



universität  
wien

# MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

## Vielstimmigkeit in der Neuübersetzung

Textuelle und kontextuelle Übersetzerstimmen in den deutschen Versionen  
von Aldous Huxleys Roman *Brave New World*

verfasst von / submitted by

Anna Magdalena Polyzoides, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of  
Master of Arts (MA)

Wien, 2017 / Vienna 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /  
degree programme code as it appears on  
the student record sheet:

A 060 342 345

Studienrichtung lt. Studienblatt /  
degree programme as it appears on  
the student record sheet:

Masterstudium Übersetzen Englisch Französisch

Betreut von / Supervisor:

Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Klaus Kaindl



# Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis .....	i
Einleitung .....	1
1. Stimmen: Translator Studies .....	2
1.1. Stimmen in der Erzählung: ein Kommunikationsmodell .....	5
1.1.1. Ebenen, Personen und Zeiten in der Narration .....	6
1.1.2. Implied Author .....	7
1.2. Textuelle Stimmen in der Translationswissenschaft .....	8
1.2.1. Implied Translator .....	10
1.2.2. Übersetzerstimme vs. Autorenstimme .....	10
1.2.3. Übersetzerstimme als die „andere“ Stimme .....	11
1.3. Die textuelle Übersetzerstimme: ein Forschungsüberblick .....	12
1.3.1. Stimme als Unübersetzbarkeit .....	12
1.3.2. Stimme als Stil .....	13
1.3.3. Stimme als Manipulation .....	13
1.3.4. Stimme als Ideologie .....	14
1.3.5. Stimme als Ethos .....	15
1.4. Paratext: Peritext und Epitext .....	16
1.4.1. Paratext in der Translationswissenschaft: The Translation Pact .....	17
1.4.2. Die ideologische Funktion des Paratexts .....	18
1.5. Kontextuelle Stimmen .....	19
1.5.1. Stimme als helfende Hand .....	20
1.5.2. Die stumme Stimme .....	21
1.5.3. Stimme als Ideologie .....	21
1.6. Überblick .....	22
2. Neuübersetzung .....	23
2.1. Die Problematik herkömmlicher Definitionen .....	23
2.1.1. Versuch einer Klassifikation .....	24
2.1.2. Definitionshürden .....	25
2.2. Neuübersetzung als Fortschritt .....	27
2.2.1. Retranslation Hypothesis .....	27
2.2.2. Kritik .....	28
2.2.3. Neuübersetzung als Rivalin .....	29

2.2.4.	Neuübersetzung als Wissensgewinn.....	29
2.3.	Neuübersetzung als Neuinterpretation .....	30
2.3.1.	Der besondere Stellenwert von Klassikern.....	30
2.3.2.	Die Unbeständigkeit von Klassikern .....	32
2.4.	Neuübersetzung als Makrotext.....	32
2.5.	Stimmen in der Neuübersetzung .....	34
2.5.1.	Frühe Stimmen: Übersetzer*innen im Kontext.....	35
2.5.2.	Neue Stimmen: Autoren- und Erzählerstimmen im Text.....	37
2.5.3.	Aktuelle Stimmen: Erst- und Neuübersetzer*in in Text und Kontext .....	38
2.6.	Überblick.....	42
3.	<i>Brave New World</i> und seine Übersetzungen .....	44
3.1.	Der Autor.....	44
3.2.	Der Roman .....	45
3.3.	Rezeption des Originals .....	52
3.3.1.	Kapitalismuskritik .....	53
3.3.2.	Kunst und Schönheit.....	55
3.3.3.	Individualismus .....	56
3.3.4.	Warnung vor Totalitarismus.....	58
3.3.5.	Rezeption heute: What else? .....	59
3.4.	Rezeption im deutschen Sprachraum .....	60
3.5.	Die Übersetzungsgeschichte .....	62
3.5.1.	Herberth E. Herlitschka .....	62
3.5.2.	Rezeption.....	64
3.5.3.	Eva Walch .....	68
3.5.4.	Rezeption.....	68
3.5.5.	Uda Strätling.....	70
3.5.6.	Rezeption.....	73
3.6.	Überblick.....	74
4.	Analyse: <i>Brave New World</i> in Text und Kontext .....	75
4.1.	Kontextuelle Stimmen.....	75
4.1.1.	Herlitschka 1932: <i>Welt – wohin?</i> .....	75
4.1.2.	Herlitschka-Revision 1981: <i>Schöne neue Welt</i> .....	77
4.1.3.	Walch 1978: <i>Schöne neue Welt</i> .....	79
4.1.4.	Strätling 2013: <i>Schöne Neue Welt</i> .....	81
4.1.5.	Überblick: Analyseergebnisse kontextueller Stimmen .....	86

4.2.	Textuelle Stimmen .....	86
4.2.1.	Von Vögeln und Pferden .....	87
4.2.2.	Kinderträume .....	90
4.2.3.	Sie will doch nur spielen. ....	96
4.2.4.	Seine Fordschaft .....	99
4.2.5.	Aufzug in Leninas Innerstes .....	102
4.2.6.	Linda.....	106
4.2.7.	Ankunft.....	110
4.2.8.	Bericht an Mustapha Mond .....	115
4.2.9.	Das Gesicht.....	119
4.2.10.	Rückzug.....	123
4.2.11.	Überblick: Analyseergebnisse textueller Stimmen .....	132
5.	Schlussfolgerungen.....	135
6.	Bibliographie .....	139
6.1.	Primärliteratur .....	139
6.2.	Sekundärliteratur .....	139
7.	Anhang.....	148
7.1.	Literaturliste Herlitschka.....	148
7.2.	Literaturliste Walch.....	151
7.3.	Literaturliste Strätling .....	152
7.4.	Abstract .....	154
7.4.1.	Deutsch .....	154
7.4.2.	Englisch .....	155

# Einleitung

Seit Jahrzehnten stoßen Neuübersetzungen literarischer Werke in der Übersetzungswissenschaft auf ungebrochenes Forschungsinteresse. Erst seit Kurzem wird jedoch die translationswissenschaftliche Forschung zum Thema Neuübersetzung mit dem Konzept textueller und kontextueller Stimmen in Verbindung gebracht. Dieser hochaktuelle Ansatz kann als Teil der Translator Studies definiert werden, in denen Übersetzer\*innen als soziale Wesen mit individuellen Wertvorstellungen und persönlichen Zielsetzungen beschrieben werden. Ziel der vorliegenden Masterarbeit ist es, die Übersetzerstimme im Kontext der Stimmenvielfalt von Neuübersetzungen herauszufiltern.

Übersetzer\*innen zeigen ihre Gedanken und Perspektiven in Bezug auf das Übersetzen mit ihrer kontextuellen Übersetzerstimme in verschiedenen Paratexten. Daher bietet es sich an, nicht nur Endprodukte und ihre Rezeption, sondern auch die paratextuellen Beschreibungen der Übersetzer\*innen zum Translationsprozess einzubeziehen. Eine Neuübersetzung steht immer in Beziehung mit früheren Übersetzungen und deren Paratexten. Daher werden in Neuübersetzungen die Stimmen verschiedener Akteur\*innen hörbar, diese sind jedoch immer durch Neuübersetzer\*innen geformt. Wie sich die textuellen Profile von beispielsweise Autoren-, Figuren- und Erzählerstimmen durch Translation verändern, kann besonders gut in einer Sequenz von Übersetzungen untersucht werden.

Daraus ergeben sich folgende Fragen, die durch die vorliegende Arbeit beantwortet werden sollen: Welche textuellen und kontextuellen Stimmen finden sich in einer Analyse der verschiedenen Übersetzungen des gleichen Ausgangstexts? Welche Akteur\*innen sind dabei die dominantesten? In welcher Form äußern sich Übersetzerstimmen textuell und kontextuell? Scheinen die Stimmen früherer Übersetzer\*innen in Neuübersetzungen durch?

Diese Fragen sollen mithilfe einer deskriptiven Übersetzungsanalyse anhand von Stimmen im Text geklärt werden. Als Untersuchungsmaterial dienen Aldous Huxleys Roman *Brave New World* und vier deutsche Versionen des Texts: die Erstübersetzung von Herberth E. Herlitschka (1932), deren Revision (1981), die Neuübersetzung von Eva Walch (1978) und die aktuelle Übersetzung von Uda Strätling (2013).

Als theoretischer Rahmen dient die Untersuchung von Stimmen als Teil der Translator Studies, die zu Beginn der Arbeit erläutert werden sollen. In einem ersten Schritt werden die literaturwissenschaftlichen Grundlagen zum Konzept Stimme dargestellt, danach werden sie um die bisherige translationswissenschaftliche Forschung zum Thema erweitert. Der besondere Fokus liegt dabei auf der Übersetzerstimme, die sich textuell im Basistext und kontextuell im Paratext offenbaren kann.

Das zweite Kapitel widmet sich dem Thema Neuübersetzung. Zunächst werden im Zuge eines Forschungsüberblicks die vielfältigen Perspektiven auf den komplexen Bereich und die Problematik herkömmlicher Definitionen dargestellt. Besonderes Augenmerk gilt der Neuübersetzung von Klassikern, da diese eine Sonderform darstellen und es sich beim Analy-

setext *Brave New World* ebenfalls um ein kanonisches Werk handelt. Danach werden Neuübersetzungen mit dem Konzept Stimme aus dem ersten Kapitel verknüpft, um Analysekatgorien für den empirischen Teil der Arbeit festlegen zu können.

Im dritten Kapitel wird das Analysematerial präsentiert. Zunächst werden der Roman *Brave New World*, sein Autor Aldous Huxley und seine Rezeption vorgestellt. Da der Fokus dieser Masterarbeit auf der Analyse der deutschen Übersetzerstimmen liegt, werden nachfolgend bio-bibliographische Aspekte der jeweiligen Übersetzer\*innen, nach Möglichkeit ihre paratextuellen Äußerungen zum Übersetzen sowie die Rezeption ihrer konkreten Versionen von *Brave New World* präsentiert.

Das vierte Kapitel umfasst den empirischen Teil der Arbeit. Hier erfolgt die Analyse von Übersetzerstimmen anhand einer textuellen und kontextuellen Untersuchung der verschiedenen deutschen Versionen von Huxleys Roman. Die Analyseergebnisse sollen mit den im vorigen Kapitel dargestellten Äußerungen der Übersetzer\*innen in Bezug gesetzt werden.

Abschließend bieten die Schlussfolgerungen einen Überblick über Vorgehensweise und Ergebnisse der vorliegenden Arbeit. Gegebenenfalls sollen offene Fragen geklärt und unge löste Probleme besprochen werden.

## **1. Stimmen: Translator Studies**

Die vorliegende Masterarbeit bietet einen Überblick über die Forschung zu Stimmen in der Neuübersetzung. Dabei liegt der Fokus auf Übersetzer\*innen als Personen, die innerhalb und außerhalb ihrer Zieltexte durch ihre Stimme hörbar werden. Eine Bewegung der Translationswissenschaft hin zu Übersetzer\*innen als Forschungsgegenstand wird bei Chesterman (2009) angeführt.

Anhand der aktuellen Forschung in der Translationswissenschaft ergänzt Chesterman (2009) die überblickshafte Erarbeitung des Forschungsfelds von Holmes (1988) um die Subkategorie der Translator Studies. Er macht diese Entwicklung am „sociological turn“ in der Translationswissenschaft fest, durch den die Untersuchung von Menschen und ihren Handlungen in den Vordergrund gerückt wird (vgl. Chesterman 2006:9). Der sociological turn beginnt etwa ein Jahrzehnt früher mit Pym (1998), der die geringen translationswissenschaftlichen Untersuchungen zu Übersetzer\*innen bemängelt.<sup>1</sup> Pym (1998:160) kritisiert die bis dahin in der Forschung dominante Einstellung, Übersetzer\*innen in ihrer traditionellen Anonymität und Unsichtbarkeit zu belassen, da Identität und persönliche sowie berufliche Ziele den Translationsprozess maßgeblich beeinflussen. Er spricht sich für eine Neudefinition der Übersetzer\*innen als Personen aus, als „people with flesh-and-blood bodies“ (Pym 1998:161), die eindeutige Werte besitzen und individuelle Zielsetzungen verfolgen.

---

<sup>1</sup> Weiterführende Gedanken zum sociological turn der Translationswissenschaft finden sich unter anderem bei Wolf (2007).

Im Zuge der Vermenschlichung von Übersetzer\*innen stellt Chesterman (2006:12) eine Translationssoziologie vor, die drei Teile umfasst: Übersetzungen als Produkte, Übersetzer\*innen als Personen und Übersetzen als Prozess. Während text- und produktbasierte Untersuchungen an Bedeutung verlieren, liegt die Übersetztersoziologie, in der Übersetzer\*innen als soziale Wesen gesehen werden, im Fokus der Translator Studies (vgl. Chesterman 2009:15).

Dieser Teil der Translationssoziologie umfasst Status, Arbeitsbedingungen, Bezahlung, Habitus<sup>2</sup>, Berufsverbände und Urheberrechte. Eine wichtige Rolle spielen dabei Machtverhältnisse, Geschlecht und sexuelle Orientierung. Zusätzlich wird der gesellschaftliche Diskurs über Translator\*innen, also das öffentliche Bild vom Berufsfeld, genannt. Des Weiteren umfasst die Übersetztersoziologie die Einstellung von Übersetzer\*innen ihrer Arbeit gegenüber, ihr Berufsethos und ihre Ideologien, die sich in Anmerkungen zum Text, Vorwörtern, aber auch in Essays und Interviews zeigen (vgl. Chesterman 2009:16f.). Alles, was Ideologien und Ethik der Übersetzer\*innen umfasst, ist demnach Teil der Translationssoziologie.

Um persönliche Werte und Zielsetzungen der Übersetzer\*innen festlegen zu können, schlägt Chapelle (2001:259) die Untersuchung von bio-bibliographischen Daten der Übersetzer\*innen vor. Hintergrundinformationen zu den Translator\*innen als Personen lassen Schlüsse auf persönliche Einstellung zum Übersetzen, Berufsethos und Habitus zu. Dazu passend schlagen Baker & Chesterman (2008) die Einführung eines Telos vor, wodurch persönliche Motivationen von Übersetzer\*innen analysiert und festgehalten werden können. Dieses wird als Alternative zur weitverbreiteten Skopostheorie, die Ziel und Zweck einer Übersetzung definiert, vorgelegt.<sup>3</sup> Im Gegensatz zur textbasierten Skopostheorie hält das Telos im Zuge der Translator Studies die Ziele und Intentionen einer Person, nicht eines Textes, fest (vgl. Baker & Chesterman 2008:30). Teloi von Übersetzer\*innen können beispielsweise Aufschluss über ihre Berufswahl und die spezifischen Gründe geben, weshalb sie welche Texte übersetzen. Soziologische Untersuchungen der Teloi verschiedener Übersetzer\*innen können Schlüsse zulassen über persönliche Einstellungen, Moralvorstellungen, Ziele und Berufsethos von Übersetzer\*innen und wie diese Faktoren sich in dem, was und wie sie übersetzen, widerspiegeln (vgl. Chesterman 2009:16f.).

Sowohl im persönlichen als auch beruflichen Kontext können Übersetzer\*innen nicht losgelöst gesehen werden, sondern immer unter Einfluss der Personen ihres Umfelds. Dazu zählen einerseits Freundeskreis und Familie, andererseits werden Stimmen im beruflichen Kontext laut, die die Arbeit von Translator\*innen und ihre Translationsprodukte beeinflussen. Chapelle (2001:260) spricht daher von einer „collaborative nature of translation“. Übersetzung als Kooperation vieler Stimmen findet sich auch bei Jansen & Wegener (2013:1) wieder: Die verschiedenartigen Einflüsse, die auf eine Übersetzung wirken und zu ihrer Fertigstellung

---

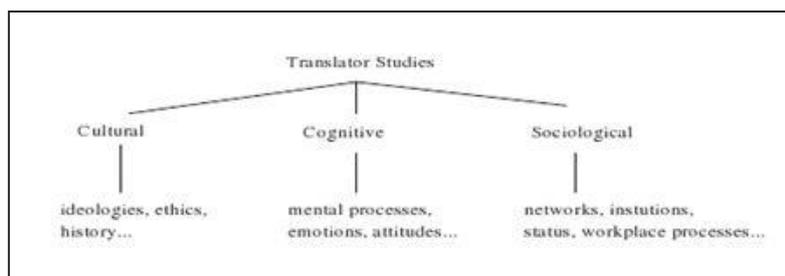
<sup>2</sup> Auf der Basis von Bourdieu beschäftigt sich die translationswissenschaftliche Forschung seit vielen Jahren mit dem Habitus von Übersetzer\*innen, siehe dazu beispielsweise Simeoni (1998).

<sup>3</sup> Die Grundlagen für die Skopostheorie wurden von Reiß & Vermeer (1984) gelegt. In dieser Theorie wird der Skopos als Zweck eines Translats, eine bestimmte Funktion zu erfüllen, als ausschlaggebender Faktor für den Translationsprozess bewertet.

führen, werden als „multiple translatorship“ zusammengefasst. Um diese verwobenen Gebilde zu untersuchen und aufzuschlüsseln sowie Regelmäßigkeiten festzuhalten, eignen sich Fallstudien (vgl. Jansen & Wegener 2013:30). Der deutliche Rückgang von auf Text und Translationsprozess fokussierter Forschung zugunsten einer Konzentration auf Übersetzer\*innen und andere in die Übersetzung involvierten Akteur\*innen wird bei Chesterman (2009:20) als „agent model“ zusammengefasst. Dieser Fokus auf Übersetzer\*innen und die Akteur\*innen, die ihren Translationsprozess umgeben, führt zu folgender Definition der Translator Studies:

Translator Studies covers research which focuses primarily and explicitly on the agents involved in translation, for instance on their activities or attitudes, their interaction with their social and technical environment, or their history and influence. (Chesterman 2009:20)

Übersetzer\*innen werden demnach als soziale Wesen definiert, die sich im Rahmen äußerlicher Einflüsse und anderer Akteur\*innen im Translationsprozess bewegen. Gleichzeitig werden sie von ihrer persönlichen Biographie beeinflusst und haben selbst Einfluss auf die verschiedenen Stimmen in ihrem Umfeld. Die unterschiedlichen Ebenen der Translator Studies werden in der folgenden Abbildung deutlich:



**Abb. 1:** Sketch of Translator Studies (Chesterman 2009:19)

Auf Basis der zuvor dargestellten Überlegungen teilt Chesterman (2009) die Translator Studies in drei Teile (vgl. Abb. 1): kulturell, kognitiv und soziologisch. Auf kultureller Basis können Ideologien, Ethos, Geschichte, Werte und Traditionen von Übersetzer\*innen untersucht werden. Die kognitive Kategorie umfasst Denkprozesse, Emotionen, Einstellungen, Entscheidungen und Persönlichkeit. Zum soziologischen Teil zählen beispielsweise berufliche Netzwerke, Institutionen, Status und Arbeitsplatzprozesse (Chesterman 2009:19). Alle diese Punkte können mit den umgebenden Einflüssen verknüpft werden und lassen in einer Analyse Rückschlüsse auf die verschiedenen Akteur\*innen zu.

Um diese Akteur\*innen, die im Translationsprozess beteiligt sind, genauer analysieren zu können, eignet sich die Forschung zu Stimmen in Text und Kontext. Daher sollen im Folgenden die Stimmen der verschiedenen Akteur\*innen im translatorischen Kontext, mit besonderem Fokus auf die Übersetzerstimme, erörtert werden.

## 1.1. Stimmen in der Erzählung: ein Kommunikationsmodell

Nachdem zuvor Translation als soziologisches Phänomen, in welches mehrere Akteur\*innen involviert sind, definiert wurde, sollen nun die unterschiedlichen Stimmen dieser Akteur\*innen in der Übersetzung vorgestellt werden. Es soll außerdem erläutert werden, wie diese Stimmen aus dem geschriebenen Text herausgefiltert werden können.

Da es sich um eine übersetzungswissenschaftliche Arbeit handelt, stehen weniger die Stimmen von Autor\*innen im Fokus, sondern stattdessen die Stimmen der unterschiedlichen Akteur\*innen, die im Translationsprozess involviert sind, insbesondere die Übersetzerstimme. Die Übersetzerstimme hat eine Doppelrolle inne: Einerseits gehören Übersetzer\*innen zu den Akteur\*innen im Translationsprozess und sind dadurch Teil des Kontexts, Teil der kontextuellen Stimmen eines Translats. Andererseits sind sie auch im Text selbst als textuelle Stimme zu hören. Diese unterschiedlichen Übersetzerstimmen sollen in Form eines Forschungsüberblicks über die Rolle von Translator\*innen im Text und danach als Teil des soziologischen Kontexts beschrieben werden. Zunächst jedoch werden die literaturwissenschaftlichen Grundlagen zur Stimme im Text vorgestellt, um die grundlegende Terminologie für den weiteren Verlauf der Arbeit zu klären.

Ähnlich wie in der Übersetzung, in der verschiedene Akteur\*innen am Translationsprozess beteiligt sind, werden auch in der Literaturwissenschaft Existenz und Einfluss verschiedener Stimmen auf den literarischen Text diskutiert.<sup>4</sup> So kann eine Erzählung als Kommunikation zwischen verschiedenen realen und nicht-realen Personen – oder „Elementen der Erzählsituation“ (Genette 1998<sup>2</sup>:186) – verstanden werden. Die Erzählung wird demnach als Medium definiert, über welches sechs Parteien in drei Paaren miteinander kommunizieren:

[Realer Aut. [impl. Aut. [Erzähler [Erzählung] Adressat] impl. Leser] realer Leser]

Abb. 2: Erzählung als Kommunikationssituation (Genette 1998<sup>2</sup>:285)

Umrahmt wird die Kommunikationssituation von dem/der realen Autor\*in und dem/der realen Leser\*in, die als reale Personen an der Kommunikation beteiligt sind: Autor\*innen schreiben den Text und Leser\*innen rezipieren ihn. Sie kommunizieren jedoch nicht direkt, sondern über die anderen im Text konstruierten Paare: Der/die implizite Autor\*in gepaart mit dem/der impliziten Leser\*in und Erzähler\*in mit dem/der Adressat\*in (vgl. Abb. 2). Von den Elementen der Erzählsituation, die im Folgenden vorgestellt werden, sind sie klar abzugrenzen.

<sup>4</sup> Verschiedene Ansätze zu Stimmen in der Literaturwissenschaft finden sich beispielsweise bei Blödorn et al. (2006).

Mit seiner/ihrer Stimme erzählt der/die Erzähler\*in den Text und kann daher als narrative Instanz bezeichnet werden. Die narrative Instanz kann nur im Verhältnis zu dem von ihr erzählten Text gesehen werden, insbesondere zu den narrativen Ebenen, den anderen Personen des Texts und der Zeit der Narration. Diese drei Faktoren werden nun kurz erläutert.

### **1.1.1. Ebenen, Personen und Zeiten in der Narration**

Narrative Ebenen bezeichnen die unterschiedlichen Kommunikationssituationen zwischen den Personen unterschiedlicher Ebene. Reale Autor\*innen und reale Leser\*innen befinden sich auf einer Narrationsebene, das Gleiche gilt für implizite Autor\*innen und implizite Leser\*innen beziehungsweise Erzähler\*innen und narrative Adressat\*innen. Auch wenn die Figuren innerhalb einer Erzählung miteinander kommunizieren, befinden sie sich auf der gleichen narrativen Ebene. Der Wechsel zwischen diesen Ebenen ist nur durch die Narration selbst möglich (vgl. Genette 1998<sup>2</sup>:167).

Durch das Erzählen der Geschichte stellen Erzähler\*innen Kontakt zu anderen Personen her, insbesondere zu den narrativen Adressat\*innen, ihrem Publikum. So sind Erzähler\*in und der/die narrative Adressat\*in die „Protagonisten“ (Genette 1998<sup>2</sup>:183) der Erzählsituation und beides fiktive Instanzen. Mit den realen Leser\*innen können die narrativen Adressat\*innen nicht gleichgesetzt werden, so können auch die Erzähler\*innen von der Existenz der realen Leser\*innen „unmöglich [...] etwas ahnen“ (Genette 1998<sup>2</sup>:187) und sind daher ganz auf die Adressat\*innen ausgerichtet.

Die Erzählerstimme muss von den Figuren im Text, die sich innerhalb der Erzählung äußern können, abgegrenzt werden. Die Figurenstimmen werden von den Figuren selbst geäußert und lassen Schlüsse auf Alter, Intelligenz, sozialen Status, Herkunft und Ethnie der sprechenden Figuren zu (vgl. Alvstad & Assis Rosa 2015:4). In manchen Fällen überschneiden sich Erzähler\*in und Figur, nämlich wenn Erzähler\*innen selbst Teil der Handlung sind und aus der Perspektive ihrer Figur sprechen (vgl. Genette 1998<sup>2</sup>:175). Trotzdem bleiben Erzähler\*innen zeitlich vom Geschehen entfernt, da das Erzählte schon geschehen sein muss, damit es erzählt werden kann. In anderen Fällen sind Erzähler\*innen lediglich Beobachter\*innen des Geschehens, sie können aber auch als allwissende Kommentator\*innen agieren. Erzähler\*innen haben also keine einheitliche Rolle: In manchen Texten haben sie eine unauffällige Stimme, in anderen jedoch melden sie sich klar zu Wort, indem sie das Geschehen kommentieren und bewerten. Indem sie Werte transportieren, besitzen Erzähler\*innen eine „ideologische Funktion“ (Genette 1998<sup>2</sup>:184). Die vermittelten Werte müssen nicht unbedingt denen der realen Autor\*innen entsprechen. Ideologische Unterschiede zwischen der Persönlichkeit der Erzähler\*innen und der von ihren Autor\*innen werden meist durch Ironisierung der Erzählerstimme deutlich, sofern die Ironie von den Leser\*innen erkannt wird (vgl. Genette 1998<sup>2</sup>:288f.).

Zusätzlich zu den soeben vorgestellten Personen kann ein\*e implizite\*r Leser\*in eingeführt werden. Implizite Leser\*innen müssen von den realen Leser\*innen klar unterschieden

werden: Sie entsprechen nicht zwingend den realen Rezipient\*innen, sondern der Vorstellung, die Autor\*innen während des Schreibprozesses von ihrem Publikum haben. Genette (1998<sup>2</sup>:291) erklärt dies durch die „Vektorialität“ der narrativen Kommunikation: In dem Moment, in dem sich Autor\*innen an ihre Leser\*innen richten – während der Textverfassung – gibt es die realen Leser\*innen noch nicht; möglicherweise wird es sie niemals geben. Dennoch richten Autor\*innen ihren Text an eine potenzielle Leserschaft und sprechen dieser bestimmte Eigenschaften zu. Dem „mögliche[n] Leser“ (Genette 1998<sup>2</sup>:291) wird somit ein gewisses Hintergrundwissen vorausgesetzt, wie zum Beispiel die Beherrschung der Sprache des Texts, sowie eine gewisse Intelligenz, ohne die ein Verstehen des Texts im Sinne der Autor\*innen nicht möglich ist (vgl. Genette 1998<sup>2</sup>:287). Ob diese Eigenschaften auf die tatsächlichen Rezipient\*innen des Texts zutreffen, kann nicht vorausgesagt werden.

Das dritte Kriterium der Erzählerstimme, die Zeit der Narration, beschreibt die zeitliche Stellung der narrativen Instanz im Verhältnis zur von ihr erzählten Geschichte. Davon ausgehend lassen sich vier Narrationstypen unterscheiden, die beschreiben, in welcher Beziehung der/die Erzähler\*in zur erzählten Handlung steht: die spätere, frühere, gleichzeitige und eingeschobene Narration.

Bei der späteren Narration handelt es sich um die klassische Erzählposition, die Vergangenes berichtet und in der Vergangenheitsform erzählt. Die frühere Narration, in der Zukünftiges erzählt wird, steht in der Regel im Futur, in manchen Fällen im Präsens. In der gleichzeitigen Narration begleitet die Erzählung die Handlung simultan und steht daher in der gleichen Zeit wie die Handlung. Der letzte und gleichzeitig komplexeste Narrationstyp wird immer wieder zwischen Momente der Handlung eingeschoben (vgl. Genette 1998<sup>2</sup>:154f.). Die Existenz dieser unterschiedlichen Narrationstypen beweist die Autonomie der fiktiven Erzählerinstanz gegenüber dem Moment des realen Schreibakts (vgl. Genette 1998<sup>2</sup>:157). Auch wenn der/die reale Autor\*in die Geschichte verfasst, können Autor\*in und Erzähler\*in daher niemals gleichgesetzt werden.

Offenkundig legt Genette (1998<sup>2</sup>) den Fokus auf die Erzählerstimme und deren Verhältnis zum erzählten Text. Zusätzlich zu dieser Stimme wird in der Forschung der Einsatz eines Implied Author diskutiert, wie er auf Booth (1961) zurückzuführen ist.

### **1.1.2. Implied Author**

Implizite Autor\*innen stehen im Gegensatz zu den realen Autor\*innen des Texts und können als „second self“ der Autor\*innen (Booth 1961/2006:451) bezeichnet werden: Durch ihren Text wird ein Bild der jeweiligen Autor\*innen impliziert, das als verbesserte Version ihrer selbst auftritt, sich als weiser, sensibler und aufmerksamer darstellt als eine reale Person sein könnte (vgl. Booth 2006:450f.). Mit dem/der realen Autor\*in muss dieser Implied Author demnach nicht viel zu tun haben. Er wird nicht bewusst von realen Autor\*innen eingesetzt, sondern entsteht durch den Text und setzt den/die Erzähler\*in als Sprachrohr ein (vgl. Schmid 2009:167). Somit kann der Implied Author als vermittelnde Instanz zwischen den tatsächli-

chen Autor\*innen und den Erzähler\*innen definiert werden. Die Erzählerstimme und der Implied Author dürfen nicht miteinander verwechselt werden:

[The implied author] is not the narrator, but rather the principle that invented the narrator, along with everything else in the narrative, that stacked the cards in this particular way [...]. Unlike the narrator, the implied author can *tell* us nothing. [...] *it* has no voice, no direct means of communicating. It instructs us silently, through the design of the whole (Chatman 1978:147, Hervorhebungen im Original).

Der Implied Author in der Erzählung wird also von den Leser\*innen als ordnende Instanz des literarischen Bedeutungsgeschehens begriffen. Das „Bild des Autors im Text“ (Genette 1998<sup>2</sup>:286) wird durch den Text selbst konstruiert. Die Rezipient\*innen erschließen sich diese\*n induzierte\*n Autor\*in direkt aus dem Text, mit dem/der realen Autor\*in hat diese\*r möglicherweise nichts gemein.

Genette (1998<sup>2</sup>) spricht sich für die Abschaffung des Implied-Author-Konzepts in der Literaturwissenschaft aus, da seiner Meinung nach die von Booth (2006) genannten Funktionen durch die Erzählerstimme abgedeckt werden. Nach Genette (1998<sup>2</sup>:291) reicht die Unterscheidung zwischen Erzähler\*in und Autor\*in aus: „In der Erzählung [...] gibt es jemanden, der erzählt, den Erzähler. Jenseits des Erzählers gibt es jemanden, der schreibt und für alles, was diesseits von ihm liegt, verantwortlich ist. Dies ist [...] der Autor.“ Dennoch wird in Forschungen zur Stimme im Text weiterhin mit dem/der impliziten Autor\*in gearbeitet.

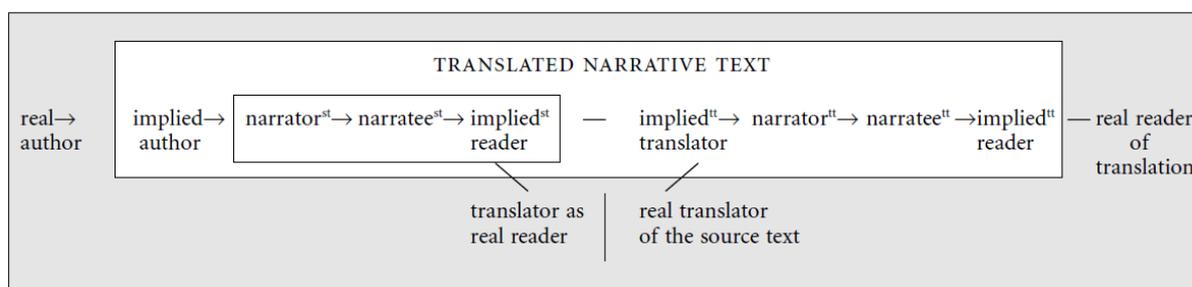
Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der Erzähltext in der Literaturwissenschaft als Kommunikationsmedium definiert wird, über welches verschiedene reale und narrative Personen miteinander kommunizieren. Diese Personen befinden sich in einem Paarstatus und dadurch jeweils innerhalb der gleichen Narrationsebene. Die Erzählerstimme muss besonders hervorgehoben werden; sie erzählt den Text, kommentiert und bewertet ihn. Mit dem/der Autor\*in darf sie nicht verwechselt werden: Literaturwissenschaftlich gesehen stimmen reale Autor\*innen mit der von ihnen eingesetzten Erzählerstimme nicht unbedingt überein. Zusätzlich zur Erzählerstimme kann ein Implied Author im Text definiert werden, der das Bild von Autor\*innen beschreibt, das sich durch das Lesen des Texts in den Köpfen der Leser\*innen ergibt.

## **1.2. Textuelle Stimmen in der Translationswissenschaft**

In den soeben vorgestellten literaturwissenschaftlichen Ansätzen wird ausschließlich auf Stimmen innerhalb des Texts eingegangen. Neben diesen intratextuellen Stimmen identifizieren Jansen & Wegener (2013) zwei weitere Kategorien von Stimme im Text: intertextuelle und extratextuelle Stimmen. Intertextuelle Stimmen bezeichnen Referenzen innerhalb eines Texts zu anderen Texten, die beispielsweise als Zitate oder Anspielungen auftreten können. Als extratextuelle Stimmen werden reale Personen bezeichnet, die außerhalb des Texts agieren und dennoch das Ergebnis, das Translat, beeinflussen (vgl. Jansen & Wegener 2013:3). In der Fachliteratur wird das Konzept Stimme zumeist lediglich in die erste und dritte Kategorie geteilt, und auch in dieser Arbeit wird der Fokus auf intra- und extratextuellen Stimmen lie-

gen, da die Übersetzerstimme dort am deutlichsten wird. An anderer Stelle werden diese beiden Bereiche als textuelle beziehungsweise kontextuelle Stimmen bezeichnet (vgl. Alvstad & Assis Rosa 2015) und auch hier erscheint diese Benennung sinnvoll. Im Folgenden werden die beiden Kategorien näher erläutert, um sie in der kontextualisierten Analyse im empirischen Teil anwendbar machen zu können.

Wie bereits erwähnt wurde, handelt es sich bei textuellen Stimmen um Stimmen innerhalb des Texts, die von dem/der Erzähler\*in beziehungsweise Figuren im Text geäußert werden. Dazu können auch implizite Autor\*innen gezählt werden. In der Translationswissenschaft wird das Prinzip auf mindestens eine weitere Stimme im Text ausgeweitet: die Übersetzerstimme. Wenn man das Kommunikationsmodell der Erzählung aus dem zuvor Gesagten darum erweitert, kann es folgendermaßen dargestellt werden:



**Abb. 3:** Translated Narrative Text (O'Sullivan 2003:201)

In diesem Modell der übersetzten Erzählung funktioniert die Kommunikation über mehrere Instanzen, die sich entweder innerhalb oder außerhalb des Textes befinden. Wieder wird die Kommunikationssituation von den außertextuellen tatsächlichen Autor\*innen und tatsächlichen Leser\*innen des Texts umrahmt. Auch hier sind die Elemente der Erzählsituation gepaart aufgeteilt: Implied Author und Implied Reader befinden sich auf einer Ebene, das Gleiche gilt für Erzähler\*in und Adressat\*in. Hier jedoch passiert die Kommunikation doppelt: Da es sich um eine Übersetzung handelt, kommunizieren die verschiedenen Instanzen sowohl im Ausgangstext als auch im Zielttext miteinander. Die Übersetzung von Erzähltexten läuft demnach als „two sequential processes of communication“ (O'Sullivan 2003:200) ab.

Die Verbindung der beiden Texte ist der/die Übersetzer\*in. Diese\*r hat eine Doppelrolle inne: Zuerst agiert er/sie als Rezipient\*in des Ausgangstexts, als reale\*r Leser\*in, und transferiert dann den Text über den/die textuelle\*n implizite\*n Übersetzer\*in. Dann wiederholt sich die textuelle Kommunikation ein zweites Mal von dem/der impliziten Übersetzer\*in (anstelle des Implied Author des Ausgangstexts) über Erzähler\*in, Adressat\*in und implizite\*n Leser\*in des Zieltexts bis hin zum realen Zielpublikum des Translats. In diesem Modell unterscheiden sich die impliziten Leser\*innen der Übersetzung von denen des Ausgangstexts, da das Publikum aufgrund seiner anderssprachigen und -kulturellen Einbettung notgedrungen ein anderes ist (vgl. O'Sullivan 2003:201). Aufgrund seiner Wichtigkeit für die translations-

wissenschaftliche Untersuchung von textuellen Stimmen soll das Konzept des Implied Translator an dieser Stelle genauer erläutert werden.

### **1.2.1. Implied Translator**

Das Konzept des Implied Translator wird erstmals bei Schiavi (1996) erwähnt und ist von O’Sullivan (2003) ausgebaut und für die translationswissenschaftliche Forschung anwendbar gemacht worden. Das Verständnis einer fiktiven Übersetzerfigur im Text findet sich auch bei Suchet (2013), wenngleich sie es nicht explizit als Implied Translator benennt. Sie definiert die Übersetzerstimme ebenfalls nicht als Zeugnis von realen Translator\*innen, sondern als „an effect produced by the written text, rather than a surviving trace of an oral source“ (Suchet 2013:8). Ähnlich wie beim Implied Author, den sich das Publikum während des Lesens vorstellt, tragen die Leser\*innen einer Übersetzung zur Bildung dieser „discursive figure that only exists within the text“ (Suchet 2013:12) bei und stellen sich dabei die Stimme einer physischen Person, „that is nowhere to be seen“ (Suchet 2013:12), vor. Die Quelle dieser Übersetzerstimme kann also nur innerhalb des Texts gesucht werden, da sie außerhalb dessen nicht existiert.

Implizite Übersetzer\*innen können auf zwei Ebenen als Stimme im Text hörbar sein: außerhalb des Texts in Paratexten (wie später im Kapitel zur kontextuellen Stimme genauer beschrieben wird) und „inscribed in the narrative“ (O’Sullivan 2003:205), also direkt im Erzähltext. Diese zweite, textuelle Form kann sich deutlich von der Erzählerstimme des Ausgangstexts unterscheiden und autonom Bewertungen anstellen, die im Original nicht zu lesen sind. Damit entsteht zusätzlich zur Erzählerstimme des Ausgangstexts eine zweite textuelle Stimmen in der Translation: die Erzählerstimme des Zieltexts (vgl. O’Sullivan 2003:202).

Eine Analyse nach O’Sullivans Kommunikationsmodell (2003) kann Übersetzungsstrategien und Weltanschauungen von Übersetzer\*innen und der Gesellschaft ihrer Zeit aufdecken. Durch die Untersuchung von Unterschieden zwischen den impliziten Leser\*innen von Ausgangs- und Zieltext beziehungsweise von der ausgangs- und zieltextuellen Erzählerstimme wird deutlich, wie Übersetzer\*innen und andere in den Translationsprozess eingebundene Akteur\*innen die Textinhalte bewerten (vgl. O’Sullivan 2003:205).

### **1.2.2. Übersetzerstimme vs. Autorenstimme**

Der wohl erste Translationswissenschaftler, der sich mit dem Konzept der Übersetzerstimme in besonderem Maße befasst hat, ist Venuti (1995/2008<sup>2</sup>) mit seiner Bezeichnung der „Unsichtbarkeit“ der Übersetzer\*innen als höchsten Zweck der Übersetzung. Demnach gilt im allgemeingültigen Bild der Gesellschaft eine Übersetzung als qualitativ hochwertig, wenn sie das Ergebnis einer möglichst unsichtbaren Übersetzerstimme ist. Ziel der Übersetzung ist es, die Autorenstimme hörbar zu machen:

A translated text [...] is judged acceptable [...] when [...] giving the appearance that it reflects the foreign writer's personality or intention or other essential meaning of the foreign text – the appearance, in other words, that the translation is not in fact a translation, but the “original”. (Venuti 2008<sup>2</sup>:1)

In der Regel wird dieser Effekt von den Leser\*innen und Kritiker\*innen einer Übersetzung noch verstärkt, indem sie den individuellen Stil und Ton des Texts nicht dem/der Übersetzer\*in, sondern dem/der Ausgangstextautor\*in zuschreiben: „[R]eaders, including critics, literary scholars and other professional readers, often talk and write about translations as if they were originals composed solely by the author.“ (Alvstad 2014:270) Dahinter steht die Annahme, dass Autor\*in als „unique creator und genius“ (Nergaard 2013:186) und Bedeutung des Originals bestmöglich sichtbar werden, wenn der/die Übersetzer\*in möglichst unsichtbar ist. Je unhörbarer also die Übersetzerstimme, desto hörbarer die Autorenstimme (vgl. Venuti 2008<sup>2</sup>:1). Aus dem Wunsch beziehungsweise der Forderung, bei übersetzten literarischen Texten Autor\*in und nicht Übersetzer\*in zu lesen, ergibt sich in literarischen Translaten die Tendenz möglichst flüssiger Übersetzung, um davon abzulenken, dass hinter dem Text ein anderssprachiger Ausgangstext liegt. Dadurch soll die Illusion entstehen, dass Ausgangstextautor\*innen mit ihrer Stimme im Text präsent sind (vgl. Venuti 2008<sup>2</sup>:6). Die literarische Übersetzung und somit auch die Übersetzerstimme haben den ambivalenten Anspruch, eine möglichst genaue Kopie des Originals zu sein und gleichzeitig die (kulturellen) Eigenheiten der Ausgangssprache möglichst nicht in den Zieltext zu übertragen.

### **1.2.3. Übersetzerstimme als die „andere“ Stimme**

Schon früh deckt Hermans (1996) die soeben beschriebene Identität von Ziel- und Ausgangstext beziehungsweise das Verständnis der Autorenstimme als einziger Stimme im Text als Illusion auf. Durch den bereits beschriebenen Fokus auf die Autor\*innen hat die erste textuelle Äußerung, die Autorenstimme, zwar auch im Translat Priorität. Dieser Umstand sowie die Tatsache, dass Leser\*innen üblicherweise möglichst vergessen wollen, dass sie eine Übersetzung lesen, können zu dem Irrglauben führen, dass sich die Übersetzerstimme gänzlich hinter der Erzählerstimme zurückziehen kann. Jedoch erscheint die „erasure“ (Hermans 1996:26) von Übersetzer\*innen im Text paradox, da den Leser\*innen in der Regel nur der übersetzte Text vorliegt und die vermeintlich primäre Stimme, die Originalstimme, abwesend ist. In Wirklichkeit ist in jedem übersetzten Text der/die Übersetzer\*in als „discursive presence“ (Hermans 1996:27) anwesend und mit einer „second voice“ (Hermans 1996:27) neben der Autorenstimme hörbar.

Diese „other voice“ (Hermans 1996:27) im Text ist meist unauffällig und kann daher von den Leser\*innen in der Regel leicht ignoriert werden. Offensichtlich wird sie in Paratexten wie Fußnoten und Kommentaren, worauf im weiteren Verlauf dieses Kapitels genauer eingegangen werden soll. In manchen Fällen, wie sie im nun folgenden Forschungsüberblick der textuellen Übersetzerstimme dargestellt werden, offenbart sich die Übersetzerstimme ihren Leser\*innen auch auf textueller Ebene, wenn beispielsweise offensichtlich wird, dass es

sich um eine Übersetzung handelt. In solchen Fällen werden die Rezipient\*innen an die „other presence“ (Hermans 1996:29) im Text erinnert. Egal, ob die Übersetzerstimme offensichtlich oder versteckt vorkommt, Fakt ist, dass sie immer Mitproduzentin des narrativen Diskurses und ist und den Erzähltext beeinflusst (vgl. Hermans 1996:42).

### **1.3. Die textuelle Übersetzerstimme: ein Forschungsüberblick**

Wie soeben festgestellt werden konnte, wird in der Translationswissenschaft zusätzlich zur Erzählerstimme des Ausgangstexts der Einsatz eines Implied Translator diskutiert. Diese textuelle Stimme ersetzt den Implied Author und führt zu einer neuen Erzählerstimme des Zieltexts, die sich von der des Originals unterscheiden kann. Gewünscht ist eine offensichtlich veränderte Erzählerstimme selten, stattdessen wird vom Publikum einer Übersetzung erwartet, dass das Translat ausschließlich die Autorenstimme wiedergibt. Dies entpuppt sich als Illusion, da den Leser\*innen in der Regel ausschließlich der übersetzte Text vorliegt und somit gar keine Kenntnis des Ausgangstexts und der originalen Erzählerstimme vorausgesetzt werden kann. Die Übersetzerstimme, die andere Stimme in der Übersetzung, kann sich sowohl innerhalb des Texts als auch außerhalb in Paratexten äußern.

Seit wenigen Jahrzehnten ist das Konzept der Übersetzerstimme immer wieder Gegenstand translationswissenschaftlicher Untersuchungen. Oftmals wird es jedoch nicht eindeutig mit „Stimme“ (oder einem anderssprachigen Äquivalent) betitelt, sondern trägt unterschiedlichste Bezeichnungen wie Venutis „Unsichtbarkeit“ (2008) oder Hermans „diskursive Präsenz“ (1996), die bereits vorgestellt wurden. In anderen Ansätzen wird die Übersetzerstimme beispielsweise als Unübersetzbarkeit, Stil, Manipulation, Ideologie oder Ethos benannt.<sup>5</sup> In Form eines Forschungsüberblicks sollen die unterschiedlichen Ansätze zum Forschungsgegenstand dargestellt werden.

#### **1.3.1. Stimme als Unübersetzbarkeit**

Hermans (1996) identifiziert in seiner Untersuchung von Übersetzungen des niederländischen Romans *Max Havelaar* von Multatuli ins Englische, Französische und Spanische verschiedene Übersetzungsprobleme, die unweigerlich zu einer Offenlegung der textuellen Übersetzerstimme führen. Dazu gehören zum Beispiel Wortspiele und mehrsprachige Stellen im Ausgangstext. In den meisten Fällen können Wortspiele nicht in eine andere Sprache übertragen werden und gelten daher als unübersetzbar (vgl. Hermans 1996:29). Dieses Problem kann durch Auslassen oder paratextuelle Erklärungen umgangen werden; wenn allerdings eine Übertragung in die andere Sprache versucht wird, führt dies meist zu unidiomatischen Ausdrücken und der Text wird als Übersetzung erkennbar. Dadurch wird das Publikum an die „andere“ Stimme im Text erinnert und die Übersetzerstimme offensichtlich. Ähnliches gilt für

---

<sup>5</sup> Seit jeher werden Übersetzung und Übersetzer\*innen metaphorisch dargestellt. Eine ausführliche Übersicht zum Thema Translation als Metapher findet sich bei Guldin (2016).

anderssprachige Teile des Ausgangstexts: In *Max Havelaar* wird als Zeichen für die mehrsprachige Bildung des Protagonisten ein französisches Gedicht zitiert und direkt im Text darauf hingewiesen, dass das Gedicht auf Französisch ist und die Figur die Sprache beherrscht. In der französischen Version, in der die Sprache des Gedichts ohnehin die des Texts ist, wirkt diese Erklärung seltsam und kann daher als offensichtliche Übersetzerstimme von der Leserschaft wahrgenommen werden (vgl. Hermans 1996:30). Auch in Fällen von „contextual overdetermination“ (Hermans 1996:28) ist ein Translat oftmals als Übersetzung erkennbar: Wenn ein schwer übersetzbares Element für den Kontext der Handlung besonders wichtig ist (wie beispielsweise die Initialen einer Figur in *Max Havelaar*, die gleichzeitig für einen Satz in der Ausgangssprache stehen), können Übersetzungen selbst bei einem Publikum, das sich des übersetzten Texts bisher nicht bewusst war, Unglauben oder Verwirrung auslösen und dadurch die Übersetzerstimme offensichtlich machen.

### **1.3.2. Stimme als Stil**

Pekkanen (2013) setzt die Übersetzerstimme mit dem individuellen Schreibstil von Übersetzer\*innen gleich. Um diesen herauszufiltern, vergleicht sie *A Portrait of the Artist as a Young Man* von James Joyce mit dessen finnischer Übersetzung sowie Ernest Hemingways Roman *The Sun Also Rises* mit seiner finnischen Version und untersucht die Veränderungen, die im Übersetzungsprozess entstanden sind. Sie erkennt an mehreren Stellen, dass sich die Erzählerstimmen von Ausgangs- und Zieltext unterscheiden, indem beispielsweise in der Übersetzung durch ausgelassene Pronomina distanzierter erzählt wird.

### **1.3.3. Stimme als Manipulation**

Damit die identifizierten Änderungen der Ausgangstextbotschaft als Stimme der Übersetzer\*innen gelten können, muss nach Pekkanen (2013:3f.) der/die Übersetzer\*in die Wahl gehabt haben; ist es unumgänglich, die Information des Ausgangstexts zu verändern, kann dies nicht als Beispiel für Stil gelten, und in diesem Fall ist keine Übersetzerstimme hörbar. Wenn kaum oder keinerlei Abweichung vom Ausgangstext erkennbar ist, gibt der Zieltext ebenfalls nur die Autorenstimme wieder. Nur wenn es mehrere Möglichkeiten der Übersetzung gibt und die Translator\*innen sich bewusst zu einer Entfernung vom Ausgangstext entscheiden, ist dies ein Zeichen ihrer Stimme. In diesem Fall sieht Pekkanen (2013:4) den Zieltext als „a product of two individual voices, a duet between the translator and the author“. Erst wenn Übersetzer\*innen bewusst in den Text eingreifen und seine Aussage manipulieren, sind Autoren- und Übersetzerstimme also gleichzeitig hörbar.

#### 1.3.4. Stimme als Ideologie

O'Sullivan (2003) definiert die Übersetzerstimme ebenfalls als intentionale Manipulation des Ausgangstexts. In ihrer Forschung zum Implied Translator in der Übersetzung von Kinderliteratur deckt sie oftmals krasse Veränderungen der erzieherischen Aussagen auf. Offensichtlich richtet sich die Erzählerstimme des Zieltexts in diesen Fällen an einen anderen Implied Reader als im Ausgangstext, an den die Wertvorstellungen im Text angepasst werden müssen. Eine Analyse der verfolgten Übersetzungsstrategien offenbart hier die Übersetzerstimme, sie zeigt sich also „in the way [the translator] positions her/himself in relation to the translated narrative“ (O'Sullivan 2003:198). So zeigt O'Sullivan (2003:202f.) in ihrem Vergleich des Kinderbuchs *Heidi* von Spyri mit seiner englischen Übersetzung, dass die Erzählerstimme des Zieltexts die wenig strengen Erziehungsmaßnahmen und die Nachsicht gegenüber gedankenverlorenen und unbeschwerten Kindern im Ausgangstext negativ bewertet: Im Translat werden die Figuren daher als faul und weniger intelligent als im Original dargestellt (vgl. O'Sullivan 2003:203).

Ähnlich versteht auch Taivalkoski-Shilov (2013 und 2015) die Übersetzerstimme als Manipulation des Ausgangstexts aufgrund ideologischer Gesichtspunkte: „Voices represent and create identities and subject positions“ (Taivalkoski-Shilov 2013:2). Jede textuelle Äußerung von Translator\*innen kann demnach auf dahinter liegende Werte der sprechenden Person zurückgeführt werden. Jede Veränderung zum Ausgangstext, ob offensichtliche oder „silent manipulation“ (Taivalkoski-Shilov 2013:9), gilt hierbei als Stimme der Übersetzer\*innen. Schon in Unterschieden der Figurenstimmen zeigt sich die Interpretation durch die Übersetzer\*innen und ihren Fokus auf ein anderes Publikum als die Erzählerstimme im Ausgangstext (vgl. Taivalkoski-Shilov 2015:71).

Wadsö-Lecaros (2013) stößt in ihrer Forschung zur Übersetzerstimme in der schwedischen Übersetzung des britischen Romans *A Woman's Thoughts about Women* von Dinah Mulock ebenfalls auf ideologische Unterschiede zwischen Ausgangs- und Zieltext. Im Translat, das 1861 während der schwedischen Emanzipationsdebatte erschienen ist, sind die feministischen Aspekte des Ausgangstexts verstärkt und teilweise ganze Passagen verändert worden, um den Text für die Debatte verwendbar zu machen. Diese Veränderungen werden erst durch einen textuellen Vergleich von Ausgangs- und Zieltext ersichtlich und nur an wenigen Stellen von der Übersetzerin Sophie Leijonhufvud angemerkt. Bei den Leser\*innen entsteht also der Eindruck, dass die feministischen Inhalte Teil von Mulocks Botschaft sind. Das Original jedoch richtet sich ausschließlich an unverheiratete Frauen, während Leijonhufvud einen anderen Implied Reader einsetzt: Ihr Text soll für alle schwedischen Frauen als Leitfaden gelten können (vgl. Wadsö-Lecaros 2013:190f.). In diesem Sinne können durch Translation die persönlichen Wertvorstellungen und Ideologien von Übersetzer\*innen sichtbar gemacht und verbreitet werden.

### 1.3.5. Stimme als Ethos

Suchet (2013:11) versteht die Übersetzerstimme als Ethos der Übersetzer\*innen, als deren Einstellung zum Text, und als Ausdruck dafür, in welchem Ausmaß sie dessen Botschaft zustimmen. Stimmen in der Übersetzung spiegeln wider, wie nah sich die Translator\*innen dem Ausgangstext fühlen. Dadurch kann die Übersetzerstimme definiert werden als „negotiation of a distance, ranging from total identification to radical detachment with an infinite number of intermediaries” (Suchet 2013:16). Hier wird die Übersetzerstimme also nicht als Veränderung zwischen Ausgangs- und Zieltext, sondern jede textuelle Äußerung als Zeichen des übersetzerischen Ethos verstanden.

Noch expliziter macht es Greenall (2015): Sie postuliert, dass nicht nur die Entscheidung, sich vom Ausgangstext zu entfernen und dadurch eindeutig in den Text einzugreifen, eine subjektive Entscheidung und daher Zeichen für die Übersetzerstimme ist. Ein bemühtes Festhalten am Original, was auf den ersten Blick weniger persönlichen Einfluss der Übersetzer\*innen vermuten lässt, ist genauso eine subjektive Übersetzungsentscheidung wie das Entfernen vom Ausgangstext und spiegelt daher ebenfalls die Übersetzerstimme wider (vgl. Greenall 2015:46). Greenalls (2015) Übersetzerstimme kann in zwei Kategorien unterteilt werden: „manifest“ und „non-manifest voice“. Die non-manifest voice resultiert aus der Entscheidung der Translator\*innen, möglichst nah am Ausgangstext zu bleiben, wodurch die Autorenstimme als stärkste Stimme hörbar ist. Zu dieser nicht-manifesten Übersetzerstimme gehören auch Momente, wo Veränderungen im Text den Leser\*innen durch Unkenntnis des Ausgangstexts unbemerkt bleiben. Die manifeste Stimme beschreibt Situationen, in denen Veränderungen für das Zielpublikum bemerkbar sind. Dazu zählen einerseits Gründe wie die Kenntnis des Ausgangstexts, wodurch Leser\*innen Veränderungen zum Original schnell erfassen können, andererseits offensichtliche Veränderungen, die dem Handlungskontext widersprechen (wie an die Zielkultur angepasste Namen, die nicht mehr zu den fremdkulturellen Schauplätzen passen). An Stellen, die eine starke emotionale Reaktion hervorrufen, wenn beispielsweise stark verfremdend übersetzt und dadurch der Text eindeutig als Übersetzung identifiziert werden kann, wird ebenfalls die manifest voice hörbar (vgl. Greenall 2015:47ff.). Welche der beiden Übersetzerstimmen hörbar ist, ist nicht immer von der Intention der Translator\*innen abhängig; inhaltliche Veränderungen des Ausgangstextmaterials geschehen im Übersetzungsprozess unweigerlich hin und wieder, selbst wenn sich die Übersetzer\*innen um eine besondere Ausgangstexttreue bemühen (vgl. Greenall 2015:49).

Manche Übersetzer\*innen verkaufen sich als mehr „authoring“ (Greenall 2015:46) als andere und äußern sich offensichtlicher innerhalb ihres Texts und auch außerhalb in paratextuellen Elementen. Wenn durch paratextuelle Elemente wie Fußnoten explizit interveniert wird, benennt auch Suchet (2013:13) das Ethos als „authoritative“. Die Übersetzerstimme wird hier also nicht anhand der Unterschiede zwischen Ausgangs- und Zieltext definiert; stattdessen kann jede textuelle und paratextuelle Äußerung als Stimme der Übersetzer\*innen

verstanden werden, wenngleich sie – je nach Intention der jeweiligen Übersetzer\*innen – mehr oder weniger stark autoritativ sein kann.

In vielen Ansätzen wird die textuelle Übersetzerstimme der Autoren- beziehungsweise Erzählerstimme des Ausgangstexts gegenübergestellt und in den Veränderungen zu dieser Originalstimme erkannt. Durch die translatorische Kommunikation ergibt sich die Übersetzerstimme als Erzählerstimme des Zieltexts, die Schlüsse auf Stil, Ethos und ideologische Vorstellung der Übersetzer\*innen zulässt.

Bereits in diesen Ansätzen, die sich zumeist mit den textuellen Stimmen von Translator\*innen befassen, wird die Wichtigkeit von paratextuellen Elementen für die Analyse der Übersetzerstimme geäußert. Daher wird nun der Paratext definiert und seine Wichtigkeit für die Translationswissenschaft sowie seine ideologische Funktion erläutert, bevor Beschreibungen von kontextuellen Stimmen in der Translationswissenschaft vorgestellt werden.

#### **1.4.Paratext: Peritext und Epitext**

Als Paratexte einer Erzählung werden begleitende oder ergänzende Texte des Basistexts bezeichnet, die die Rezeption steuern. Es können zwei Kategorien des Paratexts unterschieden werden, die später in Bezug auf *Brave New World* und die Analyse der verschiedenen deutschen Übersetzungen angewandt werden sollen: Peritext und Epitext.

Der Peritext ist mit der Erzählung selbst materiell verbunden und wird gemeinsam mit ihr veröffentlicht. Er bezeichnet zunächst Hilfstexte wie Umschlaggestaltung, Vorwort, Nachwort, erklärende Fußnoten oder Illustrationen, die einen literarischen Text umgeben und ihn zu einem Buch machen (vgl. Genette 1989:10). Der Terminus ist jedoch noch umfassender: Alles, was zusätzlich zum reinen Erzähltext im Rahmen des gleichen Buchs, also werkin- tern, publiziert wird, ist Peritext. Dazu gehören Autorenname, Buchtitel, Gattungsangabe, Namen von Übersetzer\*innen, Widmungen, aber auch Verlagsadresse, Auflagennummer, Datum oder Verkaufspreis (vgl. Genette 1989:29f.).

Auch alle typographischen Elemente wie Format, Schriftart, Schriftgröße und Layout, kurz: das „[D]esign“ (Nergaard 2013:189) des Texts, werden zu den Peritexten gezählt. Welcherart diese Elemente sind, obliegt den Entscheidungen durch die Verlagspolitik: Der Verlag entscheidet, wie Umschlag, Titelseite und Anhang eines Buchs gestaltet sind, welches Format, welches Papier oder welche Schriftart verwendet wird. Deshalb werden diese Peritexte bei Genette (1989:22) auch als „verlegerischer Peritext“ bezeichnet.

Der Epitext unterscheidet sich nur durch ein rein räumliches Kriterium vom Peritext: Er ist werkextern und zirkuliert separat vom Rest des Buches. Genette (1989) unterscheidet zwischen öffentlichen und privaten Epitexten. Der öffentliche Epitext umfasst Interviews mit Autor\*innen sowie Vorträge oder Selbstkommentare der Autor\*innen (vgl. Genette 1989:329). Auch hier hat der Verlag großen Einfluss, weshalb ein eigener verlegerischer Epitext definiert wird, der alle werbenden Elemente wie Plakate, Rundfunk- oder Fernseh-

werbungen umfasst (vgl. Genette 1989:331). Zum öffentlichen Epitext gehören auch Kritiken und Rezensionen sowie gegebenenfalls Antworten der betroffenen Personen darauf (vgl. Genette 1989:337f.). Zum privaten Epitext zählen vertrauliche Gespräche oder Korrespondenz mit Autor\*innen sowie Tagebücher von Autor\*innen (vgl. Genette 1989:355f.). Ein Epitext kann im Nachhinein immer Teil des Peritexts werden, wenn beispielsweise Interviews mit Autor\*innen in einer Neuauflage abgedruckt werden (vgl. Genette 1989:328).

Da bei einer Übersetzung viele paratextuelle Elemente von den Übersetzer\*innen abhängig sind, müssen bei der Analyse von Zieltexten die soeben genannten Faktoren nicht nur auf die Autor\*innen des Ausgangstexts angewandt, sondern auch auf die Übersetzer\*innen ausgeweitet werden (vgl. Nergaard 2013:190f.).

#### **1.4.1. Paratext in der Translationswissenschaft: The Translation Pact**

Publizierte literarische Übersetzungen sind von eigenen Paratexten umgeben. Manche von ihnen werden aus dem Ausgangstextmaterial übersetzt und in den Zieltext übernommen, andere direkt für die Übersetzung produziert (vgl. Alvstad 2014:272). Neben dem literarischen Text sollten Paratexte bei einer Übersetzungsanalyse ebenfalls einbezogen werden, da sie zum Translat gehören und dem Text zusätzliche Bedeutung geben: „All elements that are involved in the shaping of a text (translation) are giving meaning to the text (translation) itself“ (Nergaard 2013:181). Sowohl Peri- als auch Epitexte schaffen Bedingungen für die Interpretation und Rezeption des Translats, da sie die Macht haben, mit den Leser\*innen zu kommunizieren und somit Erwartungen und Interpretationen des Inhalts zu schaffen, noch bevor jene ein Wort aus dem tatsächlichen Text rezipieren. So lässt beispielsweise bereits die peritextuelle Covergestaltung Schlüsse auf das Genre, die Komplexität oder Fachlichkeit des Texts zu. Auch durch epitextuelle Elemente wie Werbung oder Rezensionen werden Erwartungen geweckt und führen bereits zu ersten Interpretationen des ungelesenen Texts (vgl. Nergaard 2013:189). Somit erwecken Paratexte bei der Leserschaft Erwartungen und beeinflussen ihre Rezeption des Texts (vgl. Alvstad 2014:273).

Diesen Effekt erklärt Alvstad (2014) mit Hilfe des „Translation Pact“. Durch den Translation Pact vertrauen Leser\*innen darauf, dass Übersetzungen die Wörter und Aussagen der Autor\*innen wiedergeben, nicht die der Übersetzer\*innen. Das Publikum schenkt dieses Vertrauen nicht nur aufgrund des niedrigen Status von Übersetzungen in der Gesellschaft gerne; laut Alvstad (2014:271) laden Verlage und Übersetzer\*innen ihre Leser\*innen regelrecht dazu ein, nach dem Translation Pact zu lesen, weil sie selbst die Zieltexte als alleiniges Werk der jeweiligen Autor\*innen präsentieren. Dadurch gehen selbst professionelle Leser\*innen von Übersetzungen wie Kritiker\*innen oder Forscher\*innen meist von dem/der Autor\*in eines Texts aus und übersehen die Intervention von Übersetzer\*innen und anderen Akteur\*innen, die das Translat in Zusammenarbeit produziert haben. Dieses Vertrauen geht über die kulturelle Norm hinaus, dass Translate Originale widerspiegeln, es betrifft nicht nur Texte, die nicht als Translation identifizierbar sind, sondern ist durch die rhetorische Struktur des

Translats bedingt: Bestimmte textuelle und paratextuelle Faktoren von übersetzten Werken begünstigen die Ignorierung der Übersetzerstimme zugunsten der Autorenstimme und erzeugen die Erwartungen der Leserschaft, dass die Übersetzung „the author’s text rather than the translator’s“ (Alvstad 2014:271) wiedergibt. So werden die Paratexte eines übersetzten Romans in einer Weise formuliert, dass Leser\*innen eingeladen werden, die Übersetzung als Text des Autors/der Autorin zu lesen. Dazu gehört unter anderem die hierarchische Abbildung von Autoren- und Übersetzernamen; die Namen der Autor\*innen werden präsent platziert und meist mehrmals in der Umschlaggestaltung eines Buches genannt, während Namen von Übersetzer\*innen manchmal erst innerhalb der Buchklappen und oft nur klein und unauffällig erwähnt werden (vgl. Hermans 1996:26).

Sobald der Translation Pact von den Rezipient\*innen des Texts angenommen ist, wird das Vertrauen der Leser\*innen in den Text als Original auch bei offensichtlicher Intervention durch Übersetzer\*innen nicht eingeschränkt: Wenn die Übersetzer\*innen bei signifikanten Änderungen durch paratextuelle Elemente wie Fußnoten oder Anmerkungen versichern, dass der Inhalt trotz ihrer Intervention nicht zu stark verändert dargestellt ist, wird das Translat dennoch als Text des Autors/der Autorin rezipiert (vgl. Alvstad 2014:273).

Mit diesem Ansatz widerspricht Alvstad (2014) der Konstruktion eines Implied Translator, wie er zuvor erläutert wurde. Wenn die Leser\*innen den Text als alleiniges Werk der Autor\*innen verstehen, rekonstruieren sie während des Lesens kein Bild vom Implied Translator, sondern vom Implied Author des Ausgangstexts: Die diskursive Präsenz von Übersetzer\*innen im Text ist „just one of the many voices [...] out of which the individual reader will reconstruct the implied author“ (Alvstad 2014:275). Hier wird also nicht der Existenz einer Übersetzerstimme widersprochen, sie wird stattdessen als Teil der Autorenstimme verstanden. Da jedoch, wie bereits angesprochen wurde, jede sprachliche Äußerung als Zeichen der zugrunde liegenden Weltanschauungen eines Menschen verstanden werden kann, liegt der Schluss nahe, dass sich viele Leser\*innen, die eine Übersetzung lesen, sehr wohl Gedanken über die Übersetzungsstrategien und die dahinter liegenden Werte der jeweiligen Übersetzer\*innen machen und nicht jede Interpretation ausschließlich auf einen Implied Author zurückführen.

#### **1.4.2. Die ideologische Funktion des Paratexts**

Übersetzer\*innen sind von ihrem sozialen und kulturellen Umfeld, den sie umgebenden Machtbeziehungen, ideologischen Faktoren und den Einflüssen von anderen Akteur\*innen wie Kund\*innen, Verlag, Institutionen und Leser\*innen abhängig, da so unter anderem die Bedingungen für Interpretation und Rezeption des Translats geschaffen werden (vgl. Nergaard 2013:179ff.).<sup>6</sup> Da Übersetzungen von Menschen erarbeitet werden, sind sie mit ih-

---

<sup>6</sup> Zu den vielfältigen Formen von Machtbeziehungen in der Translation siehe beispielsweise Tymoczko (2002) oder Fischer & Nisbeth Jensen (2012).

ren Werten und Ideologien historisch und gesellschaftlich eingebettet (vgl. Nergaard 2013:184). Auch wenn literarische Übersetzer\*innen zumeist freiberuflich arbeiten und daher ideologisch nicht direkt an einen bestimmten Verlag angelehnt sind, werden sie dennoch von verlagsinternen Personen wie Lektor\*innen kontrolliert. Die Entscheidungsmacht liegt beim Verlag, das Translat kann dort jederzeit verändert oder seine Publikation verweigert werden. In der Regel wird vom Verlag gewünscht, dass sich Translator\*innen ausschließlich um die Verfassung des übersetzten Erzähltexts kümmern; alle paratextuellen Elemente werden vom Verlag selbst vorgegeben. So werden auch Fußnoten mit Anmerkungen der Übersetzer\*innen nur in Absprache mit dem Verlag abgedruckt (vgl. Nergaard 2013:187). Wenngleich dies den meisten Leser\*innen nicht bewusst sein dürfte, so spielen wirtschaftliche Gründe eine große Rolle, wenn es um die Erstellung von Übersetzungen geht; immerhin soll das übersetzte Buch verkauft werden. Die Auswahl des Ausgangstexts, der Übersetzer\*innen, der Lektor\*innen, aber auch der technischen Gerätschaften wie die Auswahl des Druckers ist von Kostenüberlegungen abhängig (vgl. Nergaard 2013:181). Auch die paratextuellen Übersetzungsentscheidungen werden von wirtschaftlichen Faktoren beeinflusst: Mehr Peritexte wie Fußnoten, Vor- oder Nachworte müssen kostenintensiv gedruckt werden. Diese Paratexte gelten außerdem als wenig lesefreundlich und werden daher oft vermieden, um ein Buch leichter verkaufen zu können (vgl. Nergaard 2013:183f.). Somit sind Übersetzer\*innen selbst in ihren individuellen Entscheidungen stark von den Vorgaben des Verlags und dessen ideologischen und wirtschaftlichen Vorstellungen abhängig. Auswahl und Menge der Paratexte lassen daher bereits Schlüsse auf die dahinter liegenden Überlegungen im Verlag zu und sollten bei einer Übersetzungsanalyse einbezogen werden.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die umgebenden Hilfstexte eines literarischen Werks die Vorgaben des Verlags sowie Status und Strategien von Autor\*innen und Übersetzer\*innen widerspiegeln, da sie den Text kontextuell einordnen. Für die Translationswissenschaft ist die Untersuchung von solchen Paratexten wirkungsvoll, da durch Peri- und Epitexte die Rezeption und Interpretation eines Translats gesteuert wird. Die übliche paratextuelle Darstellung von Übersetzungen trägt zur Unsichtbarkeit von Übersetzer\*innen bei und führt dazu, dass Übersetzer\*innen mit ihrer Stimme selten gehört werden. Durch paratextuelle Elemente wie Fußnoten oder Vor- und Nachworte äußern sich die kontextuellen Stimmen in der Übersetzung. Diese sollen nun vorgestellt werden.

## **1.5. Kontextuelle Stimmen**

Im Zusammenhang dieser Masterarbeit ist insbesondere die Präsentation von kontextuellen Stimmen wichtig, da im empirischen Teil eine kontextualisierte Analyse durchgeführt werden soll. Kontextuelle Stimmen bezeichnen reale Personen, die außerhalb des Textes stehen, aber das Ergebnis der Texterstellung beeinflussen. Zu diesen „situational agents“ (Taivalkoski-Shilov 2013:4f.) zählen im Translationsprozess Übersetzer\*innen, Lektor\*innen, Verle-

ger\*innen, Redakteur\*innen sowie Kritiker\*innen und Autor\*innen. Translation kann als kooperative Arbeit gesehen werden, in denen die unterschiedlichen Situational Agents aufeinander Einfluss nehmen. Entsprechend ist auch die Verantwortung für das entstandene Translat geteilt (vgl. Jansen & Wegener 2013:5). Welcherart die Zusammenarbeit ist, kann individuell unterschiedlich sein und ist aus dem Translat selbst oftmals schwer herauszulesen. Jansen & Wegener (2013:4) fassen die möglichen Beziehungen zwischen Übersetzer\*innen und den anderen Akteur\*innen mit folgender Frage zusammen: „Are they coaches, competitors or coercers?“

Bis auf die Übersetzer\*innen, die offensichtlich an der Übersetzung beteiligt sind, agieren die restlichen Akteur\*innen „behind the scenes“ (Jansen & Wegener 2013:4), weshalb ihr Einfluss schwer abzuschätzen ist. Auch Brodie (2013:120) bezeichnet den tatsächlichen Text als „Snapshot“ der Zusammenarbeit, die dahinter steht. Auf welche Weise die unterschiedlichen Situational Agents Einfluss nehmen, welche Beziehungen zwischen ihnen bestehen und welchen ideologischen Anschauungen sie dadurch folgen, ist durch die Analyse von textuellen Stimmen nur schwer abzuschätzen. Um die Stimmen der unterschiedlichen Akteur\*innen dennoch sichtbar zu machen, können die paratextuellen Elemente eines Translats einer Analyse unterzogen werden (vgl. Jansen & Wegener 2013:7).

Nachdem der Paratext in seiner Bedeutung für die Übersetzungswissenschaft definiert und ein Überblick über die verschiedenen kontextuellen Stimmen gegeben wurde, soll nun der Forschungsstand zur kontextuellen Übersetzerstimme präsentiert werden. Ähnlich wie die textuelle Übersetzerstimme ist die kontextuelle Übersetzerstimme noch nicht allzu lange Forschungsgegenstand der Translationswissenschaft, aber dennoch bereits in vielfältiger Weise untersucht worden.

### **1.5.1. Stimme als helfende Hand**

Schon Hermans (1996) geht auf die Wichtigkeit der Untersuchung von Paratexten ein, um die Übersetzerstimme erklingen zu lassen. Paratextuelle Anmerkungen der Übersetzer\*innen wie Fußnoten „rupture the narrative frame“ (Hermans 1996:34). Die Illusion, ausschließlich die Autorenstimme zu lesen, wird dadurch gestört und den Leser\*innen wird bewusst gemacht, wessen Text sie wirklich lesen.

Hermans' paratextuelle Übersetzerstimme hat eine aktive, lesefreundliche Funktion: Im Gegensatz zur passiven Erzählerstimme bemerkt sie Missverständnisse im Text und bügelt diese aus, indem sie zusätzliche Information und Erklärung bietet (vgl. Hermans 1996:41). Die Einstellung der Leserschaft zu dieser unterstützenden Stimme ist jedoch gespalten: Wenn nicht bei jeder missverständlichen Stelle eine Erklärung angeführt wird, kann dies als „deliberate silence of the voice“ (Hermans 1996:34) verstanden und die Übersetzerstimme sozusagen der unterlassenen Hilfeleistung bezichtigt werden.

### 1.5.2. Die stumme Stimme

Im Gegensatz zu den meisten Ansätzen zur Übersetzerstimme, die sich mit klassischen Romanübersetzungen beschäftigen, setzt Brodie (2013) sich mit Theaterübersetzungen auseinander. Die Übersetzung von Theaterstücken erfolgt in der Regel auf Basis einer literarischen Zwischenübersetzung, die dann adaptiert und somit an die erforderlichen Umstände für die Aufführung angepasst wird. An diesem Text arbeiten verschiedene Stimmen zusammen: einerseits die Übersetzer\*innen des Zwischentranslats, dann die Personen, die den Text adaptieren, sowie Regisseur\*in und Schauspieler\*innen während der Probenzeit. Durch die publizierten Paratexte ist für die Zuschauer\*innen offensichtlich, dass es sich beim adaptierten Stück um eine „joint creation“ (Brodie 2013:120) handelt. Theoretisch könnten also alle beteiligten Stimmen der vorangegangenen Kollaboration hörbar gemacht werden. Doch auch im Theaterbereich ist der Status von Übersetzer\*innen im Allgemeinen niedrig. Dies zeigt Brodies Untersuchung der englischen Theaterübersetzung von Friedrich von Schillers *Don Carlos* für eine Aufführung in London. Im Gegensatz zu Poulton, der das Stück adaptiert hat, oder Grandage, dem Regisseur des Stücks, die beide in den Paratexten mehrmals genannt werden, finden die Namen der Übersetzer\*innen keine Erwähnung (vgl. Brodie 2013:121f.). Obwohl sich Poulton in Interviews mit Brodie (2013) zu der zufriedenstellenden Übersetzung von Schillers Ausgangstext äußert und die Wichtigkeit von hochwertiger übersetzerischer Arbeit betont, wird diese nicht öffentlich in Paratexten honoriert.

### 1.5.3. Stimme als Ideologie

Im Gegensatz zum restlichen Translat, in dem vor allem die Autorenstimme wiedergegeben werden soll, sprechen Übersetzer\*innen in Paratexten in ihrem eigenen Namen. So sind ideologische Ansichten, die dort kommuniziert werden, eindeutig den Übersetzer\*innen zuzuordnen (vgl. Hermans 2014:289). In den Translaten verschiedener ideologischer Texte identifiziert Hermans (2014:287f.) Propaganda-Aussagen, ironisierende Elemente und Hetze gegen Autor\*in oder frühere Übersetzer\*innen. Diese werden nicht durch die textuelle Übersetzerstimme, sondern durch die umgebenden Paratexte wiedergegeben. So äußern sich die niederländischen Übersetzer des Buchs *Diva Virgo Hallensis* von Justus Lipsius aus dem Jahr 1604 in ihren Paratexten höchst unterschiedlich, jeweils ihren politischen und ideologischen Ansichten entsprechend.

Der Ausgangstext berichtet die vermeintlichen Wunder, die Pilger\*innen durch ihre Anbetung einer Marienstatue widerfahren sind, und wurde als Teil der katholischen Gegenreformation als Propagandamaterial gegen die protestantische Bewegung eingesetzt. Die erste Übersetzung ins Niederländische wurde 1605 in Delft verfasst, das sich im Krieg mit den katholisch-spanischen Niederlanden befand. Sie weist textuell keine besonderen Veränderungen zum Ausgangstext auf, in Einleitung, Epilog und Anmerkungen des Übersetzers jedoch werden Erzählerstimme und Autor des Originals diskreditiert. Dadurch bekommt der ganze Text

eine ungläubwürdige und ironische Wirkung und konnte dadurch gegensätzlich zur ursprünglichen Aussage in der Reformation verwendet werden. In den Paratexten der zweiten Übersetzung aus dem Jahr 1607 wird wiederum die Erstübersetzung als Blasphemie kritisiert und der paratextuelle Rahmen des Texts als Feindeserklärung gegenüber der Reformation und dem Erstübersetzer verwendet (vgl. Hermans 2014:288f.). Offensichtlich erfordern die Implied Reader der unterschiedlichen Übersetzungen diese zusätzlichen Erklärungen; der erste Text ist an ein protestantisches, der zweite an ein katholisches Publikum gerichtet.

Bei anderen ideologisch behafteten Themen wie Sexualität lässt sich ebenfalls eine starke Tendenz zu Anmerkungen durch die Übersetzer\*innen in Paratexten erkennen. So weist die Übersetzung von Horaz' Satiren und Episteln ins Englische eine starke Zensur der als zu obszön empfundenen Stellen auf (vgl. Hermans 2014:290). Ebenso kann Ästhetik ein ideologischer Grund für den Eingriff in einen Text sein: Immer wieder richten sich Übersetzer\*innen in ihren Paratexten gegen die Autor\*innen des Ausgangstexts oder gegen früherer Übersetzer\*innen des gleichen Werks. Grund dafür ist zumeist das Bedürfnis, einen früheren Text verbessern oder verschönern zu wollen (vgl. Hermans 2014:290).

Wenn sich Translator\*innen im Paratext explizit zum Translat äußern, hat dies also oftmals mit Übersetzungsschwierigkeiten zu tun und soll den Leser\*innen ein besseres Verständnis des Texts ermöglichen. Es gibt jedoch weitere und vielfältige Gründe, wieso Übersetzer\*innen im Paratext sichtbar werden, dazu zählen politisch-ideologische oder ästhetische Standpunkte; der paratextuelle Eingriff entsteht in der Regel aus dem Bedürfnis heraus, diese persönlichen Werte in den Zieltext zu übertragen.

## **1.6.Überblick**

In diesem Kapitel wurden unterschiedliche Ansätze zur Stimme im Text und zur Stimme in der Übersetzung dargelegt. Diese Stimmen können in textuelle und kontextuelle unterteilt werden, je nachdem, ob sie sich aus dem Text heraus oder aus den umgebenden Paratexten ergeben.

Nachdem die literaturwissenschaftlichen Grundlagen zu Beginn dargelegt wurden, wurde bei der weiteren Erarbeitung das Augenmerk auf die Übersetzerstimme gerichtet. In einem Forschungsüberblick wurde gezeigt, dass Translator\*innen sowohl textuell als kontextuell mit ihrer Stimme sichtbar werden können.

Die textuelle Übersetzerstimme kann in manifest und non-manifest voice unterschieden werden. Die non-manifest voice ist immer vorhanden und deckt sich mit der Erzählerstimme des Ausgangstexts. Die manifest voice ist auf Veränderungen und bewusste Eingriffe in die Inhalte des Ausgangstexts zurückzuführen und kann durch den Vergleich von Ausgangs- und Zieltext herausgefiltert werden. Veränderungen im Text beruhen neben übersetzerischen Schwierigkeiten zumeist auf ideologischen Aspekten.

Offensichtlicher sind kontextuelle Stimmen, die in den Paratexten geäußert werden. Hier sprechen Übersetzer\*innen nicht im Namen der Autor\*innen, sondern für sich selbst, daher können Wertvorstellungen durch die Analyse von Paratexten leichter identifiziert werden. Kontextuelle Stimmen finden in der Translationswissenschaft bisher eher wenig Beachtung. Im Gegensatz zu textuellen Stimmen lässt die Untersuchung von Peri- und Epitext die unterschiedlichen Akteur\*innen im Translationsprozess zu Wort kommen. Daher kann ihre wichtige Rolle für die soziologische Translationswissenschaft nicht bestritten werden.

Die Stimme im (Para)Text hat viele Namen: So wird sie als stumm oder unsichtbar, als diskursive Präsenz, Lesefreundlichkeit, Stil, Manipulation, Ideologie oder Ethos beschrieben. Durch die verschiedenen Akteur\*innen, die dadurch sichtbar gemacht werden können, hat sie auch viele Gesichter. Die gesamte Bedeutung einer Übersetzung kann nur durch die Analyse des Translats inklusive seiner umgebenden Paratexte erfasst werden, da nur so die vielfältigen Stimmen in der Übersetzung auch hörbar gemacht werden können. Um es mit Brodies (2013:130) Worten zu sagen: „The multiple voices create the whole.“

Da im Analyseteil dieser Masterarbeit mehrere Neuübersetzungen mit einer Erstübersetzung verglichen werden sollen, wird im folgenden Kapitel das Konzept Neuübersetzung vorgestellt. In der Analyse sollen insbesondere die textuellen und kontextuellen Stimmen in der Neuübersetzung untersucht werden, daher werden im nächsten Kapitel die Forschungsgebiete Neuübersetzung und Stimme miteinander verknüpft.

## **2. Neuübersetzung**

Im letzten Kapitel wurde das Konzept Stimme erläutert, in besonderem Hinblick auf die Übersetzerstimme im Mittelpunkt der Translator Studies (Chesterman 2009), sowie textuelle und kontextuelle Stimmen, die im empirischen Teil herausgefiltert werden sollen. Da es sich beim Analysematerial um verschiedene Übersetzungen des gleichen Ausgangstexts handelt, wird nun die Thematik Neuübersetzung vorgestellt und eingegrenzt. Zum Schluss werden die beiden Themenfelder Stimme und Neuübersetzung in einem Forschungsüberblick miteinander in Zusammenhang gestellt.

Das Konzept Neuübersetzung findet seit knapp drei Jahrzehnten in der translationswissenschaftlichen Forschung Beachtung und ist erst in den letzten Jahren vermehrt untersucht worden. Im Folgenden soll ein Überblick über die unterschiedlichen Perspektiven auf das Thema gegeben werden, um Analysekatoren für den empirischen Teil dieser Masterarbeit festlegen zu können.

### **2.1. Die Problematik herkömmlicher Definitionen**

Die meisten Translationswissenschaftler\*innen definieren Neuübersetzungen als weitere Übersetzungen eines bereits in die Zielsprache übersetzten Ausgangstexts (vgl. Bereza 2009 und Koskinen & Paloposki 2010). Durch die verschiedenen Genres, in denen Neuübersetzungen

gen produziert werden, die vielfältigen Motivationen sowie die unterschiedlichen Akteur\*innen, die auf den Prozess Einfluss nehmen, erfordert diese knapp formulierte Basisdefinition weitere Unterteilung.

### **2.1.1. Versuch einer Klassifikation**

Um die verschiedenen Faktoren zu berücksichtigen, die auf den Bereich Neuübersetzung einwirken, versucht Bereza (2009) sich an einer Klassifikation und arbeitet sieben Kategorien der Neuübersetzung heraus: Neuübersetzung auf Basis einer neuen Textvorlage, Neuübersetzung ohne Zensur, Neuübersetzung als feministische Übersetzung, Neuübersetzung mit Anpassung an die Gegenwartssprache, Neuübersetzung mit Anpassung an die zeitgenössische Sprache des Originals, Neuübersetzung für eine Neuinszenierung im Theater und Neuübersetzung als Ergebnis eines Evaluationsprozesses.<sup>7</sup>

Die Kategorie „Neuübersetzung auf Basis einer neuen Textvorlage“ (Bereza 2009:262) ergibt sich durch den Fall, dass eine weitere Version eines Ausgangstexts bekannt wird und der Text nach wie vor als wichtig genug erachtet wird, um in der alternativen Fassung übertragen zu werden. Hier erklärt sich die neue Übersetzung aus der Vorlage selbst heraus, das Gleiche gilt für die Kategorie „Neuübersetzung ohne Zensur und Verfälschung“ (Bereza 2009:264). Hier wird vorausgesetzt, dass die bereits in der Zielsprache vorliegende(n) Übersetzung(en) von externen, beispielsweise politischen, Mächten in solchem Maß beeinflusst wurde(n), dass eine neue Übersetzung nötig wird, um den Ausgangstext wiedergeben zu können. Ein weiterer Typus, der auf ähnlich ideologisch-interpretatorische Gründe für eine Neuübersetzung eingeht, basiert auf feministischen Ansätzen. Bereza (2009:266f.) führt politische Korrektheit, ethisch-soziologische Ansätze und anti-diskriminierende Gründe für die Erstellung solcher Neuübersetzungen an und fasst sie als „Neuübersetzung als feministische Übersetzung“ zusammen.

In jedem Fall liegt der Schluss nahe, dass Originalen, die neu übersetzt werden, in der Zielkultur eine hohe Bedeutung beigemessen wird. Dies trifft insbesondere auf die folgenden beiden Neuübersetzungstypen zu. In der Kategorie „Neuübersetzung mit Anpassung an die Gegenwartssprache“ (Bereza 2009:262) werden bereits übersetzte Texte als sprachlich modernere Fassungen in die Zielsprache übertragen. Neuübersetzungen dieses Typs bieten die „einmalige Gelegenheit, den Klassiker in die gegenwärtige Sprachwelt zu holen“ (Bereza 2009:263). Hier wird auf den besonders wichtigen Inhalt des Textes hingewiesen, der durch eine aktualisierte Neuübersetzung einem heutigen Publikum besser nahegebracht werden soll. In die Kategorie „Neuübersetzung mit Anpassung an die zeitgenössische Sprache des Originals“ (Bereza 2009:263) fallen Übersetzungen, die mit dem Ziel verfasst werden, die sprachliche und stilistische Ebene des Originals zum Ausdruck zu bringen (Bereza 2009:264). Hier

---

<sup>7</sup> Die einzelnen Kategorien werden bei Bereza (2013) umfassender erläutert.

ist es nicht der Inhalt, sondern der sprachliche Stil des Ausgangstexts, der für die Zielkultur von solcher Relevanz ist, dass eine weitere Übersetzung in Auftrag gegeben wird.

Auch die Adaption einer bereits bestehenden Übersetzung für die Aufführbarkeit eines Theaterstücks kann als Neuübersetzung bezeichnet werden. Diese „Neuübersetzung[en] für eine Neuinszenierung im Theater“ (Bereza 2009:265) bilden eine weitere Kategorie der Liste.

Die soeben vorgestellten Typen der Neuübersetzung erklären sich entweder aus der Vorlage selbst oder aus einem veränderten Zielpublikum oder Medium heraus und sind mehr oder weniger eindeutig festzulegen und nachvollziehbar. Bei der letzten von Bereza (2009:268) vorgeschlagenen Kategorie „Neuübersetzung als Ergebnis eines Evaluationsprozesses“ sieht es komplizierter aus. Unter diese Kategorie fallen Neuübersetzungen, die aufgrund der Komplexität eines Ausgangstexts und dessen unterschiedlichen Interpretationen entstanden sind. Gründe für die Neuübersetzung können ein neuer Zweck, eine Neuinterpretation, Neudeutung oder neue Gegebenheiten und Ereignisse sein (vgl. Bereza 2009:269). Wenngleich sieben Kategorien festgehalten werden können, wirft insbesondere die letzte Kategorie in ihrer Komplexität und schweren Eingrenzbarkeit weitere Fragen auf.

### **2.1.2. Definitionshürden**

In der weiteren Literatur zum Thema Neuübersetzung zeigen sich ebenso vielfältige wie komplexe Definitionen und, vor allem, Definitionshürden. Deane-Cox (2014:191) macht in ihrem umfassenden Werk zum Thema Neuübersetzung die Schwierigkeiten bei der Definitionsfindung explizit: „[R]etranslation is protean, unbounded and inexplicable“. Dies könnte daran liegen, dass bereits die Basisdefinition Missverständnisse zulässt. Bevor die Forschung der letzten Jahre erläutert werden kann, wird daher die erste Grunddefinition untersucht und erweitert, damit sie im weiteren Verlauf der Arbeit sinnvoll eingesetzt werden kann.

Dass die Basisdefinition, wie sie zu Beginn des Kapitels wiedergegeben wurde, für die Vielschichtigkeit des Konzepts Neuübersetzung nicht ausreicht, wurde bereits durch die Anführung von Berezas (2009) sieben Unterkategorien offenbar. In den Ansätzen anderer Translationswissenschaftler\*innen finden sich weitere Punkte, die die Basisdefinition erweitern und jeweils neue Kategorien erfordern würden.

In der Forschung wird mehrfach auf Definitionsschwierigkeiten hingewiesen, wenn Texte als Neuübersetzungen deklariert werden, die schon der Basisdefinition widersprechen. So bemängelt Alsina (2011) in ihrer Untersuchung von zehn spanischen Übersetzungen von Jane Austens Roman *Persuasion*, dass alle der untersuchten Zieltexte als Neuübersetzungen gelten, sich einige jedoch kaum von früheren Übersetzungen unterscheiden. Sie bezeichnet solche Texte als „plagiarised versions“ (Alsina 2011:8) voneinander. Ähnliche Fälle und die dadurch entstehenden Definitionsschwierigkeiten für das Konzept Neuübersetzung finden sich bei Pym (1998). Als Lösungsvorschlag äußert er die Forderung nach einem Vergleich der unterschiedlichen Zieltexte. Dadurch könnte sichergestellt werden, dass es sich bei als Neu-

übersetzung vermarkteten Texten nicht um „modified older translations“, also bloße Adaptationen oder Revisionen einer früheren Übersetzung, handelt (Pym 1998:82).<sup>8</sup>

Neben der soeben vorgestellten Problematik von beinahe identischen Zieltexten weisen Koskinen & Paloposki (2010) auf weitere Kontexte hin, in denen von einer Neuübersetzung im klassischen Sinn nicht gesprochen werden kann. Sie zeigen Fälle auf, in denen zwei Übersetzungen des gleichen Ausgangstexts in die gleiche Sprache annähernd gleichzeitig erscheinen. Diesen Einwand teilt auch Deane-Cox (2014:11): Wenn Übersetzungen des gleichen Zieltexts in kurzer Zeit gehäuft auftreten, ist schwer festzulegen, welche nun als Erst- oder Neuübersetzung gelten kann beziehungsweise ob den Übersetzungen überhaupt ein Neuheitswert inhärent ist.

Doch nicht nur der zeitliche Aspekt kann die Definition der Neuübersetzung erschweren, auch die Begrifflichkeit Zielsprache ist nicht immer eindeutig zu sehen, da sich Zielsprache und Zielkultur nicht in jedem Fall decken. Koskinen & Paloposki (2010:294) illustrieren das Problem anhand des folgenden Beispiels: In Frankreich liegt eine Übersetzung bereits vor, nun wird auf der Basis der gleichen Vorlage eine Übersetzung in Kanada für ein franko-kanadisches Publikum produziert. Es stellt sich nun die Frage, ob der kanadische Text als Neuübersetzung des bereits in Frankreich publizierten gelten kann, da sich zwar die Sprache, nicht aber die Zielkultur überschneiden. Wieder finden sich ähnliche Gedanken bei Pym (1998) in seiner Unterscheidung in aktive und passive Neuübersetzungen. Wenn für verschiedene Märkte (wie im genannten Beispiel) übersetzt wird, spricht er von passiven Neuübersetzungen, da die Übersetzungen wahrscheinlich wenig Einfluss aufeinander haben. Übersetzungen für das gleiche Publikum definiert er jedoch als aktive Neuübersetzungen, die in einem Rivalitätsverhältnis zueinander stehen. Pym (1998:82f.) sieht Vergleiche mit aktiven Neuübersetzungen daher als aufschlussreicher, da passive sich nicht zwingend aufeinander beziehen. Diese rivalisierende intertextuelle Beziehung von Erst- und Neuübersetzungen wird zu Beginn des nächsten Abschnitts genauere Beachtung finden.

Offensichtlich besteht nach wie vor Klärungsbedarf, was die Definition von Neuübersetzungen angeht. Neuübersetzungen werden aus den unterschiedlichsten Gründen produziert, manchmal auf der Basis neuen Wissens, neuer Werte und Interpretationen, eines neuen Zielpublikums oder der Veröffentlichung in anderen Medien. Diese vielfältigen Anlässe für Neuübersetzungen und die verschiedenen Einflüsse, denen sie ausgesetzt sind, erschweren es, eine eindeutige Definition zu finden.

Um weitere Klarheit für das Konzept Neuübersetzung schaffen zu können, müsste die Definition zunächst um die soeben vorgestellten Kriterien erweitert werden. Ausgehend von der Basisdefinition und unter Berücksichtigung der in diesem Kapitel vorgestellten Ansätze kann demnach ein Zieltext, dessen Ausgangstext bereits in die gleiche Sprache übersetzt wurde, nur dann als Neuübersetzung gelten, wenn er sich von den früheren Übersetzungen unter-

---

<sup>8</sup> Zu den Schwierigkeiten einer terminologischen Unterscheidung von Revision und Neuübersetzung äußern sich auch Gambier (1994) und Koskinen & Paloposki (2003).

scheidet, genügend Zeit vergangen ist und er für das gleiche Zielpublikum produziert wird. Ansonsten handelt es sich lediglich um Plagiate früherer Übersetzungen oder passive Neuübersetzungen, die zumindest in einer vergleichenden Analyse wenig Aufschluss geben.

## **2.2. Neuübersetzung als Fortschritt**

Bei genauerer Untersuchung der unterschiedlichen Ansätze der letzten Jahrzehnte lässt sich die Problematik Neuübersetzung genauer aufschlüsseln und eine grobe Einteilung tätigen, die das Konzept in ein helleres Licht bringen kann. Daher sollen im weiteren Verlauf des Kapitels die unterschiedlichen Perspektiven möglichst genau dargestellt und eine Eingrenzung versucht werden.

### **2.2.1. Retranslation Hypothesis**

Grundlegende Gedanken zur Neuübersetzung finden sich bereits 1990 in der *Palimpsestes*-Ausgabe *Retraduire*, insbesondere der Ansatz von Berman (1990) findet in späteren Forschungen Beachtung (z. B. bei Chesterman 2004, Koskinen & Paloposki 2004, Brownlie 2006 und O'Driscoll 2011). Berman (1990:5) definiert Neuübersetzungen als unweigerliche Konsequenz der „défaillances“, also der Mängel, die jeder Übersetzung grundlegend inhärent sind. Diese Schwächen umschreibt er als Alterungsprozess, dem Übersetzungen prinzipiell unterliegen (vgl. Berman 1990:1). Demnach altern Übersetzungen mit der Zeit auf sprachlicher, literarischer und kultureller Ebene und müssen durch Neuübersetzungen immer wieder an die aktuellen Konventionen der Zielkultur angepasst werden.

Ziel dieser verschiedenen Neuübersetzungen ist es, eines Tages eine „grande traduction“ (Berman 1990:2) zu produzieren, die dem Original in Qualität und Anerkennung nicht nachsteht und dem Alterungsprozess nicht unterworfen ist. Erst durch diese grande traduction kann sich das Original in der Zielsprache entfalten und die Zielkultur bereichern (vgl. Berman 1990:5ff.). Grundvoraussetzung dafür ist genug vergangene Zeit, die mit Übersetzungen, wachsender Erfahrung und erweitertem Wissensstand über den Ausgangstext gefüllt ist. Frühere Übersetzungen, deren primäres Ziel die erstmalige Übertragung des Originalinhalts in die Zielkultur war, bilden die Basis für spätere Übersetzungen und schließlich grandes traductions, die sich durch eine besondere Nähe zum Ausgangstext auszeichnen (vgl. Berman 1990:3f.). Die Schönheit des Originals, die zuvor von früheren schlechteren Übersetzungen verdeckt wurde, kann dann ans Licht gebracht werden (vgl. Berman 1990:7). Die Beziehung zwischen Erst- und Neuübersetzung ist demnach von der Fehleranfälligkeit der früheren Übersetzungen geprägt, die durch den Fortschritt der Neuübersetzungen korrigiert werden.

Bermans (1990) Ansatz, dass spätere Übersetzungen ausgangstextorientierter produziert werden als frühere, ist als Retranslation Hypothesis von Chesterman (2004:8) aufgegriffen worden. Inzwischen ist die Hypothese von verschiedenen Wissenschaftler\*innen geprüft wor-

den. In manchen Fällen lassen sich entsprechende Tendenzen nachweisen; so zeichnen sich zahlreiche Neuübersetzungen durch besondere Originaltreue und Loyalität gegenüber Autor\*in und Kultur des Ausgangstexts aus (vgl. Bereza 2009:270, Kroeber 2014:105). Während noch vor wenigen Jahrzehnten stärkere Eingriffe und übersetzerische Freiheiten akzeptiert waren, basieren heutige Neuübersetzungen häufig auf umfangreichen historisch-kritischen und philologisch-strengen Recherchen (vgl. Kleiner et al. 2014:10f., Kleiner 2014:120ff.).

### 2.2.2. Kritik

Bermans (1990) Hypothese stößt dennoch zunehmend auf Kritik. So wird sie in ihrer pauschalen Aussage als „excessively simplistic“ (O’Driscoll 2011:251) bezeichnet, die zu viele andere Einflüsse außer Acht lässt (vgl. Brownlie 2006). Größter Kritikpunkt ist jedoch die historisch lineare Perspektive, da sich spätere Übersetzungen im Vergleich zu früheren nicht zwingend durch steigende Qualität oder Originaltreue auszeichnen (vgl. O’Driscoll 2011:251f.). Daher stellen Koskinen & Paloposki (2004) eine alternative Erklärung für die vermeintliche Ausgangstextnähe neuer Übersetzungen auf:

[The] perceived ‘fidelity’ of the translation depends on how closely it resembles our own interpretation of the text, and contemporary translations thus *appear* to be more faithful than previous ones that address different audiences and meet different expectations. (Koskinen & Paloposki 2004:33f., Hervorhebung im Original)

Demnach wird eine aktuelle Neuübersetzung als dem Original treuer empfunden, da sie eher der gegenwärtigen Interpretation des Originals entspricht und sich für die Rezipient\*innen näher anfühlt als die Erstübersetzung, die in einem anderen historischen Kontext und für Leser\*innen dieser anderen Zeit produziert wurde. Grundproblem ist die Festlegung der Kriterien, nach denen die (Un)Treue dem Original gegenüber identifiziert werden kann: Es ist schwierig, Methoden zu finden, um die „closeness“ oder „greatness“ (Koskinen & Paloposki 2010:296) einer Übersetzung festzumachen. Wie Ausgangstexttreue definiert wird, unterliegt demnach subjektiver Interpretation.

Neben der Schwierigkeit, die Grundkriterien für die in der Retranslation Hypothesis postulierte gesteigerte Originaltreue und höhere Qualität von Neuübersetzungen zu definieren, ergeben sich weitere Probleme durch die Linearität der Hypothese: Wenn Erstübersetzungen im Zuge von Neuübersetzungen verbessert werden sollen, müssten sich diese gezwungenermaßen aufeinander beziehen. Es kann jedoch nicht zweifelsfrei davon ausgegangen werden, dass alle Neuübersetzungen auf der Basis früherer Übersetzungen erzeugt werden, möglicherweise entstehen sie unabhängig und unbeeinflusst voneinander und können daher den Verlauf der inzwischen verstrichenen Zeit gar nicht widerspiegeln (vgl. Deane-Cox 2014:5). Weitere Kritik üben Koskinen und Paloposki (2004:31), die eine zielkulturorientierte Übersetzung nicht an Erstübersetzungen per se festmachen, sondern als literarische Frühphase definieren. Ob eine Neuübersetzung, die sich von einer Erstübersetzung abgrenzt, grundlegend

als Fortschritt gewertet werden kann, bleibt also nach wie vor umstritten, dennoch finden sich Bermans (1990) Ansätze auch in aktuellen Forschungen wieder.

### **2.2.3. Neuübersetzung als Rivalin**

Einer der Punkte, die bereits in Bermans (1990) fortschrittorientierten Ansatz anklingen und seitdem in der Translationswissenschaft in Bezug auf Neuübersetzungen untersucht werden, ist die Beziehung zwischen Erst- und Neuübersetzungen. Pym (1998:83) geht davon aus, dass Erst- und Neuübersetzungen in einem Rivalitätsverhältnis zueinander stehen, da die schiere Existenz einer neuen Übersetzung den Wert der früheren anzweifelt und kritisiert. Wenn eine Erstübersetzung auf lange Zeit ihre Zielkultur überzeugte, wären keine Neuübersetzungen nötig. Ein ähnlicher Ansatz findet sich bei Venuti (2004:32): „Retranslations are designed to challenge a previous version of the foreign text.“ Die Existenz einer Neuübersetzung kann daher immer als Kritik an der früheren Übersetzung verstanden werden.

Dieser Konkurrenzgedanke zwischen Erst- und Neuübersetzung zieht sich durch die gesamte Forschung und spiegelt sich auch auf dem Buchmarkt wider: Neuübersetzungen werden häufig als Verbesserung beziehungsweise Korrektur der früheren Übersetzung(en) vermarktet (vgl. Venuti 2004:36). Auch bei Krysztofiak (2013:174f.) findet sich die Conclusio, dass die Existenz einer Neuübersetzung eine Polemik mit der Erstübersetzung voraussetzt; als oberstes Ziel einer Neuübersetzung nennt sie die Abgrenzung von einer früheren Übersetzung. Von einer grundlosen Neuübersetzung kann daher niemals ausgegangen werden. Wie bei Berman (1990) wird auch hier als wichtigster Grund für eine Neuübersetzung das Prinzip der „Unzeitgemäßigkeit“ (Krysztofiak 2013:176) der Erstübersetzung angeführt, und zwar auf weltanschaulicher, ästhetischer und sprachlicher Ebene. Frühere Übersetzungen sind daher in ihrer Weise veraltet und erfordern eine neuere Version, die den Ausgangstext besser wiedergeben kann und „deficient previous translations“ (Koskinen & Paloposki 2010:296) korrigiert.

### **2.2.4. Neuübersetzung als Wissensgewinn**

Neben der konkurrenzhaften Beziehung zwischen Erst- und Neuübersetzung sind weitere der bereits erwähnten Ideen Bermans (1990) auch in aktuellen Forschungsansätzen wiederzufinden, insbesondere sein Fokus auf Wissensvermehrung durch die zeitliche Dimension. So unterscheidet Vanderschelden (2000:8) zwischen „hot“ und „cold translation“, um die Zeitdimension in der Definition von Neuübersetzungen greifbar zu machen. Hot translations beschreiben Übersetzungen, die kurz nach der Veröffentlichung des Ausgangstexts produziert werden. Eine cold translation wiederum bezeichnet eine Neuübersetzung und macht die zum Original vergangene Zeit explizit. Bei diesem Übersetzungstypus können sich die Übersetzer\*innen an früheren Übersetzungen orientieren und haben Zugang auf das bereits gesammelte Wissen über Ausgangstext und -autor\*in sowie über Evaluierungen der Erstübersetzung

und ihre Rezeption (vgl. Vanderschelden 2000:8). Dieser Aspekt des erweiterten Wissensstands, auf dessen Basis eine Neuübersetzung entsteht, wird immer wieder in der empirischen Forschung festgestellt. So erkennt Vigliani (2014:11) in ihrer Analyse der italienischen Übersetzungen von Robert Musils *Mann ohne Eigenschaften* als Zugrundeliegen der Neuübersetzung ein „Ereignis von epochaler Bedeutung“, wie die Herausgabe neuer Autorenbiographien oder erweiterter -kritik. Ziel der Neuübersetzung ist in dem Fall nicht nur, eine neue, frische Lesart zu bieten, sondern auch, der Autorenkritik Rechnung zu tragen. Dieses neue Wissen lässt eine Neuinterpretation zu, die in die neue Übersetzung einfließt (vgl. Vanderschelden 2000:8).

### **2.3. Neuübersetzung als Neuinterpretation**

Es muss angemerkt werden, dass Neuübersetzungen – im Widerspruch zur Retranslation Hypothesis – selten klaren Linien folgen und nicht unbedingt lineare Verbesserungen von Übersetzung zu Übersetzung erkennbar sind. Stattdessen sind es häufig Neuinterpretationen, die zu Neuübersetzungen führen und Unterschiede zwischen Erst- und Neuübersetzung sichtbar machen.

In den unterschiedlichen Ansätzen zur Neuübersetzung findet das Thema Interpretation große Beachtung und hat sich als einer der wichtigsten Gründe für Neuübersetzungen durchgesetzt, insbesondere in Bezug auf die literarische Übersetzung. Es sollte festgehalten werden, dass sich der im letzten Unterkapitel vorgestellte Anspruch der Originaltreue explizit auf die Übersetzung von literarischen Werken bezieht und diesen Originalen ein äußerst hoher Wert zugesprochen wird. In der gegenwärtigen Forschung zur Neuübersetzung zeigen sich ähnliche Ideen zur Übersetzung von sogenannten Klassikern. Im Kontext dieser Masterarbeit erscheint die Berücksichtigung der Rezeption und Neuübersetzung von literarischen Klassikern sinnvoll, da es sich beim Analysematerial ebenfalls um kanonische Texte handelt.

#### **2.3.1. Der besondere Stellenwert von Klassikern**

Klassiker stellen einen typischen Fall für die Neuübersetzung dar, weil sie traditionellerweise besonders häufig neuübersetzt werden. Dies erklärt sich einerseits durch wirtschaftliche Gründe, da von der neuen Übersetzung eines bereits in der Zielkultur etablierten Klassikers hohe Verkaufszahlen erwartet werden können (vgl. Venuti 2004:30, Brownlie 2006:156). Andererseits treiben die während der letzten drei Jahrzehnte gestiegenen Qualitätsansprüche in Bezug auf die literarische Übersetzung Neuübersetzungen von kanonischen Werken voran (vgl. Kleiner 2014:123, Kleiner et al. 2014:7). O’Driscoll (2011) erklärt dies am Beispiel der Übersetzung von Jules Vernes französischen Werken ins Englische. In den letzten Jahrzehnten haben sich die Rezeption von Verne als eher belächelten und an den Rand des literarischen Spektrums gedrängten Science-Fiction-Autor zum Status eines Nationalautors und seine Texte zu Klassikern entwickelt. Durch das gestiegene Prestige des Autors steigt der An-

spruch an die Übersetzungen: Es kommt zu genaueren, auf eingehender Verne-Forschung basierten Neuübersetzungen, die dem höheren Status des Originals entsprechen (vgl. O'Driscoll 2011:39).

Dieses Phänomen lässt sich durch den hohen Stellenwert, der Klassikern in einer Gesellschaft zugesprochen wird, erklären. Carpi (2014:21) bezeichnet Klassiker als starke und überdauernde Texte, die über die Zeit nichts von ihrer Wichtigkeit für die Leser\*innen verlieren. Damit sie einem heutigen Publikum zugänglich gemacht werden können, ist eine Anpassung an aktuelle Leser\*innen nötig, sodass immer wieder Neuübersetzungen entstehen. Einen ähnlichen Ansatz verfolgt Rössner (2014:29), der Klassiker als „bleibende Modelle einer Nationalliteratur“ beschreibt, die auf die kollektive Identität und das kulturelle Gedächtnis einer Gesellschaft wirken. Klassiker sind dadurch für das National- und Zusammengehörigkeitsgefühl einer Kultur von hohem Wert.

Durch die gesamtgesellschaftliche Anerkennung, die Klassiker genießen, ist ihnen eine „sheer cultural authority“ (Venuti 2004:25f.) inhärent. Von dieser Autorität wollen Institutionen und andere Mächtige profitieren und sicherstellen, dass in Texten, die so eine große Zahl an Menschen erreichen, ihre Interpretation der Welt wiedergegeben wird und nicht etwa die oppositioneller Kräfte. Im Kampf um verschiedene Weltanschauungen<sup>9</sup> werden Neuinterpretationen als besonders häufiger Grund für Neuübersetzungen genannt; wenn sich die Werte einer Gesellschaft ändern, führt dies zu neuen Zieltexten. Die früheren Übersetzungen werden als inakzeptabel oder als gealtert definiert, wenn sie nicht mehr zum aktuellen Denken passen (vgl. Brownlie 2006:152). Übersetzungen geben also immer die gegenwärtigen kulturellen Umstände und sozialen Werte ihrer Kultur wieder (vgl. Venuti 2004:34). Unterschiede zwischen mehreren Zieltexten des gleichen Ausgangstexts, die sich in einer „competing interpretation“ (Venuti 2004:26) befinden, lassen daher Schlüsse auf die jeweilige Epoche mit ihren Ideologien und Normen zu, in denen die Texte entstanden sind. Die Untersuchung von Neuübersetzungen kann demnach Veränderungen in der Ideologie der zielkulturellen Gesellschaft aufdecken (vgl. Brownlie 2006:150).

Neuübersetzungen weisen jedoch nicht nur auf die aktuellen kulturellen Werte hin, sondern besitzen selbst einen großen ideologischen Einfluss. Sie können Machtverhältnisse aufrechterhalten und stärken beziehungsweise eine alternative Sichtweise bieten (vgl. Venuti 2004:26, Brownlie 2006:152). Die ideologische Macht von Neuübersetzungen – und damit von Neuübersetzer\*innen und anderen Akteur\*innen – fasst Venuti (2004:36) folgendermaßen zusammen: „Retranslations reflect changes in the values and institutions of the translating culture, but they can also produce such changes by inspiring new ways of reading“. Neuübersetzungen können demnach nicht nur Entwicklungen von gesellschaftlichen Werten aufdecken, sondern durch ihre Reichweite auch auslösen, indem sie eine alternative Sichtweise bieten.

---

<sup>9</sup> Eine weiterführende diskursive Forschung zu gesellschaftlichen Machtkämpfen um verschiedene Deutungen der Wirklichkeit ist bei Jäger & Jäger (2007) zu finden.

### 2.3.2. Die Unbeständigkeit von Klassikern

Wie soeben gezeigt wurde, ist die Existenz von Neuübersetzungen nicht allein durch fehlerhafte Erstübersetzungen erklärbar, sondern meist eine Folge der unterschiedlichen Interpretationen des gleichen Texts. In der aktuellen Forschung wird „the impermanence of the original“ (Deane-Cox 2014:191), die Unbeständigkeit des Ausgangstexts, dafür verantwortlich gemacht, verschiedene Interpretationen zu ermöglichen und dadurch Neuübersetzungen herbeizuführen.

In diesem Kontext werden nicht die Zieldtexte in ihrer Fehlerhaftigkeit und Fehlinterpretation als Problem gesehen, das Neuübersetzungen erfordert; es sind die Ausgangstexte in ihrer Wandelbarkeit, die als Herausforderung für Übersetzungen gelten. Schon früh geht Topia (1990:45) auf dieses Phänomen ein und wehrt sich gegen den „double standard“, dass nur Übersetzungen von Alterungsprozessen betroffen sein sollen, während Originale als ewig jung definiert werden. Auch das Original ist von den Werten und der Sprache seiner Zeit beeinflusst und müsste entsprechend nach einer gewissen Zeit ebenfalls nicht mehr zeitgemäß anmuten. Hier wird die Situation genau umgekehrt gesehen: Jedes große Werk wird im Nachhinein durch die fortschreitende Forschung verändert und auf Arten gelesen, die zur Zeit seiner Veröffentlichung nicht möglich waren. Durch das permanente Feedback zum Original befindet sich der Ausgangstext „toujours en mouvement, [mais] la traduction ne « bouge » pas“ (Topia 1990:46). Das Original ist demnach unentwegt Veränderungen unterworfen, während der Zieldtext ein für alle Mal in der Zeit seiner Produktion gefangen ist.

Topia (1990) bringt in seinem Ansatz eine völlig neuartige Perspektive auf die Beziehung zwischen Ausgangstext und seinen Zieldtexten ein: Hier werden Übersetzungen als Teil eines Ganzen gesehen, als „l’ensemble“ (Topia 1990:47), das durch jede neue Übersetzung transformiert wird. Diese Veränderung und Vervielfachung des Originals durch seine Übersetzungen ist erst Jahrzehnte später wieder in der Translationswissenschaft aufgegriffen worden und soll im weiteren Verlauf der Arbeit vorgestellt werden.

### 2.4. Neuübersetzung als Makrotext

Im bisherigen Verlauf des Kapitels konnte die translationswissenschaftliche Forschung zur Neuübersetzung in zwei Teile geteilt werden, die entweder Übersetzung als Phänomen beziehungsweise die Erstübersetzung oder aber – wenn auch nicht immer explizit formuliert – den Ausgangstext als Problem sehen, der eine Neuübersetzung erforderlich macht. Eine Alternative hat sich in den letzten Jahren aufgetan, wo der Fokus nicht mehr auf der Unterscheidung von Ausgangstext und seinen Zieldtexten liegt, sondern alle diese Texte als ein intertextuelles Ganzes definiert werden.

Aufbauend auf Topias (1990) Vermischung von Ausgangs- und Zieldtext schreibt Venuti (2004:32f.) allen Übersetzungen einen intertextuellen Einfluss zu, da sie gleichermaßen mit ihrem Ausgangstext sowie anderen Texten in der Zielkultur beziehungsweise Zielsprache

verbunden sind. Neuübersetzungen besitzen dabei einen ungleich höheren intertextuellen Wert, da sie sich zusätzlich auf frühere Übersetzungen beziehen und explizit auf die Interpretationsdifferenz der Zieltexte hinweisen.

Die Idee der Intertextualität wird bei Krysztofiak (2013) weitergesponnen, wenngleich hier eine freundschaftlichere Variante gewählt wird: Erst- und Neuübersetzung werden nicht als Rivalinnen gesehen, die die Interpretation des jeweils anderen Texts zu verdrängen suchen. Stattdessen stehen die unterschiedlichen Übersetzungen im Dialog zueinander und existieren neben- und miteinander. Im sogenannten translatorischen Lesen, das für jede Neuübersetzung erforderlich ist, sind „alle Schichten des früheren und neueren Verstehens des Textes und seiner Übersetzungen [...] enthalten“ (Krysztofiak 2013:174). Auch Deane-Cox (2014:191) sieht in weiteren Interpretationen und Übersetzungen eine Vervielfachung des Ausgangstexts: „With each reading and each (re)translation, the source text is pluralized and one new and possible text comes to light“. Übersetzungen und Neuübersetzungen in Kombination zeigen das Interpretationspotenzial ihres Ausgangstexts und nähren dieses Potenzial weiter. Alle Beziehungen zwischen früheren und späteren Übersetzungen sind als „multiples of one, that is texts which share a common point of origin“ (Deane-Cox 2014:15) erklärbar. So macht der gemeinsame Ursprung der Texte die unterschiedlichen Übersetzungen zu verschiedenen Versionen des Gleichen.

Die Vielschichtigkeit der Beziehungen zwischen Ausgangstext, Erst- und Neuübersetzung wird bei O’Neill (2005:3) ebenfalls als Prozess der Entfaltung eines einzelnen Texts definiert, den er als „polyglot macrotext“ bezeichnet. Dieser mehrsprachige Makrotext umfasst das Original sowie alle Übersetzungen dieses Originals und verändert sich durch jede\*n Leser\*in und jede\*n Übersetzer\*in, da sie ihre subjektive Interpretation in den Text hineinlegen. Die Übersetzer\*innen schaffen auf der Basis des Ausgangstexts neue Texte, Weiterführungen oder „extensions“ (O’Neill 2005:12) der Vorlage. Da Übersetzer\*innen durch ihre Zieltexte das Original erweitern, stehen sie auf der gleichen Stufe wie die Autor\*innen des Ausgangstexts und können ebenfalls als Autor\*innen des Originals definiert werden. Zur Rezeption eines literarischen Werks gehören daher alle Übersetzungen in alle Sprachen: Das „entire literary [...] system“ (O’Neill 2005:5, Hervorhebung im Original) sollte als Teil eines einzelnen und kohärenten Forschungsgegenstands gesehen werden.

Die Texte, die dieser eine Forschungsgegenstand umfasst, zeichnen sich durch eine besondere Schwierigkeit aus, sie gelten als „at once different *and* the same“ (O’Neill 2005:10, Hervorhebung im Original). Um dieser Gleich- und Ungleichheit jeweils gerecht zu werden, muss ein „transtextual reading“ (O’Neill 2005:10) vorgenommen werden, das alle Versionen des Ausgangstexts sowie alle Zieltexte in allen Zielsprachen miteinander vergleicht.

Bisherige Ansätze definierten Neuübersetzungen im Gegensatz zu früheren Übersetzungen beziehungsweise als Neuinterpretation des Zieltexts, also in ihrer Andersartigkeit. Hier wird stattdessen jede weitere Übersetzung des Ausgangstexts als „process of gain“

(O'Neill 2005:12) gesehen. Die Definition von Neuübersetzung als Makrotext zeichnet sich also durch eine Maximierung und Weiterführung des Originals aus.

## **2.5. Stimmen in der Neuübersetzung**

Offensichtlich hat sich die Translationswissenschaft in den letzten Jahren zu einem umfassenderen Zieltextbegriff bewegt, in dem das Original nicht mehr von seinen Übertragungen differenziert wird. Stattdessen werden die Texte in einem gleichberechtigten Verhältnis zueinander und in ihrer Kombination als ein großes Ganzes gesehen, das seinen Ursprung im Ausgangstext hat und auf dieser Basis durch Zieltexte in unterschiedlichen Zielsprachen laufend erweitert wird. Die Vervielfachung des Ausgangstexts erklärt sich durch die verschiedenen Interpretationen und Blickwinkel der Rezeption durch die Übersetzer\*innen. In dieser ganzheitlichen Perspektive sind Übersetzer\*innen den Autor\*innen des Originals gleichgestellt und agieren selbst als Autor\*innen. Wenn Übersetzer\*innen die gleiche Individualität, Interpretations- und Handlungsmacht wie Autor\*innen zugesprochen wird und sie daher als Subjekte mit einer Stimme gesehen werden können, muss in der Translationswissenschaft Übersetzer\*innen als Personen mehr Beachtung geschenkt werden. Erst seit wenigen Jahren stellt sich dieser Wandel zu den Translator Studies in der Forschung zur Neuübersetzung ein und schließt nunmehr außer den Autor\*innen auch andere Akteuren- und Übersetzerstimmen ein. Dieser kontextualisierte Ansatz soll nun in seinem Zusammenhang mit dem Konzept Neuübersetzung vorgestellt werden.

Nachdem im Zuge dieser Arbeit die Konzepte Stimme und Neuübersetzung genauer erläutert wurden, soll hier eine Verschränkung der Themenfelder auf Basis eines Forschungsüberblicks erfolgen. Um den im Kapitel zu Stimmen festgelegten Kategorien Folge zu leisten, wird auch hier die Forschung zu textuellen und kontextuellen Stimmen in der Neuübersetzung berücksichtigt.

Wie im vorigen Kapitel dieser Arbeit deutlich wurde, handelt es sich bei textuellen Stimmen um Stimmen innerhalb des Texts, zum Beispiel Erzähler- und Figurenstimmen. Die Definition kontextueller Stimmen umfasst reale Personen, die von außen auf den Text Einfluss nehmen. Die Übersetzerstimme hat eine Doppelrolle inne, da sie sowohl im Text selbst hörbar als auch zu den kontextuellen Akteur\*innen gezählt werden kann. In einigen Fällen ist die Übersetzerstimme im Text schwer herauszulesen, am deutlichsten zeigt sie sich in Paratexten wie Fußnoten oder Kommentaren und lässt dadurch Schlüsse auf die persönlichen und ideologischen Werte der Übersetzer\*innen zu. Die Forschung zu Stimmen in der Neuübersetzung ist sehr jung und damit hochaktuell. Sie klingt allerdings bereits um die Jahrtausendwende an.

### 2.5.1. Frühe Stimmen: Übersetzer\*innen im Kontext

Schon bei Pym (1998) Unterscheidung zwischen aktiven und passiven Neuübersetzungen, die bereits zu Beginn des Kapitels Eingang in diese Arbeit gefunden hat, finden sich Hinweise auf kontextuelle Stimmen. Durch das dort angesprochene Rivalitätsverhältnis zwischen früheren und aktiven Neuübersetzungen können die verschiedenen Einflüsse auf Neuübersetzungen herausgefiltert werden. Die Analyse aktiver Neuübersetzungen eignen sich daher im Vergleich mit früheren Zieltexten besonders gut, um kontextuelle Faktoren und die verschiedenen Akteur\*innen, die die Übersetzer\*innen umgeben und die Neuübersetzung beeinflussen, herauszufiltern (vgl. Pym 1998:83).

Seit Mitte der 2000er Jahre werden Übersetzer- und Akteurenstimmen in Neuübersetzungen konkreter und umfassender untersucht, auch wenn sie nicht explizit als „Stimmen“ bezeichnet werden. Interessanterweise wird dabei immer wieder die Retranslation Hypothesis aufgegriffen.

So untersuchen Koskinen & Paloposki (2004) im Rahmen der Hypothese textuelle und kontextuelle Stimmen in finnischen Neuübersetzungen. Entsprechend der Retranslation Hypothesis ist es Ziel ihrer Studie, herauszufinden, ob die späteren Übersetzungen dem Ausgangstext näher sind als die jeweilige Erstübersetzung. Sie kommen zu dem Schluss, dass die lineare Hypothese nicht ausreicht, um Neuübersetzungen zu bestimmen: Den größten Einfluss auf die Übersetzungsstrategien hat nicht die chronologische Reihenfolge der Entstehung der Neuübersetzungen, sondern der soziokulturelle Kontext: „[R]etranslations are affected by a multitude of factors, relating to publishers, intended readers, accompanying illustrations and – not least – the translators themselves“ (2004:34). Diese kontextuellen Stimmen äußern sich im Analysematerial durch Paratexte, die ihre Zieltexte umgeben. So präsentiert sich die finnische Erstübersetzung von Lewis Carrolls *Alice in Wonderland* im Klappentext als Kinderbuch, während die Neuübersetzung als Klassiker vermarktet wird.

Außerdem wird der Einfluss von früheren Zieltexten auf Neuübersetzungen untersucht und dadurch neben der kontextuellen auch die textuelle Übersetzerstimme studiert. Der Einfluss der Erstübersetzer\*innen kann in manchen Fällen aus der Neuübersetzung herausgefiltert werden, wenn die „morpho-syntax“ bestehen bleibt und durch die verschiedenen Texte „penetrates“ (Koskinen & Paloposki 2004:30). So kann die Stimme der Erstübersetzer\*innen durch ähnliche sprachliche Entscheidungen der Neuübersetzer\*innen überdauern und in einem weiteren Zieltext ebenfalls hörbar werden. Hier werden Übersetzer\*innen spezifisch als Einzelpersonen definiert, die für ihre Texte und übersetzerischen Entscheidungen selbst verantwortlich sind; als Grund für Unterschiede zwischen Erst- und Neuübersetzung gelten „the translator’s idiosyncratic view of translation, or his background“ (Koskinen & Paloposki 2004:31). Dennoch sind die Übersetzer\*innen nicht von ihrem Umfeld losgelöst zu sehen. Die Wissenschaftlerinnen kommen zu dem Schluss, dass Neuübersetzer\*innen mehr vom aktuellen Zeitgeschehen beeinflusst werden als vom Wunsch, sich von früheren Texten oder Erst-

übersetzer\*innen abzugrenzen. Daher wird empfohlen, Übersetzungen in ihrem historischen Kontext zu untersuchen, statt sie durch die eingeschränkte Sichtweise der Retranslation Hypothesis zu definieren (vgl. Koskinen & Paloposki 2004:31).

Ebenfalls unter der Berücksichtigung der Retranslation Hypothesis hat Brownlie (2006) den Einfluss von früheren Übersetzungen auf Neuübersetzungen am Beispiel von *Émile Zolas Nana* ins britische Englisch untersucht. In den fünf unterschiedlichen Übersetzungen können einerseits Fälle von Selbstzensur und andererseits Änderungen der sprachlichen Normen mit Anpassung an die Gegenwartssprache herausgefiltert werden. Zwei Übersetzungen, die zur gleichen Zeit entstanden sind, fallen höchst unterschiedlich aus, da sich die jeweiligen Zielrezipient\*innen stark voneinander unterscheiden und deren unterschiedlichen Bedürfnissen entsprechen wird. Eine der Übersetzungen ist für die Allgemeinheit bestimmt und orientiert sich an den traditionellerweise konservativen Werten der viktorianischen Gesellschaft. Die zweite Übersetzung richtet sich mit einer viel kleineren Auflagenzahl an eine Privatgesellschaft, die sich Tabus und Zensur der Gesamtgesellschaft entzieht (vgl. Brownlie 2006:164f.). Unterschiedliche Rezipient\*innen rufen daher unterschiedliche Interpretationen hervor und führen zu divergierenden Übersetzungsstrategien. Unter Berücksichtigung der erweiterten Basisdefinition, wie sie zu Beginn des Kapitels festgelegt wurde, kann in diesem konkreten Fall schwerlich von Neuübersetzungen gesprochen werden. Die Zieltex-te erscheinen einerseits zu knapp hintereinander, andererseits überschneiden sich die Rezipient\*innen trotz gleicher Kultur nicht genug.

In anderen Fällen jedoch ist ein stärkerer intertextueller Bezug vorhanden und der Einfluss älterer Zieltex-te offensichtlicher. Ähnlich wie bei Koskinen & Paloposkis (2004) penetrierender Erstübersetzerstimme wird auch hier der Einfluss früherer Übersetzer\*innen mit einer Negativmetapher umschrieben: „There are also instances of past texts ‘haunting’ present ones“ (Brownlie 2006:165). Dennoch werden Neuübersetzungen von weit mehr als der Erstübersetzung bestimmt. Die verschiedenen Einflüsse sind so kompliziert und vielfältig, dass sie als „rhizomatic“ (Brownlie 2006:155) bezeichnet werden. Als mögliche Einflussfaktoren gelten hier ideologische Veränderungen, der Wandel von sprachlichen, literarischen und Übersetzungsnormen, Unterschiede im Produktionskontext wie verschiedene Rezipient\*innen sowie Entscheidungen und Präferenzen der Übersetzer\*innen selbst (vgl. Brownlie 2006:167). Auch hier bewegt sich die Forschung in eine unabhängigere Beurteilung von Übersetzer\*innen; sie treten als individuell handelnde Akteur\*innen auf, die sich kontextuellen Normen und Ideologien widersetzen und freie Übersetzungsentscheidungen treffen können (vgl. Brownlie 2006:156).

Zu einem ähnlichen Schluss kommt O’Driscoll (2011), der die Übersetzung von Jules Vernes Werken ins Englische untersucht. Auch hier kann die Retranslation Hypothesis widerlegt werden, da in Neuübersetzungen nicht unbedingt Verbesserungen der Erstübersetzungen zu finden sind und somit kein linearer Fortschritt vorliegt. Die von Berman (1990) postulierte Ausgangstexttreue von Neuübersetzungen findet sich ebenso wenig. Stattdessen werden kon-

textuelle Faktoren als entscheidend genannt: „Retranslation [...] has been shown [...] to constitute complex human, social and political behaviour“ (O’Driscoll 2011:252). Auch hier werden also Übersetzer\*innen als soziale Wesen, die innerhalb ihres Kontexts agieren, definiert.

### **2.5.2. Neue Stimmen: Autoren- und Erzählerstimmen im Text**

In den früheren Ansätzen zu Stimmen in der Neuübersetzung liegt der Fokus auf kontextuellen Stimmen und dem historischen Kontext, in dem die jeweiligen Zieltexte produziert werden. Teil dieses Kontexts sind die Übersetzer\*innen selbst, die ihre Texte als Individuen ihren persönlichen Neigungen entsprechend verfassen und sich dabei von anderen kontextuellen Akteur\*innen beeinflussen lassen. Zusätzlich wird die textuelle Stimme der Erstübersetzer\*innen impliziert, die sich in gewissen Fällen in Neuübersetzungen bemerkbar macht und diese „heimsucht“.

Während der Fokus in den bisherigen Ansätzen auf kontextuellen Stimmen liegt und textuelle Stimmen höchstens impliziert werden, hat sich die gegenwärtige Translationswissenschaft auch in Bezug auf Neuübersetzung mit der Untersuchung von textuellen Stimmen auseinandergesetzt. Erstmals taucht die Bezeichnung Stimme im Forschungsfeld Neuübersetzung in den 2010er Jahren auf. Hierbei handelt es sich um textuelle Stimmen, die sich weniger auf die Übersetzer\*innen als auf Figuren- und Erzählerstimmen beziehen.

Bei Alsina (2011) wird anhand zweier spanischer Übersetzungen von Jane Austens *Persuasion* der für die Autorin typische Free Indirect Discourse (FID) in der Übersetzung untersucht. FID zeichnet sich durch die Vermischung von Erzähler- und Figurenstimmen im gleichen Satz aus. In der früheren Übersetzung von 1919 zeigt sich eine verminderte „symphony of voices“ (Alsina 2011:13) zugunsten einer dominanten Erzählerstimme. Dadurch wird einerseits dem für Austen spezifischen Stil nicht Rechnung getragen, andererseits wird die stimmliche Vielschichtigkeit, die unter anderem ein ironisches Potenzial beinhaltet, in der Übersetzung nicht ausgeschöpft. In der neueren Übersetzung von 1996 werden die verschiedenen Stimmen jedoch in den meisten Fällen beibehalten. Neben sprachlich-strukturellen Schwierigkeiten der Erstübersetzung macht Alsina (2011:15) den vermehrten Wissensgewinn durch die Austen-Forschung der letzten Jahrzehnte dafür verantwortlich. Hier geht es spezifisch um dem Ausgangstext inhärente sprachliche Charakteristika, die mehr oder weniger in die unterschiedlichen Übersetzungen übertragen werden. Die Übersetzer\*innen als Personen mit einer Stimme bleiben im Hintergrund.

Auch bei Stierles Forschung (2014) zur Übersetzung von Petrarcas Lyrik ins Deutsche liegt der Fokus auf der Autoren- beziehungsweise Erzählerstimme, die in die Übersetzung übertragen werden soll. Diese bezeichnet er als „imaginäre Stimme“ im Original, die von Übersetzer\*innen herausgefiltert und für die ein „Echo“ in der Zielsprache gefunden werden soll (Stierle 2014:50). Er fordert als höchstes Übersetzungsziel, in der Vielfältigkeit des Ausgangstexts den „Kern des Unverzichtbaren“ (Stierle 2014:50) zu finden und diesen in die

Zielsprache zu übertragen. Als unverzichtbarer Kern gilt hier die Erzählerstimme des Originals. Die Rolle von Übersetzer\*innen wird als zwiegespalten angesehen: Es muss gleichzeitig dem Original und den Zieltextleser\*innen, die das Original nicht kennen, Rechnung getragen werden (vgl. Stierle 2014:63). In diesem Ansatz zeigen sich Übersetzer\*innen nicht als individuell handelnde Personen, die unabhängige Entscheidungen treffen können. Stattdessen bewegen sie sich im Netz der beschränkten Möglichkeiten, die Originaltreue und Bedürfnisse des Zielpublikums erfordern. Der Übersetzungsstrategie liegt eine eindeutige Ausgangstextorientierung zugrunde, in der die Erzählerstimme des Originals oberste Priorität besitzt.

Einen ähnlich originaltreuen und autorenorientierten Zugang verfolgt Pflug (2014) im Zuge ihrer Neuübersetzung von Cesare Pavese's italienischen Werken ins Deutsche. Ihr Ansatz ist im Kontext dieser Arbeit besonders interessant, weil hier eine Übersetzer\*in ihren persönlichen Zugang zum Neuübersetzen beschreibt. Ihr oberstes Gebot beim Übersetzen ist es, die Stimme des Autors sichtbar zu machen und den richtigen „Ton“ zu treffen (Pflug 2014:136). Sie wehrt sich gegen die traditionelle Rivalität zwischen Erst- und Neuübersetzungen, es geht ihr nicht um „Differenz um jeden Preis“ (Pflug 2014:136). Sie drückt der Erstübersetzerin gegenüber ihre Wertschätzung dafür aus, die Texte des italienischen Autors für den deutschen Sprachraum geöffnet zu haben. Dennoch wird harsche Kritik an den sprachlichen Entscheidungen der Erstübersetzerin geäußert und beschrieben, wie die Neuübersetzerin „bald auf Vergleiche mit der Erstübersetzung verzichtet [hat], um nicht unbebewußt vom ‚verfehlten Ton‘ beeinflusst zu werden“ (Pflug 2014:136). Die Metapher „Ton“ wird demnach einerseits auf die Autorenstimme des Originals, andererseits auf die Übersetzerstimme der Erstübersetzung angewandt. Die Erstübersetzerstimme besitzt offensichtlich eine starke Wirkung, von der man sich bewusst abgrenzen muss, um in den eigenen Übersetzungsentscheidungen nicht negativ beeinflusst zu werden. Um sich diesem Einfluss der Erstübersetzerin entziehen zu können, wird der ältere Zieltext bewusst ignoriert.

### **2.5.3. Aktuelle Stimmen: Erst- und Neuübersetzer\*in in Text und Kontext**

Traditionellerweise wird in der Forschung zur Neuübersetzung die Übersetzerstimme nur implizit als „bewusstes Übersetzen“, „Verantwortung“, „Intentionalität“ oder „Persönlichkeit“ der Übersetzer\*innen eingeführt (vgl. Venuti 2004, Kryzstofiak 2013, Kleiner et al. 2014). Auf textuelle und kontextuelle Stimmen wurde in der bisher vorgestellten Literatur ebenfalls nicht explizit eingegangen. Im Jahr 2015 wurde erstmals ein ganzer Band dem Thema Stimmen in der Neuübersetzung gewidmet. In *Target* (2015) wird das bisher nur angedeutete Konzept explizit gemacht. Daher sollen die einzelnen Forschungsansätze etwas genauer und, wo möglich, die Perspektiven auf die Beziehungen zwischen Erst- und Neuübersetzungen und deren unterschiedliche Stimmen dargestellt werden.

Taivalkoski-Shilov (2015) geht in ihrer Fallstudie über die intra- und extratextuellen Stimmen in sechs finnischen Neuübersetzungen von Daniel Defoes *Robinson Crusoe* im Speziellen auf die Übersetzerstimme ein. Die textuelle Übersetzerstimme untersucht sie am Bei-

spiel der Figur Friday, die kontextuelle anhand von biographischen Daten beziehungsweise Rezensionen und Kommentaren zu Übersetzer\*innen und Verleger\*innen. Die Auswahl der sechs Zieldenkte basiert auf deren Heterogenität sowie dem Zugriff auf genügend Informationen zu Übersetzer\*innen und ihren Verlagen (vgl. Taivalkoski-Shilov 2015:59). Auswahlkriterien sind demnach die Differenz der einzelnen Texte und der Zugang zu kontextuellem Hintergrundmaterial. Hier unterscheiden sich die einzelnen Übersetzungen selten aufgrund des Bedürfnisses nach Abgrenzung zu früheren Übersetzungen, wie es in der Vergangenheit häufig gegensätzlich postuliert wurde, sondern zumeist auf der Basis eines anderen Zielpublikums, anderen Übersetzungszwecks oder einer neuen Interpretation. Die dadurch entstandenen divergierenden Herangehensweisen der Übersetzer\*innen werden in den Zieldenkten deutlich: Sie zeigen sich an den in den sechs Texten unterschiedlichen Charakteristika der Figur Friday. In manchen Zieldenkten präsentieren sich die Figur und ihre Stimme humorvoll, in anderen ernster, in wieder anderen äußern sie sich paraphrasierend oder sind schwerer zu verstehen (vgl. Taivalkoski-Shilov 2015:71). Durch die unterschiedlichen Charaktereigenschaften der Figur zeigt sich deutlich, welchen starken Einfluss die jeweilige Interpretation der Übersetzer\*innen auf den Inhalt des Zieldenkt hat und wie welche Eigenschaften aus dem Ausgangstext übernommen werden.

Erstmals wird die Stimme der Erstübersetzer\*innen explizit untersucht. Im Fall der hier analysierten Texte haben selten die als mangelhaft interpretierte frühere Übersetzungen die Neuübersetzung als Konsequenz. Dennoch gibt es Fälle bewusster Abgrenzung von der Erstübersetzung durch Veränderungen des Zielpublikums, Übersetzungszwecks oder des Ausgangstexts selbst, in denen es gänzlich zum Verlust der Erstübersetzerstimme kommt. In manchen Zieldenkten zeigt sich der Einfluss früherer Übersetzer\*innen auf textueller Ebene jedoch deutlich: „[S]ome of these voices have travelled all the way from the nineteenth to the twenty-first century” (Taivalkoski-Shilov 2015:71). Demnach können in manchen Neuübersetzungen die Stimmen früherer Übersetzer\*innen durchgehört werden, sodass ein vielschichtiges Stimmenbild entsteht.

Auch Whitfield (2015) konzentriert sich in ihrer Analyse der beiden englischen Übersetzungen des französischen Romans *Prochain épisode* von Hubert Aquin auf sowohl textuelle als auch kontextuelle Stimmen. Die Übersetzerstimme an sich jedoch wird in der kontextualisierten Analyse ausgelassen. Beim Ausgangstext handelt es sich um einen politischen Roman aus dem Jahr 1965 über die Unabhängigkeitsbewegung im Québec der 1960er Jahre. Zwischen den beiden englischen Übersetzungen liegen über drei Jahrzehnte (1967 bis 2001) voller gesellschaftlicher, politischer und kultureller Veränderungen in Ausgangs- und Zielkulturen, insbesondere gemessen am kolonialen beziehungsweise postkolonialen Kontext Kanadas. Im Zuge der Analyse werden zunächst Original und Erstübersetzung mit ihren Paratexten auf die Verlegerstimmen hin untersucht, die sich politisch eindeutig positionieren. In der Neuübersetzung von 2001 wird die politische Motivation abgeschwächt und für ein nordamerikanisches Publikum kommerzialisiert (vgl. Whitfield 2015:81f.). Diese veränderte para-

textuelle Perspektive führt Whitfield (2015) einerseits auf die veränderten historischen Begebenheiten zurück, andererseits macht sie literarische Einflüsse verantwortlich: Die Neuübersetzung ist nicht nur durch die neue Interpretation in einem neuen Kontext der Zielsprache, sondern auch durch den neuen Stellenwert des Ausgangstexts in der Ausgangssprache zu erklären: „[It] must be interpreted with respect not only to target-culture orientations, but also to changes in source-culture readings of the book“ (Whitfield 2015:83). Als Anlass für eine Neuübersetzung können demnach auch Veränderungen in der Ausgangskultur gelten, auf deren Basis das Original auf neue Art und Weise rezipiert wird und neue Aufmerksamkeit erhält.

Die ideologischen Neuinterpretationen der postkolonialen Ausgangs- und Zielkultur, nach denen die revolutionären Inhalte von *Prochain épisode* auf neue Weise eingeordnet werden, lassen sich erst durch die Analyse der textuellen im Vergleich zu den kontextuellen Stimmen herausarbeiten. Insgesamt kann die Erstübersetzung als politisch motivierter bezeichnet werden, die Neuübersetzung folgt jedoch, möglicherweise durch oder aber trotz ihrer zeitlichen Distanz, der revolutionären Perspektive des Originals treuer und ermöglicht dadurch eine genauere Betrachtung der ideologischen Beweggründe der Unabhängigkeitsbewegung (vgl. Whitfield 2015:88). Anders als beim zuvor vorgestellten Ansatz (vgl. Taivalkoski-Shilov 2015) werden hier sehr wohl Mängel in der Erstübersetzung als weitere Gründe für die Neuübersetzung genannt, sowie wirtschaftliche Motivationen.

Eine erweiterte Form der Übersetzerstimme findet sich bei Greenall (2015): Sie untersucht Liedübersetzungen von Bob Dylans Songs ins Norwegische, in denen die Übersetzer\*innen nicht nur den Text in eine neue Sprache und Form bringen, sondern selbst als Sänger\*innen mit ihrer physischen Stimme auftreten. Diese neue Dimension der Körperlichkeit führt automatisch zu einer auffälligeren und offensichtlicheren Rolle der Übersetzer\*innen, die als Sänger\*innen und Performer\*innen dem Publikum sehr nah sind. Dies bietet eine spezielle Perspektive auf die Übersetzerstimme, da in der Liedübersetzung selten Ausgangstextnähe oder Autor\*innentreue für Erfolg und Anerkennung relevant sind. Viel wichtiger ist die Fähigkeit der Übersetzer\*innen, sich des Liedes zu bemächtigen, „to make the song their own“ (Greenall 2015:41). In diesem Genre werden die Neuübersetzer\*innen nicht traditionell nach ihrer Treue zum Original, Anonymität oder Unsichtbarkeit bewertet. Stattdessen wird explizit eine dominante Rolle von ihnen gefordert.

In Greenalls (2015) Ansatz wird die textuelle Übersetzerstimme, die sich in den Songtexten zeigt, anhand der Abweichung und Variation zu anderen Übersetzungen der gleichen Lieder analysiert. Der Fokus liegt demnach auf eindeutigen Unterschieden zwischen früheren und späteren Zieltexten. Gleichzeitig wird festgehalten, wenn die Texte sich durch eine besondere Nähe zum Original auszeichnen. Diese im vorigen Kapitel der Arbeit bereits erwähnte Unterscheidung in manifeste und nicht-manifeste Stimmen spiegelt die Definition von Übersetzer\*innen als subjektiv handelnden Akteur\*innen wider. Anhand von Interviews versucht Greenall (2015:42) die Entscheidung der Sänger\*innen zu einer manifest beziehungs-

weise non-manifest voice zu ergründen. Sie fragt dabei nach dem Einfluss des Originals und früherer Übersetzungen sowie anderer Akteur\*innen wie Produzent\*innen und Plattenfirmen. Auch umgebende Paratexte wie CD-Booklets werden auf die Übersetzerstimme hin untersucht. Auf der dritten Ebene wird die körperliche Stimme in der Performance analysiert. Greenall (2015) kommt zu dem Schluss, dass genretypisch einige Übersetzer\*innen versuchen, in ihren Texten sowie auf der Bühne Aufmerksamkeit zu erregen und ihre Stimme hörbar zu machen. Dennoch treten gegensätzliche Fälle auf, in denen sich Neuübersetzer\*innen stark am Original orientieren und ihre Songs eher als Tributfunktion gegenüber Bob Dylan eingeordnet werden können. Dies könnte mit der typischerweise originalorientierten Neuübersetzung von kanonischen Texten in Zusammenhang stehen, da Dylans Werken durch ihre Popularität ein Klassikerstatus zugesprochen werden kann. Als ungleich größter Einflussfaktor auf jede Neuübersetzung werden hier kontextuelle Stimmen genannt: Wichtig sind in jedem Fall Hilfestellungen von außen, professioneller und privater Natur, die Text und Auftritt prägen (vgl. Greenall 2015:54).

Einen ähnlichen Ansatz wie Greenall (2015) mit ihrer Unterscheidung in manifeste und nicht-manifeste Stimmen verfolgen Koskinen & Paloposki (2015:25f.): Neuübersetzer\*innen müssen gezwungenermaßen einen Standpunkt gegenüber den Erstübersetzer\*innen beziehen, unabhängig davon, ob der Einfluss von früheren Texten zugelassen oder vermieden wird. Die Erstübersetzung kann daher als „unavoidable function of the retranslation process“ (Koskinen & Paloposki 2015:25) bezeichnet und die Neuübersetzung immer als Reaktion oder Antwort auf frühere Übersetzungen verstanden werden. Im Unterschied zu den anderen hier angeführten Ansätzen gehen Koskinen & Paloposki (2015) spezifisch auf die Rolle von Erstübersetzer\*innen ein.

Die Erstübersetzung wird von verschiedenen Blickwinkeln aus betrachtet und zunächst als Rohmaterial für eine verbesserte Version definiert. In diesem Verständnis ist es die ungenügende Erstübersetzung, die den Prozess des Neuübersetzens initiiert. In anderen Fällen sind es nicht die Mängel der Erstübersetzung per se, sondern radikale Veränderungen auf ideologischer oder literarischer Ebene der Zielkultur, die eine Neuübersetzung motivieren. Gleichzeitig wird die Erstübersetzung als Vergleichsmittel für ihre jeweiligen Neuübersetzungen definiert, da der Erfolg von Neuübersetzungen typischerweise an älteren Übersetzungen gemessen wird. So wird in positiven Rezensionen zu neuen Übersetzungen häufig über Verbesserungen gegenüber der Erstübersetzung berichtet (vgl. Koskinen & Paloposki 2015:26ff.). Wenn Erstübersetzungen als Negativbeispiel in Rezensionen einer Neuübersetzung angeführt werden, kann dies als paratextuelle Stimme der Erstübersetzer\*innen definiert werden (vgl. Koskinen & Paloposki 2015:33). Allein der Verweis auf frühere Übersetzungen in Paratexten einer Neuübersetzung gibt daher die kontextuelle Stimme von Erstübersetzer\*innen wieder.

Um mehr über die Erstübersetzerstimme erfahren zu können, untersuchen die Translationswissenschaftlerinnen einen einzelnen Erstübersetzer und dessen Neuübersetzungen. Im konkreten Fall handelt es sich um die finnischen Übersetzungen der englischen Werke *The*

*Catcher in the Rye* von J. D. Salinger aus dem Jahr 1951 und *Ulysses* von James Joyce (1922) durch den Schriftsteller und Übersetzer Pentti Saarikoski. Die Erstübersetzungen wurden 1961 (Salinger) und 1964 (Joyce) ins Finnische übertragen. Beide Werke wurden erst in den letzten Jahren neuübersetzt und diese jungen Zieldtexte nun auf die Stimme des Erstübersetzers hin untersucht. Eine wichtige Rolle für das Herausfiltern der Übersetzerstimme spielt Saarikoskis hoher Status in der finnischen Gesellschaft: Auf der Basis seiner Berühmtheit als Schriftsteller und selbstbewusster Neuübersetzer genießen er und seine Übersetzungen in der Zielkultur hohe Anerkennung. Durch die Bekanntheit des Erstübersetzers sah sich der Neuübersetzer Arto Schroderus in seiner Neuübertragung von *The Catcher in the Rye* (2004) gezwungen, sich aktiv gegen Saarikoski zu stellen. In den Rezensionen zeigt sich die konkurrierende Beziehung zwischen Erst- und Neuübersetzer deutlich: Schroderus' Version wird immer im Vergleich zu Saarikoskis bewertet, wodurch die Stimme des Erstübersetzers in den Paratexten eindeutig bestehen bleibt (vgl. Koskinen & Paloposki 2015:32f.). Hier ist also die Erstübersetzerstimme in den Paratexten des Zieldtextes dominanter als die des Neuübersetzers. Dieser Umstand kann durch den menschlichen kontextuellen Faktor erklärt werden: Der Erstübersetzer Saarikoski ist durch seine Bekanntheit immer im Fokus der Leser\*innen und Kritiker\*innen, obwohl nicht er den neuen Zieldtext verfasst hat.

In der Neuübersetzung von *Ulysses* (2012) durch Leevi Lehto zeigt sich die paratextuelle Stimme des Neuübersetzers um ein Vielfaches deutlicher als im ersten Beispiel. Lehto verwendet tausende Fußnoten, um Erläuterungen zum Ausgangstext anzustellen sowie seine Übersetzungsentscheidungen zu erklären und zu legitimieren. Durch diese dominante Neuübersetzerstimme ist die Stimme des Erstübersetzers Saarikoski paratextuell weniger offensichtlich. Dessen textuelle Übersetzerstimme jedoch zeigt sich deutlicher, indem Lehto angibt, seine Version auf der Basis von Saarikoskis Text verfasst zu haben. Der Neuübersetzer unterscheidet sich in seinen Übersetzungsstrategien zwar stark von der Erstübersetzung und ist im neuen Zieldtext mit seiner Stimme daher vordergründig wahrnehmbar, allerdings kann Saarikoskis Stimme „as a distant melody in the background“ (Koskinen & Paloposki 2015:36) vernommen werden.

## 2.6. Überblick

In diesem Kapitel wurden die Konzepte Stimme und Neuübersetzung miteinander verknüpft, nachdem das Forschungsfeld Neuübersetzung überblickshaft dargestellt wurde. Es muss festgehalten werden, dass Neuübersetzungen erst seit wenigen Jahrzehnten in der Translationswissenschaft stärkere Beachtung finden. Die junge Literatur zum Thema lässt sich in drei Kategorien unterteilen, die sich in ihrer Perspektive auf Neuübersetzungen grundlegend unterscheiden.

In der frühen Forschung ab 1990 wird im Rahmen der Retranslation Hypothesis eine lineare Verbesserung von Übersetzung zu Übersetzung postuliert, die Neuübersetzung als Fort-

schritt definierbar macht. Die Verbesserungswürdigkeit liegt dabei alternden, unzeitgemäßen Zieltextrn zugrunde, die immer wieder eine Anpassung an gegenwärtige Rezipient\*innen erfordern. Im Zuge dessen spielt die Konkurrenzhaftigkeit zwischen früheren und späteren Übersetzungen eine wichtige Rolle. Die Linearität der Hypothese wurde seitdem mehrfach untersucht und konnte nicht eindeutig bewiesen werden.

Stattdessen wird in neueren Ansätzen der wandelbare Ausgangstext durch sein Interpretationspotenzial als Grundlage für immer wiederkehrende Übersetzungen gesehen. Neue Werte einer Gesellschaft führen zu Neuinterpretationen von Originalwerken. Wenn die Wichtigkeit dieser Originale für die Zielkultur nach wie vor gegeben ist, beispielsweise bei sogenannten Klassikern, kommt es zu Neuübersetzungen, um aktuelle Ideologien wiederzugeben. Neuübersetzungen besitzen daher ein starkes ideologisches Potenzial.

Parallel dazu hat sich eine Strömung entwickelt, die gegensätzlich zu den ersten beiden Ansätzen Original, Erstübersetzung und Neuübersetzung nicht im Kontrast zueinander betrachtet, sondern als intertextuelles Ganzes verknüpft sieht. In dieser Definition von Neuübersetzungen als Makrotextrn, die den Ausgangstext weiterführen, befinden sich Übersetzer\*innen mit den Autor\*innen des Originals auf Augenhöhe und schreiben am gleichen Text weiter.

Am Schluss des Kapitels wurde ein Forschungsüberblick über Ansätze spezifisch zu Stimmen in der Neuübersetzung gegeben. Da das Gebiet noch so jung ist, gibt es relativ wenig Material, dieses wurde daher umso genauer untersucht. In den neuesten Ansätzen wird explizit auf textuelle und kontextuelle Stimmen eingegangen. Dabei steht, neben umgebenden Akteur\*innen wie Verlagen, die Übersetzerstimme im Mittelpunkt, die in Erst- und Neuübersetzerstimme unterteilt wird. Wenn sich Neuübersetzer\*innen mit ihrem Text bewusst von dem der Erstübersetzer\*innen abgrenzen wollen, ist die textuelle Erstübersetzerstimme häufig nicht mehr wahrnehmbar. In diesen Fällen kann es allerdings zu einer verstärkten kontextuellen Erstübersetzerstimme kommen, da durch die eindeutige Rivalität der Texte in Paratextrn wie Rezensionen der Neuübersetzung häufig auf die Unterscheidungen beziehungsweise Verbesserungen in Bezug auf die ältere Version hingewiesen wird.

Die beiden Übersetzerstimmen unterscheiden sich in den meisten Fällen auf der Basis persönlicher ideologischer Gründe und verschiedenartiger Interpretationen durch neue Zielrezipient\*innen. Der größte Einflussfaktor sind demnach kontextuelle Faktoren wie die Übersetzer\*innen als Person und der sie umgebende gesellschaftliche und verlegerische Kontext sowie Hilfestellungen von außen, die Neuübersetzungen ebenfalls beeinflussen können.

Nachdem die Konzepte Stimme und Neuübersetzung miteinander verknüpft wurden, soll im weiteren Verlauf der Arbeit auf Basis der hier festgehaltenen Kriterien das Analysematerial untersucht werden. Um eine kontextualisierte Analyse zu ermöglichen, werden zunächst die unterschiedlichen Texte und ihre Verfasser\*innen vorgestellt und ein Überblick über Übersetzungsgeschichte und Rezeption gegeben.

### 3. *Brave New World* und seine Übersetzungen

In den vorigen Kapiteln wurden Autor\*innen und Übersetzer\*innen als gleichberechtigt und das Original lediglich als Ausgangspunkt für Übersetzungen als Erweiterungen der Vorlage definiert. Auf dieser Grundlage sollen in diesem Kapitel Original und Originalautor sowie die deutschen Übersetzungen der Vorlage mit ihren Übersetzer\*innen gleichermaßen vorgestellt werden. Wenn davon ausgegangen werden kann, dass die textuelle Übersetzerstimme sich in eigenen Fällen aus Veränderungen zum Ausgangstext ergibt und jede Übersetzung auf der jeweiligen Interpretation des Originals basiert, erscheint es sinnvoll, vor der Übersetzungsanalyse das englische Originalwerk *Brave New World* und dessen Autor Aldous Huxley vorzustellen.

#### 3.1. Der Autor

Aldous Huxley wurde am 26. Juli 1894 in Godalming in der südenglischen Grafschaft Surrey geboren. Er entstammte der überaus gebildeten Familie der Arnolds und Huxleys mit intellektuellen Vorbildern auf beiden Seiten des Elternhauses und kam durch seine Erziehung früh mit Kunst und Wissenschaft in Berührung. Sein vorbildlicher Studienverlauf am Eton College und an der University of Oxford wurde vom Erwartungsdruck seiner Familie, Versagensangst und Selbstzweifeln überschattet. Er spezialisierte sich auf englische Literatur, nachdem sein ursprünglicher Berufswunsch des Arztes oder Biologen aufgrund der Augenkrankheit Keratis punctata, an der er 1911 erkrankte, wegen starker Sehbehinderung unmöglich geworden war. Der Ausbruch des Ersten Weltkriegs und der Selbstmord seines Bruders belasteten ihn sehr, dennoch machte er sich zur gleichen Zeit durch die Veröffentlichung erster Gedichte und Bekanntschaften mit Autor\*innen der literarischen Moderne wie T. S. Eliot, D. H. Lawrence, Bertrand Russell und Virginia Woolf in literarischen Kreisen Englands einen Namen. 1916 legte er sein Examen mit der Bestnote in Englisch ab und brachte weitere Gedichtbände und Erzählungen heraus. Drei Jahre später erfolgten die Heirat mit Maria Nys und bald darauf die Geburt seines Sohnes Matthew Huxley im Jahr 1920. Nachdem er aufgrund finanzieller Schwierigkeiten kurzzeitig als Lehrer gearbeitet hatte, erfolgte sein literarischer Durchbruch 1921 mit seinem ersten Roman *Crome Yellow*, zwei Jahre später schloss er einen Werkvertrag mit dem Verlag Chatto & Windus in London ab. Seit Mitte der 1920er Jahre war er als Autor etabliert, seine folgenden Romane *Antic Hay* (1923), *Those Barren Leaves* (1925) und *Point Counter Point* (1928) sowie eine Vielzahl an Essay- und Erzählbänden und Artikel machten ihn populär. Mit dem Roman *Brave New World*, in dem er die durch eine Weltreise erlangte Kritik am westlichen Industriekapitalismus verarbeitete, gelang ihm 1932 ein Bestseller, der ihn über die Grenzen Großbritanniens hinaus bekannt machte. Ab Mitte der 1930er Jahre wurde er politisch aktiv und engagierte sich in der pazifistischen Peace Pledge Union. 1937 wanderte er nach Kalifornien aus und arbeitete in den folgenden Jahrzehnten vor allem als

Gastprofessor an verschiedenen US-amerikanischen Universitäten, engagierte sich für eine bessere Zukunft und eine menschlichere Gesellschaft und machte sich als mahnender Kulturkritiker einen Namen. Seine Selbstversuche mit Meskalin und LSD, die er in den Romanen *The Doors of Perception* (1954) und *Heaven and Hell* (1956) verarbeitete, stießen auf großes mediales Interesse. Sein letzter großer Roman *Island* (1962), in dem er seine divergierenden Wertevorstellungen verband, die in *Brave New World* noch miteinander konkurrierten, konnte nicht an den Erfolg früherer Werke anknüpfen. Wenige Monate später starb Aldous Huxley an Krebs. Trotz seiner Bekanntheit erlangte sein Tod am 22. November 1963 in Los Angeles wenig mediale Aufmerksamkeit, da am gleichen Tag der amtierende US-Präsident John F. Kennedy erschossen wurde (vgl. Bode 1985:11-17 und Hamblock 2007:311-314).<sup>10</sup>

### 3.2. Der Roman

Der Vollständigkeit halber und als Verständniselement für den weiteren Verlauf der Arbeit wird an dieser Stelle eine Inhaltsangabe des Werkes *Brave New World* angeführt. Danach sollen Rezeption und Stellenwert des Romans vorgestellt werden. In dieser Masterarbeit wird mit dem Abdruck des Originals von Reclam aus dem Jahr 2007 gearbeitet. Um durch die Nennung der späten Jahreszahl nicht zu verwirren, wird hier zusätzlich 1932, das Erscheinungsjahr der Originalausgabe, angeführt. Huxleys Werk ist in 18 Kapitel unterteilt.

Im ersten Kapitel (vgl. Huxley 1932/2007:21-39) wird ein erster Einblick in das industriell fortschrittliche System der *Brave New World* gegeben, indem der Director of Hatcheries and Conditioning (D.H.C.) seinen Arbeitsplatz einer Studentengruppe vorstellt. Im Central London Hatchery and Conditioning Centre werden Menschen für die jeweiligen Zwecke des Systems massenproduziert. Augenscheinlich gibt es weltweit einen einzigen World State, dem alle Erdenbürger\*innen unterstehen und der von einer Regierung aus World Controllers geleitet wird. Das Motto lautet „Community, Identity, Stability“ und wird bereits im zweiten Satz des Romans eingeführt. Die Leser\*innen erfahren die *Brave New World* durch die Perspektive der Studenten, die selbst aus dieser Welt kommen, die genauen Abläufe der Maschinenfertigung von Menschen allerdings erstmalig erklärt bekommen. Die neue Welt befindet sich im Jahr A. F. 632, die Zeitrechnung beginnt mit der Erscheinung des T-Modells von Henry Ford, der als eine Art Gott gehandelt wird. Dies würde dem Jahr 2.540 der Zeitrechnung nach Christus entsprechen.

Der D.H.C. stellt den Bokanovsky's Process vor, der die Zellteilung von Embryonen stark beschleunigt. Dadurch entstehen bis zu 96 Menschen aus einer einzelnen Eizelle. Die Podsnap's Technique ermöglicht zusätzlich eine schnellere Zellreifung, sodass wenige Eizellen bereits zu hunderten Menschen führen können. Die Bewohner\*innen der *Brave New World* werden in fünf Kasten unterteilt, die Intelligenz und soziale Stellung deutlich machen:

---

<sup>10</sup> Eine der ausführlichsten und persönlichsten Biographien über Aldous Huxley findet sich im mehrbändigen Werk von Bedford (1973 und 1974). Eine aktuellere Übersicht mit ebenfalls umfassendem Material zum Leben und Wirken des Autors gibt Murray (2002).

Alphas, Betas, Gammas, Deltas und Epsilons. Während Alphas und Betas ihrer Produktion entsprechend ein hohes Maß an Intelligenz besitzen und für die wichtigeren Aufgaben im System des World State eingesetzt werden, steigen Intelligenz und Status mit jeder Kategorie ab. Epsilons können daher nur als Ausführende niedrigster Arbeiten eingesetzt werden. Etwa dreißig Prozent der Frauen entwickeln sich natürlich, alle anderen sind von vornherein sterilisiert.

Gegen Ende des Kapitels werden Henry Foster und Lenina Crowne in die Handlung eingeführt, Figuren, die im weiteren Verlauf des Romans größere Bedeutung erlangen werden. Henry, ein Alpha, der im Centre eine höhere Position bekleidet, erklärt, wie genau Babys im Bottling Room gezüchtet werden. Lenina, eine Beta, arbeitet als „nurse“ und impft Embryonen gegen verschiedene Krankheiten. Es wird deutlich, dass Henry und Lenina eine erotische Beziehung führen.

Im zweiten Kapitel (vgl. Huxley 1932/2007:40-52) wird den Studenten gezeigt, wie Menschen durch Stromschläge und Hypnopädie frühkindlich konditioniert werden, um mit ihrem Platz in der Gesellschaft zufrieden zu sein. Beim World State handelt es sich um ein totalitäres System, in dem Englisch gesprochen wird, ansonsten gibt es nur tote Sprachen. Im gleichen Teil wird offenbar, dass die Wertvorstellungen der *Brave New World* mit denen der Lebenswelt Huxleys divergieren: Herkömmliche Vorstellungen von Familie gelten hier als absurd und werden höchstens als Schimpfwörter gebraucht, frühkindliche Sexualisierung und Klassenbewusstsein sind Teil der Konditionierung. Als höchstes ideologisches Ziel gilt Konsum.

Das dritte Kapitel (vgl. Huxley 1932/2007:52-81) zeigt weitere Normalitäten der *Brave New World* auf. Kinder werden zu erotischen Spielen ermuntert; wer nicht mitmachen möchte, wird ermahnt und im Zweifelsfall ärztlich auf Störungen untersucht. Hier werden die Studenten einem der zehn World Controller, Mustapha Mond, vorgestellt, der ihnen geschichtliche Zusammenhänge erklärt. Geschichte, stellt sich heraus, wird nirgends unterrichtet, die Bürger\*innen der *Brave New World* sollen in der Gegenwart leben. Menschen, die sich in der Vergangenheit dem neuen Lebensmodell nicht unterwerfen wollten, wurden hingerichtet, Museen und Kulturstätten zerstört, Bücher aus der Zeit vor dem Jahre A. F. 150 sind verboten. Es wird erwähnt, dass vereinzelte Reservate bestehen, die für eine Zivilisierung und Einbindung in den World State als nicht wichtig genug befunden wurden. Dort leben die Menschen, sogenannte „Savages“, auf natürliche Weise. Familie, Romantik und Monogamie der Reservate werden als archaische Werte vorgestellt, die die Stabilität des Systems bedrohen würden. Das Gleiche gilt für Religion, individuelles Lernen und Denken. Die Studenten sind durch ihre Konditionierung von den Lebensmodellen der Reservate entsetzt.

Parallel wird die Geschichte von Lenina Crowne weiter erzählt: Sie trifft sich mit ihrer Freundin Fanny, die über ihre fehlende sexuelle Lust klagt. Sie erzählt, dass ihr ein Schwangerschaftsersatz gegen die Symptome verschrieben wurde. Gleichzeitig muss Lenina zerknirscht zugeben, dass sie bereits seit vier Monaten nur mit Henry schläft. Fanny redet ihr ins

Gewissen: „every one belongs to every one else“. In der *Brave New World* sind Promiskuität und ein reges Sexualleben die Norm, alles andere gibt Anlass zur Beunruhigung. Gegen Ende des Kapitels kommt eine dritte Parallelhandlung dazu, in der Bernard Marx vorgestellt wird, ein Alpha, der der Konditionierung seiner Kaste nicht in vollem Maße entspricht. Er verbringt gerne Zeit allein und entspricht äußerlich nicht den Charakteristika seiner Kaste. Außerdem stellt sich heraus, dass er Soma, die Alltagsdroge der *Brave New World*, verweigert. Bernard ist interessiert an Lenina und angewidert vom rein oberflächlich-sexualisierten Gespräch von Henry mit einem Kollegen, der seine Sexualpartnerin weiterempfiehlt. Lenina findet ebenfalls Gefallen an Bernard, was Fanny schlecht aufnimmt. Sie empfindet Bernard als nicht konventionell genug.

Im vierten Kapitel (vgl. Huxley 1932/2007:81-97) spinnt sich die Geschichte um Lenina und Bernard weiter, der erste Teil wird aus Leninas Sicht berichtet, der zweite aus Bernards. Lenina wird als überaus beliebte junge Frau dargestellt, die im System vollends aufgeht, die typischen Vergnügungen genießt und aufgrund ihrer Attraktivität und sexuellen Erreichbarkeit allseits willkommen ist. Sie wird von Bernard zu einem Ausflug ins nächste Reservat eingeladen. Um ihre Untreue Henry gegenüber öffentlich zu beweisen und nicht weiter aufzufallen, spricht sie Bernard vor anderen auf ihre potenzielle gemeinsame Nacht an und ist erstaunt, dass dieser nicht öffentlich darüber sprechen möchte.

Bernard zeigt sich in diesen ersten Kapiteln als Gegenfigur zur *Brave New World*. Er ist der oberflächlichen, allgegenwärtigen sexuellen Lust seiner Mitmenschen abgeneigt und wird aufgrund seiner alternativen Beschäftigungen von den meisten skeptisch betrachtet. Es herrscht das Gerücht, dass bei seiner Produktion ein Fehler begangen wurde. Leninas öffentlicher Ausdruck ihres Wunsches, mit ihm zu schlafen, bereitet ihm Unbehagen. Besonders missfällt ihm daran, dass sie sich damit in den Grenzen der Konventionalität der *Brave New World* bewegt und wenig Verständnis für seine alternativen Einstellungen zeigt. Wieder lehnt er Soma ab, wieder wird über ihn getuschelt. Er ärgert sich über die Einfalt der anderen und über sein fehlendes Selbstbewusstsein, das mit seiner Kaste einhergehen sollte: Durch seine äußeren Unzulänglichkeiten, die ihn nicht auf den ersten Blick als Alpha offenbaren, wird ihm nicht mit der üblichen Demut begegnet.

Im gleichen Kapitel lernt man Bernards Freund Helmholtz Watson kennen. Dieser genießt allseits hohe Anerkennung, ist attraktiv, sexuell überaus aktiv und bekleidet im Bureau of Propaganda eine wichtige Position. Er vertraut seinem Freund an, dass er das Gefühl habe, seine Kompetenzen nicht für das Gute einzusetzen und nichts wirklich Wichtiges zu tun. Trotz ihrer Verschiedenheit sind die beiden treue Freunde; sie fühlen sich einander dadurch verbunden, dass sie sich beide als Individuen definieren und über die Grenzen der Masse hinausdenken.

Auch das fünfte Kapitel (vgl. Huxley 1932/2007:97-114) ist unterteilt. Im ersten Abschnitt wird ein Date von Lenina und Henry dargestellt. Sie vergnügen sich mit Obstacle Golf und fliegen mit dem Helikopter, dem Transportmittel der höheren Kasten, durch die Stadt,

während sich Personen mit niedrigerem Status auf dem Boden fortbewegen. Dabei sprechen sie über das Slough Crematorium, in dem Menschen, die keinen Nutzen mehr für die Gesellschaft besitzen, getötet und verbrannt werden. Das Phosphor, das bei der Verbrennung der Leichen entsteht, wird gesammelt und weiterverwendet. Somit werden alle Menschen bis zum Schluss ihres Lebens für die Gemeinschaft eingesetzt. Das Paar rätselt nachdenklich, was für ein Mensch wohl gerade in Flammen aufgegangen ist, fühlt sich jedoch schnell durch die Gewissheit beruhigt, dass alle Bürger\*innen des World State glücklich sterben: „Everybody’s happy now.“ In einem Konzert mit sexophones, das, durch Soma bereichert, die Begierde der Zuhörer\*innen befriedigt, fühlt sich das Paar in seinem Rausch vollkommen.

Im zweiten Teil des Kapitels nimmt Bernard am Solidarity Service teil, wo Ford gehuldigt wird. Es wird gesungen, Soma konsumiert und ein Loving Cup herumgereicht, aus dem alle trinken. Bernard gelingt es nicht, sich als Teil der Gruppe zu fühlen und sich von der allgemeinen Begeisterung anstecken zu lassen. Um nicht negativ aufzufallen, gibt er vor, die Anwesenheit Fords, des Greater Being, zu spüren. Deprimiert und allein begibt er sich auf den Heimweg.

Der erste Teil des sechsten Kapitels (vgl. Huxley 1932/2007:114-136) zeigt Bernard und Lenina bei einem gemeinsamen Abend. Bernard fliegt mit seiner Freundin zum Meer, um alleine mit ihr die Landschaft zu betrachten. Sie fühlt sich unwohl ohne weitere Gesellschaft, versteht nicht, wieso er nicht mehr Leute dabei haben möchte. Für sie ist Zweisamkeit auf Sex beschränkt. Er äußert seine Zweifel am System; er möchte nicht nur sinnvoll für die Gemeinschaft und unreflektiert zufrieden sein. Er sehnt sich nach Individualität, nach etwas, das nur ihm gehört, nach Leidenschaft und echter Emotion. Lenina ist bestürzt über seine „blasphemy“. Als Bernard bemerkt, dass sie ihn nicht verstehen kann, gibt er auf, wirft sich Soma ein und schläft mit ihr. Sie ist zunächst beruhigt, doch sein Bedauern am nächsten Tag über die gemeinsame Nacht verunsichert sie wieder.

Im zweiten Teil spricht Bernard beim D.H.C. vor, um die Erlaubnis für die Reise in ein Reservat genehmigen zu lassen. Als der D.H.C. die Unterlagen für die Reise vorliegen hat, erinnert er sich an seinen eigenen Ausflug ins Reservat als junger Mann. Er zeigt sich melancholisch und erzählt vom plötzlichen Verschwinden seiner Partnerin und wie er nach langer Suche ohne sie zurückkehren musste. Bernard ist überrascht und peinlich berührt, dass gerade der konventionelle D.H.C. über seine persönliche Vergangenheit spricht, obwohl dies in der *Brave New World* verpönt ist. Diesem scheint seine selbstoffenbarende Erzählung ebenfalls peinlich zu sein. Plötzlich wirft er Bernard dessen unkonventionelles Verhalten vor und droht ihm, ihn nach Island zu versetzen, sollte er sich nicht bessern. Jener reagiert schockiert. Als Bernard Helmholtz davon erzählt und sich mit einem Mut dem D.H.C. gegenüber brüstet, der offensichtlich frei erfunden ist, schämt Helmholtz sich für die Feigheit und das Selbstmitleid seines Freundes. Im dritten Teil des Kapitels fliegen Bernard und Lenina ins Reservat. Dort werden sie eingewiesen, was sie bei der Begegnung mit den Savages zu beachten haben, und zurückgelassen. Nachdem in den bisherigen Kapiteln die *Brave New World*, ihre Spezifikati-

onen und bestimmte Figuren vorgestellt wurden, spielen die nächsten drei Kapitel im Reservat.

Im siebten Kapitel (vgl. Huxley 1932/2007:137-155) kommen Bernard und Lenina erstmals mit den Savages und deren Lebensumfeld in Berührung. Lenina ist von der Aufmachung der Menschen, ihrer Armut und den unhygienischen Lebensumständen angewidert und verängstigt. Erstmals sieht sie einen alten Mann; durch den medizinischen Fortschritt behalten Menschen im World State bis etwa 60 ein jugendliches Aussehen. Bevor äußerliche Alterungszeichen auftreten könnten, werden die Bewohner\*innen der *Brave New World* im Crematorium verbrannt. Den Anblick von stillenden Müttern empfindet Lenina als grauenvoll, sie ist erschüttert von Bernards Begeisterung über die Intimität zwischen Mutter und Kind.

Die beiden wohnen einem christlichen Fest bei, in dem ein junger Mann ausgepeitscht wird. Lenina fürchtet sich vor dem vielen Blut, weint bitterlich und möchte der Welt des Reservats durch Soma entfliehen. Ein junger Mann stellt sich ihnen vor, der die Kleidung der Bewohner\*innen des Reservats trägt, sonst aber von Hautfarbe und allgemeinem Aussehen her den Bürger\*innen der *Brave New World* gleicht. Lenina und er fühlen sich direkt zueinander hingezogen. Der Savage, John, äußert seinen Unmut darüber, dass er nicht für das christliche Opfer ausgewählt wurde und sich aufgrund seines andersartigen Aussehens niemals zugehörig fühlte. Er erzählt von seiner Mutter Linda, die sich lediglich auf einem Ausflug ins Reservat befand, als sie sich verletzte und von den Einheimischen aufgenommen wurde. Die Geschichte gleicht der Erzählung des D.H.C., wodurch der Schluss naheliegt, dass es sich bei John um den Sohn des D.H.C. handelt. Bernard wittert die Möglichkeit um Vergeltung und willigt ein, Johns Mutter kennenzulernen.

Lenina und Bernard empfinden die ehemals von der *Brave New World* zivilisierte Linda als ungleich abstoßender als die Savages. Sie lebt heruntergekommen, ist fettleibig und ungepflegt und in die Welt des Reservats nicht integriert. Sie hängt den Lebensarten des World State nach, ist durch den Verlust von Soma alkoholkrank geworden, schämt sich für Schwangerschaft und Geburt und verachtet die unzivilisierten Reservatsbewohner\*innen für ihren Schmutz, ihre Familien und ihre Monogamie. Diese wiederum verachten Linda für ihre Promiskuität und ihre Unfähigkeit, sich in der Welt zurechtzufinden, und schließen sie und ihr Kind gleichermaßen aus.

Im nächsten Kapitel (vgl. Huxley 1932/2007:155-174) erzählt John Bernard seine Lebensgeschichte ausführlich. Er erinnert sich an verschiedene Episoden der Gewalt aus seiner Kindheit: an eine Vergewaltigung seiner Mutter, an ihre Auspeitschung durch Reservatsfrauen, deren Männer Linda verführt hatte, und an die Beleidigungen von Kindern, die mit Steinen warfen. In allen Fällen eilte er seiner Mutter zur Hilfe und wurde von den Angreifer\*innen verletzt. Linda zeigte ihm gegenüber körperliche Zuneigung, entzog diese jedoch immer wieder. Bernard kann sich mit John identifizieren, insbesondere seine Schilderungen von Gewalt und masochistischen Tendenzen faszinieren ihn.

Besonders bildlich sind John Lindas idealisierende Schilderungen der *Brave New World* in Erinnerung geblieben, die er mit den Mythen des Reservats verknüpft und unbedingt selbst erfahren möchte. Von seiner Mutter hat er das Lesen erlernt und ist durch Zufall an eine Ausgabe von Shakespeares gesammelten Werken gelangt. Diese hat er zu seinem ethischen Grundsatz gemacht und zitiert sie im Alltag regelmäßig. Die Erziehung durch die Monogamie des Reservats und die ethischen Grundsätze in Shakespeares Werken machen John wenig Hoffnung auf eine Beziehung mit Lenina. Als er herausfindet, dass Bernard und Lenina nicht verheiratet sind, ist er überglücklich.

Das neunte Kapitel (vgl. Huxley 1932/2007:174-180) verbringt Bernard größtenteils damit, die Erlaubnis für Johns und Lindas Ausreise zu organisieren. Währenddessen bricht John in Leninas Zimmer ein, durchwühlt ihr Gepäck in ekstatischer Begeisterung und beobachtet die im Somatraum befindliche Lenina in absoluter Verzückung. Er bezieht Shakespeares Liebesgedichte von jungfräulicher Schönheit und Reinheit auf sie und wagt in seiner Ehrfurcht nicht einmal, sie zu berühren.

Im zehnten Kapitel (vgl. Huxley 1932/2007:180-187) informiert der D.H.C. das versammelte Personal des Centre über die Versetzung Bernards, da er in dessen Freigeist und Unkonventionalität eine Gefahr für das System sieht. Er wird vom soeben zurückgekehrten Bernard unterbrochen, der John und seine Mutter präsentiert. Bei Lindas Anblick verfallen die Anwesenden in Panik und Ekelzustände. Als deutlich wird, dass die Neuankömmlinge die Familie des D.H.C. sind, wird dieser zum Objekt der Lächerlichkeit und verlässt fluchtartig den Raum.

Im elften Kapitel (vgl. Huxley 1932/2007:188-210) wird Linda auf so viel Soma gesetzt, wie sie verlangt. Johns Einwände gegen die lebensbedrohliche Dosis stoßen auf Unverständnis. Seine Mutter verträumt ihre Zeit zufrieden in einem kleinen Zimmer voller Annehmlichkeiten wie Radio und Fernsehen und synthetischen Düften. John wiederum bekommt besondere Aufmerksamkeit von allen Seiten, was seinen „Entdecker“ Bernard ebenfalls zu einer wichtigen Figur im World State macht. Jener genießt die neugewonnene Anerkennung in vollen Zügen, kritisiert seine Untergebenen und nimmt jede Gelegenheit zu Sex wahr, um danach damit zu prahlen. Sein Freund Helmholtz bedauert diese Entwicklung, die beiden entfernen sich voneinander.

Lenina hat durch ihre Bekanntschaft mit John ebenfalls an dessen Rampenlicht teil und wird daher von verschiedenen wichtigen Persönlichkeiten umworben. Sie jedoch ist abgelenkt von ihren wachsenden Gefühlen für John. Sie nimmt ihn mit in die Feelies, eine Art Kino, in der Gefühle und Gerüche vermittelt werden. Die zu ertastende und erfüllende Liebesgeschichte inklusive Sexszenen verwirren John zutiefst. Im Glauben an Leninas Unberührtheit kann er ihre Annäherungen nicht deuten und lässt sie zurück. Sie ertränkt ihren Liebeskummer und die unerfüllte sexuelle Lust in Soma. John ist generell von der neuen Welt nicht annähernd so begeistert wie von den Bewohner\*innen erwartet. Er ist regelrecht angewidert von den gesichtslosen und somagesteuerten Massen der Arbeiter\*innen.

Im zwölften Kapitel (vgl. Huxley 1932/2007:210-226) beginnt Bernards Beliebtheit zu schwinden. Er lädt wichtige Persönlichkeiten ein, um John vorzuführen, dieser aber ist von seinen Emotionen gegenüber Lenina derart übermannt, dass er an nichts anderes denken kann. Ohnehin möchte er mit der neuen Welt wenig zu tun haben. Nachdem die Erwartungen von Bernards Gästen, John hautnah erleben zu können, bitter enttäuscht werden, erreicht Zurückweisung den Gastgeber und er bleibt alleine zurück. Seine Einsamkeit überspielt er mit einer Extraportion Soma. John und Helmholtz ziehen ihn in seinem frustrierten Missmut vor, sie mögen den authentischen Bernard lieber. Helmholtz erzählt freudig, wie ihm mit der Kündigung gedroht wurde, nachdem er seine Student\*innen zu Emotionen und echtem Denken angeregt hatte. John und Helmholtz verstehen sich auf Anhieb und Bernards Freund lässt sich schnell von Johns Rezitieren der Gedichte Shakespeares begeistern. Die Sympathie zwischen Helmholtz und John macht Bernard eifersüchtig.

Im dreizehnten Kapitel (vgl. Huxley 1932/2007:226-240) steigert sich die Zuneigung zwischen Lenina und John zum Höhepunkt. Leninas Umfeld ist sorgenvoll, sie wird zu mehr Sex, mehr Soma sowie Schwangerschafts- und Leidenschaftersatz angeregt. Fanny empfiehlt ihr, auch gegen Johns Willen mit ihm zu schlafen. Als Lenina vor Johns Tür auftaucht, ist er übermannt von seinen Gefühlen und gesteht ihr seine Liebe. Lenina ist überglücklich und versteht dies als Anregung zum Sex. Er jedoch möchte sie ehren und erst heiraten; seine Shakespeare-Zitate und die Reinheit seiner Emotionen überfordern Lenina vollkommen. Als sie sich entblößt und ihn berührt, stößt er sie von sich. Er wird aggressiv, beschimpft sie als Hure und schickt sie ins Bad, um sie nicht aus Wut zu ermorden. Sie versteckt sich verängstigt vor ihm, bis ihn ein Telefonat erreicht, dass seine Mutter im Sterben liegt, und er hastig die Wohnung verlässt. Erst dann traut sich Lenina aus ihrem Versteck.

Das 14. Kapitel (vgl. Huxley 1932/2007:240-251) spielt im Hospital for the Dying, in dem Linda liegt. In seiner Trauer erinnert John sich an seine Kindheit zurück. Seine Mutter verlebt ihre letzten Momente in einem Traum von ihrem Geliebten und scheint John nicht zu erkennen. Als sie stirbt, bricht er weinend vor ihrem Bett zusammen. Die Mitarbeiterinnen reagieren entsetzt und versuchen, die „death-conditioned“ Kinder, die im gleichen Raum herumalbern, vor Johns potenziell verstörender Reaktion zu schützen. John schubst die Kinder aus dem Weg und verlässt den Raum.

Im 15. Kapitel (vgl. Huxley 1932/2007:251-260) steigert sich Johns Trauer in Ekel und Angst, als er die niederen Arbeiter\*innen des Hospital vor der Somastation Schlange stehen sieht. Es handelt sich dabei um eine Unzahl von Zwillingen mit gleichen Gesichtern und gleicher Kleidung. Er will sie vor dem Schicksal der toten Linda bewahren und aus der Soma-Versklavung befreien. Als er die Somatabletten aus dem Fenster wirft, reagiert die Menge mit Aufruhr. Bernard und Helmholtz, die von der Aufregung im Hospital erfahren haben, eilen zur Stelle. Während Helmholtz John zur Hilfe eilt, hält Bernard sich im Hintergrund. Eine Schlägerei entsteht, die gewaltsam von der Polizei beendet wird. Die drei Freunde werden verhaftet.

Im 16. Kapitel (vgl. Huxley 1932/2007:260-274) werden die drei Häftlinge zu Mond geführt. Es kommt zu einer philosophischen Diskussion zwischen John und dem World Controller, der augenscheinlich äußerst gebildet ist und ebenfalls Shakespeare zitieren kann. Mond erklärt, dass zugunsten der Stabilität der *Brave New World* freies Denken, Schönheit und Kunst geopfert werden mussten. Er rechtfertigt das System durch die Zufriedenheit seiner Bürger\*innen, deren Grundbedürfnisse jederzeit erfüllt seien. Veränderungen und freies Denken bringen die Stabilität ins Wanken und müssen dadurch unterbunden werden. Zu diesem Zweck werden Bernard und Helmholtz auf Inseln geschickt, zu anderen interessanten Persönlichkeiten, die ebenfalls zu individualistisch für die Gemeinschaft sind. Helmholtz reagiert begeistert, Bernard bricht in Tränen aus und muss ruhiggestellt werden.

Im 17. Kapitel (vgl. Huxley 1932/2007:274-286) sprechen John und Mond zu zweit über den Glauben an Gott. Religion wird von Mond als potenziell destabilisierendes Mittel gesehen, da durch die Festlegung von ethischen Moralvorstellungen und Nächstenliebe Menschen schwieriger zu lenken sind, leidenschaftlich und nervenschwach werden. Soma wird als Religionsersatz eingesetzt, da so alle positiven Effekte eines Glaubens simuliert werden: „Christianity without tears.“ John argumentiert gegen die Unterwerfung seiner Persönlichkeit, gegen verdumpte Zufriedenheit. Er will lieber authentisch sein, sich echt fühlen, auch zum Preis des Unglücklichseins: „I’m claiming the right to be unhappy.“

Im 18. und letzten Kapitel des Romans (vgl. Huxley 1932/2007:286-308) verabschieden sich die drei Freunde voneinander und gehen im Guten auseinander. John, der nicht mit den anderen beiden auswandern darf, zieht sich in einen Leuchtturm auf dem Land zurück, um ein einfaches Leben in Einsamkeit zu führen. Er will sich von allem Erlebten, von „the filth of civilized life“, reinigen. Nach kurzer Zeit wird sein Aufenthaltsort publik und immer mehr Presseleute lauern ihm auf, um ihn bei seinen für die Einwohner\*innen der *Brave New World* extremen Aktivitäten wie Selbstgeißelung zu fotografieren und zu filmen. Nachdem ein Feely über John herausgebracht wurde, vergrößert sich die Menge der Schaulustigen vor seinem Rückzugsort. Er reagiert mit Aggression, auch als Lenina zu ihm kommt. Er beschimpft sie und schlägt mit seiner Peitsche auf sie ein. Er wird mit Soma ruhiggestellt. Als er aus seinem Rausch erwacht, erinnert er sich an das Geschehene und bricht in Verzweiflung aus. Im letzten Absatz des Romans betreten Sensationslüsterne den Leuchtturm und finden seine Leiche.

### **3.3.Rezeption des Originals**

Seit seiner Erscheinung liefert Aldous Huxleys Roman *Brave New World* die Grundlage für eine unglaubliche Vielzahl an Studien und Rezeptionskritiken. Dies liegt einerseits am Klassikerstatus des Werks, andererseits an den vielfältigen Interpretationsmöglichkeiten, die immer wieder neue Perspektiven ermöglichen.

Das Werk *Brave New World* genießt bis heute ungebrochene Popularität und kann als „typischer *longseller*“ bezeichnet werden (Bode 1985:7, Hervorhebung im Original). Umfra-

gen der letzten Jahre zeigen die kontinuierliche Faszination der Leser\*innen für das Original. So erreichte Huxleys Werk 2003 in einer BBC-Umfrage Platz 87 der 100 beliebtesten Romane (vgl. BBC 2003), im gleichen Jahr schaffte *Brave New World* es in der Guardian-Liste „100 greatest novels of all time“ auf Platz 53 (vgl. The Guardian 12/10/2003). Im Katalog der besten englischsprachigen Werke erreichte es Platz 56 (vgl. The Guardian 17/08/2015). Die Modern Library der Random-House-Gruppe stellt *Brave New World* in ihrer Board's List auf Platz 5 der 100 besten Romane (vgl. Modern Library 1998).

In Anbetracht der anhaltenden Begeisterung für den Roman ist es nicht verwunderlich, dass *Brave New World* in englischsprachigen Ländern seit Jahrzehnten als Schullektüre empfohlen wird. Gleichzeitig wird es aufgrund seines Bruches mit traditionellen Werten regelmäßig kritisiert. Während *Brave New World* in Großbritannien von Anfang an kommerziellen Erfolg hatte, wurde es in den USA – auch im Gegensatz zu früheren Romanen Huxleys – weniger positiv aufgenommen. Die Kritiker\*innen waren zwischen überschwänglichem Lob und Kritik an den extremen Perspektiven des Buches hin- und hergerissen. In Australien war das Buch aus Gründen der Obszönität fünf Jahre lang verboten (vgl. Bode 1985:143).

Auch heute lassen sich ähnliche Bestrebungen in den USA erkennen: So landete *Brave New World* in der Liste des Office for Intellectual Freedom, das die Öffentlichkeit auf Zensurversuche in Bibliotheken und Schulen aufmerksam macht, auf der Liste der „Top Ten Most Challenged Books“ im Jahr 2010 auf dem dritten und 2011 auf dem siebten Platz. Die genannten Gründe waren 2010 „insensitivity, offensive language, racism, sexually explicit“, 2011 kamen „religious viewpoint“ und „nudity“ (ALA 2017<sup>a</sup>) dazu. Damit liegt Huxleys Roman auf dem 16. Platz (von insgesamt 97) der am häufigsten in den USA angefochtenen Klassiker (vgl. ALA 2017<sup>b</sup>). Diese zwiespältige Einstellung zu Huxleys Werk zeigt sich auch in der Rezeptionsgeschichte des Romans.

### 3.3.1. Kapitalismuskritik

In einer ausführlichen und genauen Rezeptionskritik geht Bode (1985) auf die unterschiedlichen Interpretationspotenziale des Romans sowie auf Probleme professioneller Rezeption ein. Er sieht Huxleys Werk der 1920er Jahre als Vorschau auf *Brave New World*.

Schon in Huxleys Roman *Crome Yellow* (1921), in dem die Sinnsuche eines an der Realität leidenden Intellektuellen erzählt wird, zeigen sich die satirischen Kompetenzen Huxleys. Sein „geistreicher Spott“ (Bode 1985:18) macht den Roman bei Leser\*innen beliebt. Die Vision eines hierarchisch aufgebauten rationalen Zukunftsstaats, der auf einer intelligenzlosen Masse basiert, in dem Konditionierung und Suggestion an der Tagesordnung sind und Liebe und Fortpflanzung voneinander getrennt werden, wird bereits hier angesprochen (vgl. Bode 1985:19f.). In *Antic Hay* (1923) zeigen sich Huxleys Figuren als „Bild der Sinn- und Orientierungslosigkeit“ (Bode 1985:22), die besseren Zeiten hinterhertrauern und seichten Vergnügungen als „Bewußtseinsbetäubung“ (Bode 1985:23) nachgehen. Mit *Those Barren Leaves* (1925) verstärken sich diese Ideen weiter: Idealismus der Intellektuellen wird zu Zynismus,

die Menschen passen sich an das Übliche an, bis schlussendlich alle gleichgeschaltet sind: „[A]lles Individuelle [wird] durch Massenmedien, Massentourismus und Freizeitindustrie nivelliert“ (Bode 1985:27). In diesen Werken zeigen sich nach Bode (1985:30f.) Huxleys Erfahrungen und Überforderung mit den Menschen in Los Angeles, deren oberflächliche Attraktivität, Banalität, fehlende geistige Tiefe sowie das organisierte Vergnügen und die kommerzialisierte Religion der Stadt kritisiert werden. Massenmedien gelten als Mittel zur systematischen Verdummung, die Situation in Los Angeles als „bewußtseinsvernebelnde Massenkultur“ (Bode 1985:31). In *Proper Studies* (1927) äußert Huxley seine Zweifel an der Demokratie und dem aktuellen Verständnis von einer Gleichheit der Menschen. Er schlägt vor, das Wahlrecht an den Intelligenzquotienten zu koppeln, da unintelligente Menschen keine politischen Entscheidungen treffen sollten (vgl. Bode 1985:32). Im nächsten Roman Huxleys, *Point Counter Point* (1928), werden Vergnügungsaktionismus und sexuelle Promiskuität als Ausdruck der Sinnleere und Flucht vor sich selbst definiert, im Essayband *Do What You Will* ein Jahr später der Zusammenhang von „mechanisierter Arbeit und zur Passivität erziehender Freizeitindustrie“ (Bode 1985:35) hergestellt. In der letzten großen Veröffentlichung vor *Brave New World*, im Essayband *Music at Night* (1931), macht Huxley die Lebens- und Arbeitsbedingungen der mechanisierten Gesellschaft für die mangelnde Qualität moderner Kunst verantwortlich. Das gegenwärtige Leben der Bevölkerung definiert er als zu wenig intensiv, zu wenig herausfordernd und zu wenig inspirierend. Die Utopien des Bolschewismus und Henry Fords werden gleichermaßen kritisch gesehen: In beiden Fällen wird das Individuum negiert und der Philosophie des Industrialismus unterworfen. Als Lösung werden Eugenik und eine Verringerung der Weltbevölkerung vorgeschlagen (vgl. Bode 1985:37-40). Um diese philosophischen Themen zu beleuchten, soll Huxley *Brave New World* als Utopie vorausgesehen haben (vgl. Bode 1985:41).

Bode (1985) verfolgt die Einstellung, dass Huxleys *Brave New World* ohne Kenntnis und Analyse dieser vorherigen Schriften kaum sinnvoll rezipiert werden kann. Die professionelle Rezeption bis zu den 1980er Jahren, die häufig Sekundärliteratur und frühere Werke außer Acht lässt, definiert er als eine „Geschichte von Mißverständnissen, Auslassungen, Verdrehungen und Verzerrungen“ (Bode 1985:8). Er kritisiert insbesondere die eingeschränkte Perspektive auf einzelne Themen wie Wissenschaft mit babies-in-bottles, Sexualität oder das Fehlen von Religion, wodurch die Interpretation über diese Phänomene hinaus schwer möglich ist und man „nie zum Grundplan der *Brave New World* vordringen“ (Bode 1985:105) kann. Für solche lückenhafte Interpretationen macht er die Faszination der genannten Einzelaspekte verantwortlich: Den Rezipient\*innen bereitet das Bild ihrer Gesellschaft, das Huxley mit seinem Roman satirisch darstellt, Unbehagen. Daher versuchen sie zwanghaft, eine positive Gegenposition zur *Brave New World* zu ergründen beziehungsweise eine eindeutige Position des Autors herauszulesen. In dieser „verflachende[n] Vereindeutigung“ (Bode 1985:113) des Romans, um seine Inhalte besser ertragen zu können, wird beispielsweise Huxley mit den Figuren Mustapha Mond oder John gleichgesetzt. Gegen Monds Gleichstellung mit dem Au-

tor und der Interpretation der *Brave New World* als Sinnbild von „Huxleys Wunschgesellschaft“ (Bode 1985:114) sprechen die satirische und deprimierende Grundatmosphäre der Erzählung und ihr auswegloses Ende. Dass der „verklemmte, neurotische, sich selbst peitschende und peinigende John als Sinnbild einer erfüllten Existenz“ (Bode 1985:112) gelten sollte, kann ebenfalls als „Widersprüchlichkeit und Absurdität“ (Bode 1985:117) eingestuft werden.

In diesem Sinne kann Huxleys Vorwort zum Roman als Klarstellung verstanden werden. Das Vorwort wurde 1946 nachträglich verfasst und wird seitdem allen Ausgaben von *Brave New World* vorangestellt. Dort äußert sich der Autor kritisch zu seinem Roman. Er bedauert, dass er in seinem Werk nur zwei Möglichkeiten anbietet: „insanity on the hand and lunacy on the other“ (Huxley 1946/2007:6). Huxley gibt an, seinem tragischen Helden John eine Alternative zu seinem Suizid zu bieten, schriebe er den Roman neu: „If I were to rewrite the book, I would offer the Savage a third alternative. Between the utopian and the primitive horns of his dilemma would lie the possibility of sanity“ (Huxley 1946/2007:8). Damit wird ausgesagt, dass Extreme paradox gegeneinander gesetzt werden und Huxley mit keiner Seite identifiziert werden kann. Somit sieht der Autor selbst im Roman keinen positiven Gegenentwurf zur utopischen Gesellschaft.

Entsprechend definiert Bode (1985:108) die Werte der *Brave New World* als „bloße Extrapolation“ aus der Gegenwart, also als konsequentes Weiterdenken der aktuellen Wertvorstellungen. Laut Bode (1985:105) geht es in Huxleys Roman um eine Gesellschaftskritik, die potenzielle Auswirkungen einer machtpolitisch eingesetzten und eingeschränkten Wissenschaft aufzeigen soll. Die damals gegenwärtigen Machtverhältnisse führen dazu, dass „Wissenschaften eine anti-humanistische Funktion erhalten“ (Bode 1985:106). *Brave New World* kann daher als „entlarvende Karikatur der Gegenwart“ (Bode 1985:123), als „Anti-Utopie“ und „Abrechnung mit einer bestehenden, zutiefst menschenfeindlichen Wirtschafts- und Gesellschaftsordnung“ (Bode 1985:124) verstanden werden. Als Modell für die *Brave New World* gelten die USA und damit die „Entwicklungstendenzen aller kapitalistischen Industriegesellschaften“ (Bode 1985:126).

### 3.3.2. Kunst und Schönheit

Als künstlerisches Werk hat Huxleys Roman viel Lob erfahren. Die dystopische<sup>11</sup> Erzählung wird insbesondere wegen ihrer Detailgetreue und Ideenvielfalt gelobt. In der professionellen Rezeption des Werks wird Huxleys Vermögen, seine Ideenvielfalt in die Handlung des Ro-

---

<sup>11</sup> Insgesamt sind sich die Kritiker\*innen einig, dass es sich bei *Brave New World* um eine düstere Zukunftsvision handelt. Im Englischen wird von Huxleys Roman gemeinhin als „dystopia“ gesprochen (z. B. May 1972:99, Baker 1995:258, Stillman 2010:34, Gheran 2012:91 und Greenberg & Waddell 2016:6). In der deutschen Rezeption ist häufig von einer „Anti-Utopie“ (z. B. Bode 1985:124 und Seeber 1981:123) die Rede, in manchen Fällen auch von „satirischer Utopie“ (Blöcker 1957:178). Dennoch erscheint die Verwendung des deutschen Terminus Dystopie für diese Arbeit sinnvoll, da die Bezeichnung inzwischen in den deutschen Sprachgebrauch Eingang gefunden hat (vgl. Duden 2017).

mans einzubauen, lobend hervorgehoben: „the most impressive aspect of the novel is the wealth of imagined social, political and technological detail“ (May 1972:100). Außerdem findet die ironische und spöttische Sprache Huxleys, sein „tone of mockery“ (May 1972:103), Beachtung.

Von besonderem Interesse sind die gesellschaftlichen Normen der *Brave New World*: Polygamie gilt als konventionell, Monogamie als „social disgrace“. Die Vorstellungen von Familie, von Mutter und Vater „have grown obsolete and even obscene“ (May 1972:101). Statt Religion im herkömmlichen Sinne wird Ford mit seinen industriellen Ideologien verehrt. Wenige Unterschiede zur realen Welt gibt es in Bezug auf gesellschaftliche Strukturen. Wenngleich Huxleys Kastensystem nicht mit den mitteleuropäischen Gegebenheiten des 20. Jahrhunderts übereinstimmt, entsprechen die einzelnen Figuren den Klischees ihrer sozialen Stellung und vereinen trotz vermeintlich utopischer Weiterentwicklung „all the usual vanities and selfishnesses“ (May 1972:104) in sich. Hervorgehoben wird das ungewöhnliche Auftreten der Figuren: Bis weit in die Handlung hinein vermutet man Bernard Marx als Gegenfigur zur *Brave New World*, gefolgt von seinem Freund Helmholtz Watson, erst nach der knappen Hälfte des Romans tritt John auf den Plan, „the true hero“ (May 1972:109). Dieser jedoch ist mit seinen Einstellungen ebenfalls im Unrecht: „John is right in principle to cling to spiritual values, but he is clinging to the wrong values; the Brave-New-Worldians are right in principle to abolish the pains of death, but they have abolished them in the wrong ways.“ (May 1972:113) Das Dilemma zeigt sich gegen Ende des Romans in der Diskussion zwischen John und Mond: Da beide nicht von ihrer Position abrücken können und ihren Werten treu bleiben, verlieren am Ende alle (vgl. May 1972:114f.). Die Hauptaussage des Buches nach May (1972:117) lautet demnach, dass Wahrheit und Schönheit nicht mit dem Glücklichen vereinbar sind.

### 3.3.3. Individualismus

Eine alternative Interpretation findet sich bei Rindisbacher (1995), der den Schwerpunkt auf die Darstellung von Anti-Individualismus legt. Dies wird am Beispiel der Darstellung von Gerüchen im Roman und im Speziellen an der erotischen Beziehung der Figuren John und Lenina untersucht. Der World State, aus der Lenina stammt, ist geprägt von einer „atmosphere of regularly changed artificial scents“ (Rindisbacher 1995:217), die im Gegensatz zu Johns Welt des Reservats mit ihren natürlichen und teils unangenehmen Gerüchen steht. John entspricht in Bezug auf Lenina „all the archaic, individual, sexual aspects of olfaction that its official application in the universe of *Brave New World* seems to have overcome“ (Rindisbacher 1995:216). Er missversteht Leninas Geruch als „unique“, in Wirklichkeit aber handelt es sich dabei um „standardized scents [...] designed precisely to eradicate differences, to deconstruct eroticism as the individual and personal“ (Rindisbacher 1995:218).

Einen ähnlich psychologischen Ansatz verfolgt Gheran (2012). Grundlage für die Untersuchung des Romans aus psychologischer Perspektive bilden die Themen Individualität,

Freiheitsberaubung und Erotik. Die „monstrous geography“ (Gheran 2012:91) der *Brave New World* zeigt sich auf zwei Ebenen: Die äußere Welt umfasst die dystopische regulative Großstadt und die marginalisierten Gegenden, die dem herrschenden Diskurs widersprechende, individuelle Assoziationen erwecken können. Die innere Welt beschreibt das Innenleben der Figuren, die von außen eingeschränkt werden (vgl. Gheran 2012:92). Von Geburt an werden die Menschen in der *Brave New World* darauf konditioniert, sich anti-individualistisch und anti-instinktiv zu verhalten und die Natur zu hassen, da durch Liebe zur Natur das Konsumprogramm des Staats nicht erfüllt werden kann. Die Großstadt gilt dabei als „artificial environment par excellence“, das Reservat als „repressed natural space“ (Gheran 2012:93). Alle Tabus des Staats konzentrieren sich auf das Reservat, dies zeigt sich an der für alle Beteiligten peinlichen Nostalgie des D.H.C., als er Bernard die Genehmigung für seine Reise ausstellt. Sexualität, die im christlichen Reservat eher konservativ gelebt wird, wird in der *Brave New World* stark gefördert. Dies soll die Menschen von ihrer politischen Unfreiheit ablenken, außerdem könnte sich die Unterdrückung sexueller Impulse negativ auf das staatliche System auswirken (vgl. Gheran 2012:96ff.). Widerstand beziehungsweise zur Konditionierung gegensätzliches Verhalten werden hier als „political acts“ (Gheran 2012:94) bezeichnet. Dies wird symbolhaft an der Figur von Bernard gezeigt, der gerne alleine ist, in der Natur spazieren geht und kein Soma konsumieren möchte. In der *Brave New World* wird Individualität durch Natur evoziert. Dass Bernard, Helmholtz und John bis zum Schluss nicht Teil der beiden möglichen Systeme des World State beziehungsweise des Reservats sein können, wird hier als „outbursts of repressed human nature and individuality that challenge the dominating discourse“ (Gheran 2012:98) verstanden. Die monsterhafte Geographie der Welt kann zwar im Roman nicht besiegt werden, dennoch sind trotz massiver und systematischer Kontrolle über die einzelnen Bürger\*innen Ausbrüche aus dem System möglich.

Wieder auf neue Weise wird der Roman bei Baker (1995) rezipiert, wenngleich das Prinzip der Individualität ebenfalls eine Rolle spielt: Hier wird auf Ideen des Marquis de Sade als Vertreter der Aufklärung eingegangen. In *Brave New World* finden sich demnach gleichermaßen sadistische wie masochistische Figuren. Die Erzählung wird durchzogen von „flagellation, sadistic beatings, and Sadean rationalism“ (Rindisbacher 1995:256). Als Beispiel für sadistischen Rationalismus wird die Figur des Mustapha Mond genannt. Der Controller kann als einer der typischen „Huxley’s Sadean egoists“ gesehen werden, dessen Sadismus sich in „[c]raving, desire, mastery, and control [as] dominant manifestations“ widerspiegelt (Baker 1995:252). Zeit und individuelle Erfahrung der Menschen werden als „self-destructive desire“ (Baker 1995:252) wahrgenommen, das von den Controllern durch politische Kontrolle gestillt wird, um wirtschaftliche Stabilität zu sichern. Durch die Angst vor der Zeit zwischen Ausbruch und Stillen des Verlangens wird Geschichte aus dem World State verbannt (vgl. Baker 1995:256). Die „sado-masochistic violence“ des Systems zeigt sich in der Kontrolle der dystopischen Welt durch „behaviorist psychology, controlled consumption, the simulacra of popular culture, narcotizing drugs, and, most important, the engineer and technocratic bureau-

crat". Der Roman *Brave New World* wird als „Huxley's critique of modernity" verstanden (Baker 1995:258).

Auf der Basis der parallelen Rezeption von Huxleys *Proper Studies* (1927) und seinem Roman *Brave New World* zieht Fietz (1981) ebenfalls Parallelen zur Aufklärung. Bei ihm liegt der Fokus auf der Demokratietheorie und dem politischen Potenzial der Dystopie. Die demokratiekritischen Gedanken Huxleys der 1920er Jahre, in denen er die Ungleichheit der Menschen als Problem des Systems definiert, in dem alle Bürger\*innen den gleichen politischen Einfluss haben, sieht Fietz (1981) in *Brave New World* aufgegriffen. In der Elitenregierung des World State in *Brave New World* manifestiert sich Huxleys Vorschlag von 1927, aufgrund geistiger Hierarchie der Menschen eine entsprechende soziale Hierarchie einzuführen, um den Staat zu stärken (vgl. Fietz 1981:117f.). Durch die Satire im Roman wird offenbar, dass „künstlich erzeugte Gleichheit und Ungleichheit für Huxley eine Perversion der natürlichen Gegebenheit menschlicher Ungleichheit darstellt“ (Fietz 1981:120). Eugenik scheint demnach keine Lösung für die Schwächen politischer Systeme zu sein, stattdessen wird der „Roman von der Absicht getragen, dem Leser im Erschrecken über die utopische Wirklichkeit ein Bewußtsein vom Zustand der eigenen Welt zu vermitteln“ (Fietz 1981:120). *Brave New World* soll seine Leser\*innen demnach vor allem zum Nachdenken über potenzielle Entwicklungen ihrer Gesellschaft und zur Selbstreflektion anregen.

Zu dem Schluss, dass der Roman als Warnung an Huxleys Mitmenschen vor potenziellen Zukunftsentwicklungen verstanden werden soll, kommt auch Seeber (1981:127). Hier wird postuliert, dass die Handlung „aus konkreten gesellschaftlichen und naturwissenschaftlichen Entwicklungen der zwanziger Jahre abgeleitet [ist]“. Die dadurch „realitätshaltig[e]“ (Seeber 1981:127) Erzählung beschreibt die totale „Unterwerfung des Individuums unter den Willen einer konstitutionell nicht mehr kontrollierten Zentralgewalt, die über alle erdenklichen Mittel der Herrschaft und der Gleichschaltung verfügt“ (Seeber 1981:122). Das Individuum hat in Huxleys Alternativwelt keinen Platz mehr, „komplexe Gestalten“ gibt es im Roman nicht, nur „Karikaturen“ (Seeber 1981:130). Dadurch will der Autor „in analytischer und kritischer Absicht die totalitäre Logik zeitgenössischer Entwicklungen aufdecken“ (Seeber 1981:127).

### **3.3.4. Warnung vor Totalitarismus**

Dieser Totalitarismus-Aspekt der dystopischen Gesellschafts- und Staatsordnung wird auch an anderen Stellen angemerkt. So bezeichnet Meyer-Larsen (1984:65f.) die Zustände der *Brave New World* als „Wohlstands-Diktatur“, als „friendly fascism“. Er spricht von der „total[e] Herrschaft des industriellen Denkens über die Moral einer Gesellschaft“. Die Bürger\*innen im Roman besitzen keinen individuellen Wert als Menschen, sondern sind nur dazu da, das System aufrechtzuerhalten. Der Mensch wird auf die Art und Weise gezüchtet, wie es für die Stabilität der sozialen und politischen Ordnung erforderlich ist (vgl. Meyer-Larsen 1984:57).

In neueren Forschungsansätzen wird der Bezug zum Totalitarismus noch realitätsnäher dargestellt. So postuliert beispielsweise Stillman (2010), dass Dystopien wie *Brave New World* konkret vor den leeren Versprechungen totalitärer Herrscher\*innen und Faschist\*innen der 1930er Jahre und ihren Missbrauch des technologischen Fortschritts warnen sollten. Ihre Autor\*innen hatten die „malignant uses of political power and the ominous potential of modern scientific technology to enslave human beings“ (Stillman 2010:34) erkannt. In Huxleys Dystopie wird nichts Neues erfunden, stattdessen werden potenzielle Fehlentwicklungen auf der Basis von Übertreibungen gegenwärtiger Umstände aufgezeigt. Dadurch bringt *Brave New World* „contemporary problems to consciousness [...] in the reader’s mind in a comprehensible manner“ (Stillman 2010:35). Durch die Veranschaulichung aktueller Entwicklungen wird vor zukünftigen Missständen gewarnt: „[D]ystopias are not predictions of the inevitable but warnings of the possible“ (Stillman 2010:35). Auch hier wird die Abschaffung der Individualität zugunsten eines stabilen, jedoch unmenschlichen und unnatürlichen Kastensystems angemerkt. Die „synthetic world“ (Stillman 2010:36) der *Brave New World* führt zu einer Verarmung von Sprache und Erfahrung; Geschichte wird neu erzählt, Erotik manipuliert und Erinnerungen des Individuums werden verhindert (vgl. Stillman 2010:37).

Der Alternativlosigkeit anderer Ansätze wird widersprochen: Die Extreme des überzivilisierten World State und des primitiven Reservats stehen zwar in immerwährendem Gegensatz zueinander, doch die Inseln, auf die die individualistischen Figuren Helmholtz und Bernard am Schluss des Romans verbannt werden, und die über den Roman verteilt immer wieder erwähnt werden, bilden eine utopische Gegenwelt. Die Chance auf psychische Gesundheit, wie sie Huxley in seinem Vorwort von 1946 fordert, und ein vernunft- und verstandbasiertes Leben bestehen laut Stillman (2010:40) auf den Inseln der *Brave New World* als „little utopias of open intellectual undertakings, free activity, and extensive serious communication among highly educated and critically thoughtful individuals“. Da durch Exilierung beziehungsweise Suizid keines der Individuen der *Brave New World* am Schluss noch Teil der Gesellschaft ist, besteht der World State unverändert weiter. Sich dem System entgegenzustellen, ist laut Aussage des Romans sinnlos. In dieser Unmöglichkeit zur Veränderung und der Ohnmacht des Individuums verstärkt sich die Dringlichkeit des Appells an die Leser\*innen: Durch die Lektüre des Romans werden sie aufgerufen, möglichst schnell zu handeln, bevor die Dystopie Wirklichkeit wird (vgl. Stillman 2010:43). In diesem Sinne wird Huxley als Moralapostel im besten Sinn definiert, der vor den Entwicklungen der 1930er Jahre warnt.

### **3.3.5. Rezeption heute: What else?**

Die vielfältigen Interpretationsweisen, die sich aus diesem Überblick über die wissenschaftliche Rezeption des Romans *Brave New World* ergeben, werden in aktuellen Ansätzen als Stärke des Romans gesehen: „the contradictions of Huxley’s novel are its greatest strength“ (Greenberg & Waddell 2016:3). Die widersprüchlichen Werte und Ideologien im Text, die

eine eindeutige Rezeption unmöglich machen, „have given the book a life beyond its historical moment. It continues to anger and energize its readers to this day“ (Greenberg & Waddell 2016:2). Durch die unglaubliche Popularität des Romans, die Fülle an Übersetzungen, Adaptationen und Verfilmungen kann *Brave New World* ironischerweise selbst als Teil von Mainstream, Massenproduktion und Profitgier gesehen werden, die im Roman satirisch dargestellt werden (vgl. Greenberg & Waddell 2016:9f.).

Obwohl in der Rezeption generell die Qualität des Romans hervorgehoben wird, gibt es inzwischen auch Kritik einer neuen Art, die Greenberg (2016:111) als „blind spots in Huxley’s view of the world“ bezeichnet. So zeigt er rassistische Züge in *Brave New World* auf. Die meisten Einwohner\*innen des World State sind hellhäutig, dunklere Hautfarben finden sich nur in niedrigen Kasten oder im Reservat (vgl. Greenberg 2016:113). Das System der *Brave New World* wird außerdem als sexistisch definiert, da alle Personen in Machtpositionen männlich sind und Frauen ausschließlich typisch weibliche und damit niedrige Positionen bekleiden. Auch Sexualität ist patriarchalisch strukturiert, die Promiskuität wirkt sich nicht auf beide Geschlechter gleichermaßen aus: Die Polygamie geht nur so weit, dass Frauen Männern sexuell schneller zur Verfügung stehen als in der realen Lebenswelt Huxleys: „Huxley’s revulsion, and his satire, extend only to the promiscuity of the Brave New Worlders, not to the power imbalance that accompanies this promiscuity“ (Greenberg 2016:112). Außerdem sind ausschließlich Frauen für die Verhütung zuständig. Ein Fortschritt in der Gleichberechtigung der Geschlechter, der zu Huxleys Zeiten durchaus vorhersehbar gewesen wäre, wird in seinem Zukunftsroman nicht prophezeit.

In diesem Überblick über die generelle Rezeption von *Brave New World* wurden vielfältige Punkte aufgezeigt, nach denen der Roman interpretiert werden kann. So wird Huxleys Werk als Warnung vor totalitären Regimes, als Gesellschafts- und Kapitalismuskritik verstanden oder auch aus psychologischer Perspektive unter dem Stichwort Individualismus untersucht. In unterschiedlichen Zeiten kommen unterschiedliche Interpretationen geballt vor. Dies ist auch anhand der Rezeption im deutschsprachigen Raum ersichtlich. Daher soll nun ein Überblick über die deutsche<sup>12</sup> Rezeptionsgeschichte erfolgen.

### **3.4.Rezeption im deutschen Sprachraum**

Im deutschen Kulturraum wird *Brave New World* aktuell sehr positiv gesehen und als wichtiges Werk der englischen Literatur behandelt. Dafür sprechen die Masse deutscher Rezensionen und Rezeptionen, die Vielzahl deutscher Übersetzungen und der Erfolg dieser deutschen Versionen, die ein reges Interesse deutschsprachiger Leser\*innen voraussetzen. Der deutsche Titel *Schöne neue Welt* ist Teil des deutschen Kulturguts geworden. Er hat sich als Schlagwort etabliert, das dystopische Assoziationen evoziert, sodass sich damit „allerlei Bedrohli-

---

<sup>12</sup> Die Bezeichnungen „deutsch“, „im Deutschen“ oder „deutschsprachig“ beziehen sich in dieser Arbeit rein auf sprachliche, nicht auf staatliche oder nationale Aspekte. Das Gleiche gilt für die Verwendung der Benennungen „englisch“, „im Englischen“ oder „englischsprachig“.

ches bezeichnen läßt“ (Bode 1985:7). In Deutschland ist Huxleys Werk seit Jahrzehnten im Lehrplan als Schullektüre für die Sekundarstufe II empfohlen.

Schon früh wurde im deutschen Sprachraum Huxleys Potenzial als Klassikerautor erkannt. So wurde der Schriftsteller bereits 1957 in Blöckers Sammlung ausgewählter Autor\*innen der modernen Weltliteratur aufgenommen. Dort werden 29 Schriftsteller\*innen aus unterschiedlichen Sprach- und Kulturräumen vorgestellt, davon sechs aus Großbritannien, wodurch Huxley mit den fünf namhaften britischen Autor\*innen Joseph Conrad, James Joyce, D. H. Lawrence, T. E. Lawrence und Virginia Woolf auf eine Stufe gestellt und als „einer der großen Schriftsteller seiner Generation“ (Blöcker 1957:185) hervorgehoben wird. Der Text geht auf verschiedene Romane und Aufsätze Huxleys ein und stellt seine Entwicklung als Schriftsteller vor. Der Autor wird als „satirische[r] Moralist“ (Blöcker 1975:179), „elegante[r] Spötter“ (Blöcker 1975:182) und „amüsanter Zyniker“ voller „intellektueller und artistischer Brillanz“ (Blöcker 1975:178) bezeichnet. *Brave New World* wird als „Vision des Fortschritts als Alptraum“ (Blöcker 1957:179) charakterisiert.

Die Interpretationsgeschichte von *Brave New World* im deutschen Sprachraum von Bode (1985) zeigt auf, dass die Rezeption von Gesellschaft oder individuellen Kritiker\*innen zu jeder Zeit ideologisch gefärbt war. In der Interpretation faschistischer Autor\*innen in den 1930er und 1940er Jahren wurde *Brave New World* als Kritik an Demokratismus, Marxismus und Bolschewismus verstanden; es wurde Empörung darüber laut, dass der deutsche Übersetzer die Handlung nach Deutschland transportiert hat (vgl. Bode 1985:127f.). Die deutsche Übersetzung landete daher auf der „Liste des schädlichen und unerwünschten Schrifttums“ und wurde von den Nazis verboten (vgl. Land Berlin 2017). Die 1950er Jahre waren in Deutschland vom Wirtschaftswunder geprägt, wodurch in der Kritik zu Huxleys Roman die wirtschaftliche Basis der *Brave New World* ignoriert wurde: „In selektiver Lektüre wurden gerade jene Aspekte der Utopie verleugnet, die die größte Ähnlichkeit mit der bestehenden, gegenwärtigen Gesellschaft aufwiesen.“ (Bode 1985:129) Diese Distanzierung der deutschsprachigen Gesellschaft der 1950er Jahre zeigt sich auch in der nachdrücklichen Einordnung von Huxleys Satire in den englischen Sprachraum: Die „Zielscheibe“ (Bode 1985:134) der Kritik wurde ins Ausland verlegt. Auch später war der Reiz einzelner Phänomene, die eine „ausblendende Rezeption“ (Bode 1985:130) zufolge hatten, ausschlaggebend für eine mangelnde Berücksichtigung des Gesamtwerks, der kulturkritischen Romane und Essays vor und der didaktischen Schriften nach Erscheinung des Romans, die eine professionelle Fehlrezeption zur Folge hatten (vgl. Bode 1985:136).

Bis heute stellt der Roman Leser\*innen und Kritiker\*innen gleichermaßen vor eine interpretatorische Herausforderung. Manche Unklarheiten konnten durch jahrzehntelange Literatur- und Autorenkritik behoben werden, gleichzeitig ergeben sich immer wieder neue Rezeptionsprobleme. So gestaltet sich aus heutiger Sicht beispielsweise die objektive Analyse der eugenischen und euthanasischen Traditionen im Text als besonders schwierig, da bereits die Termini eng mit dem Nationalsozialismus verknüpft und daher häufig ausgespart werden

(vgl. Greenberg & Waddell 2016:2f.). Insofern bietet *Brave New World* trotz jahrzehntelangem historischem Abstand und einer Fülle an Sekundärliteratur keine eindeutige Interpretationsweise. Stattdessen liefert der Roman ein Beispiel unglaublicher Interpretationsvielfalt, die eine Neubewertung und Neudeutung jederzeit möglich machen.

Dies könnte als Erklärung für die verschiedenen deutschen Übersetzungen von Huxleys Roman gelten, die im Folgenden präsentiert werden sollen. Die Rezeption des Werks im deutschen Sprachraum erfolgt logischerweise hauptsächlich anhand der deutschen Übersetzungen. Daher soll an dieser Stelle ein Überblick über die Übersetzungsgeschichte erfolgen, bevor die einzelnen Übersetzer\*innen vorgestellt werden.

### **3.5. Die Übersetzungsgeschichte**

Die erste deutsche Übersetzung von *Brave New World* erschien im gleichen Jahr wie das Original, 1932, unter dem Titel *Welt – wohin?* im Insel-Verlag in Leipzig. Es handelte sich dabei um eine von Huxley autorisierte Übersetzung, weshalb die Version des Übersetzers Herberth Egon Herlitschka jahrzehntelang im deutschen Sprachraum die entscheidende blieb. 1950 erschien das Buch im Steinberg-Verlag in Zürich als *Wackere neue Welt* mit minimalen Veränderungen des Übersetzers, 1953 wurde der Titel nochmals geändert und als *Schöne neue Welt* in der Fischer Bücherei veröffentlicht. Von 1981 bis 2012 wurde eine Revision der Herlitschka-Übersetzung, ebenfalls als *Schöne neue Welt*, im Fischer Taschenbuchverlag (einer Weiterentwicklung der Fischer Bücherei) herausgegeben.

Eine zweite deutsche Übersetzung unter dem gleichen Titel – *Schöne neue Welt* – erschien 1978 in der Deutschen Demokratischen Republik (DDR) im Verlag Das Neue Berlin. Ein Abdruck wurde zehn Jahre später bei Reclam in Leipzig veröffentlicht, seit der Wiedervereinigung Deutschlands ist diese Übersetzung von Eva Walch vergriffen und weitgehend unbekannt.

2013 gab der Fischer Verlag eine weitere deutsche Übersetzung heraus, unter dem gleichen Titel, jedoch mit Großschreibung der Adjektive: *Schöne Neue Welt*. Diese Übersetzung von Uda Strätling wird im großen Stil als Neuübersetzung vermarktet und ist momentan die einzige deutsche Version von Huxleys Werk, die weiterhin aufgelegt wird und neu gekauft werden kann.

#### **3.5.1. Herberth E. Herlitschka**

Aus dem Überblick über die Übersetzungsgeschichte geht bereits hervor, dass bisher vor allem eine Übersetzung die Rezeptionsgeschichte von *Brave New World* im Deutschen geprägt haben dürfte: die Erstübersetzung von Herlitschka. Immerhin war diese Übersetzung bis zur Neuübersetzung von Uda Strätling im Jahr 2013 weitestgehend die einzige bekannte und die sicherlich am häufigsten rezipierte deutsche Version des Huxley-Klassikers. Daher lässt sich die Übersicht über die Rezeption von Huxleys Roman im deutschen Sprachraum im letzten

Unterkapitel vor allem auf Herlitschkas Version beziehen. Nun sollen überblickshaft biographische Eckpunkte sowie die Einstellung des Übersetzers zu seiner Tätigkeit festgehalten werden.

Herberth Egon Herlitschka wurde zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Wien geboren, das genaue Geburtsjahr ist unbekannt. Als Student englischer Literatur verbrachte er die frühen 1920er Jahre in Großbritannien. Bei seiner Rückkehr nach Österreich machte er es sich zum Ziel, die Werke britischer Autor\*innen für deutschsprachige Leser\*innen zu übersetzen und damit zum Kulturverständnis beizutragen. Teilweise gemeinsam mit seiner Frau Marlys Herlitschka (1905-1975) übersetzte er in der Zwischenkriegszeit zahlreiche Werke englischer Autor\*innen und suchte mit großem Einsatz nach deutschen Verlagen dafür. Mit Aufstieg der Nationalsozialist\*innen wurden seine Arbeitsbedingungen erschwert, da das neue politische Klima die Verbreitung fremdsprachiger und -kultureller Einflüsse höchst kritisch sah. Durch seine jüdische Herkunft wurden Arbeits- und Lebensbedingungen immer schwieriger, sodass das Paar mit dem Anschluss Österreichs 1938 mit Hilfe seiner literarischen Kontakte nach Großbritannien floh. 1940 trat Herlitschka der britischen Armee bei, um nicht im Krieg als Ausländer interniert zu werden. Dort arbeitete er zwei Jahre lang in der Bau- und Forstwirtschaft sowie als Hafen- und Bahnarbeiter. 1942 bekam er eine Stelle bei der BBC. Nach dem Zweiten Weltkrieg führte er seine übersetzerische Tätigkeit fort und erhielt schließlich, gemeinsam mit seiner Frau, die britische Staatsbürgerschaft. Die Einstellung Herlitschkas zur Gleichberechtigung von Übersetzer\*in und Autor\*in und seine nachdrückliche Forderung entsprechend hoher Vergütung für seine Arbeit führten zum Bruch mit einigen literarischen Freund\*innen und Bekannten. Schlussendlich zog das Paar ins Tessin in der Schweiz, wo Herberth Herlitschka sich bessere Arbeitsbedingungen erhoffte. Er lebte dort bis zu seinem Tod im Jahr 1970 (vgl. University of Reading 2017 und Hayman 2012).

Herlitschka gilt als Spezialist für die englische literarische Moderne: „[The Herlitschkas’] list of pre-war translations reads as something of a ‘Who’s Who’ of early modernism: Aldous Huxley, D. H. Lawrence, Katherine Mansfield, Charles Morgan, W. B. Yeats, and one novel [...] by Virginia Woolf.” (Hayman 2012:384) Diese Tradition führte das Paar nach dem Krieg weiter. Durch ihre Begeisterung für zeitgenössische britische Literatur und ihr übersetzerisches Engagement beeinflussten die Herlitschkas „the way British literature was received by German-speaking audiences for decades to come” (Hayman 2012:383). Auch in Bezug auf die Übersetzung von Aldous Huxley kann Herlitschka einen breiten Erfahrungsschatz vorweisen. So wurden zahlreiche Romane, Essays und Erzählungen von ihm und teilweise Marlys Herlitschka übersetzt. Auch die Gedächtnisschrift über Huxley von dessen Bruder Julian Huxley ist von Herlitschka ins Deutsche übertragen worden. Eine umfassende Liste mit den übersetzten Werken seiner Zeitgenoss\*innen findet sich im Anhang.

### 3.5.2. Rezeption

Herlitschkas Übersetzungen stoßen nicht nur bei vielen deutschen Leser\*innen auf Enthusiasmus, sondern auch im akademischen Kontext auf reges Interesse. So wurde 1986 an der Universität Wien eine Diplomarbeit über den Vergleich der Erstübersetzung (1932) mit der anonymen Revision (1981) von *Brave New World* publiziert. Kirisits (1986) untersuchte die beiden Versionen von Herlitschkas Übersetzung auf Äquivalenz mit dem Original. Aus der Arbeit geht nicht hervor, wieso die Übersetzung von Walch (1978) nicht berücksichtigt wurde. Möglicherweise war der Autorin aus Gründen der politischen Abschottung der DDR die Existenz dieser Version unbekannt.

Wer die Änderungen in der Version des Fischer Verlags eingeleitet und verändert hat, ist nicht bekannt. Der/die Revisor\*in ist anonym, die beträchtlichen Änderungen bleiben unkommentiert. Der spätere Text erscheint geglättet und bietet daher weniger Interpretationsmöglichkeiten. Es können drei Ziele der Revision festgehalten werden: „die Modernisierung veralteter, die Verbesserung stilistisch fragwürdiger und die Beseitigung unklarer Formulierungen“ (Kirisits 1986:73). Änderungen veralteter Sprache betreffen dabei unter anderem Wörter, die heute mit der Sprache des Nationalsozialismus assoziiert werden.

Als Grundlage für die Revision wird Herlitschkas Übersetzung vermutet, weniger das Original: „Die geglättete Version schafft eine ‚stilistische Übersetzung‘ der Übersetzung und verliert allzusehr [sic!] das Original aus dem Blickfeld.“ (Kirisits 1986:23) Die Revision wird dadurch als Grenzfall zwischen inter- und intralingualer Übersetzung definiert, da Veränderungen hauptsächlich nicht auf der Basis fehlender Äquivalenz zum Original vorgenommen wurden, sondern höchstwahrscheinlich an vielen Stellen ausschließlich der deutsche Zieltext als Referenzmaterial verwendet wurde.

Ein Aspekt besonderen Interesses in der Literatur ist Herlitschkas Verlegung der Handlung nach Berlin, wie in der Rezeptionsgeschichte des Originals bereits erwähnt wurde. Kirisits (1986:39) betont dabei den expliziten Deutschlandbezug des Übersetzers: Es wurden die „Besonderheiten des deutschen – nicht deutschsprachigen – Kulturraumes berücksichtigt“. Durch diese Translokation musste Herlitschka ausgenommen kreativ tätig werden. Die Topographie ist durchdacht und detailgetreu, so werden beispielsweise deutsche Flugrouten mit korrekten Entfernungen angegeben. In Herlitschkas Übersetzung handelt es sich durchweg um reale Orte, die ähnliche Assoziationen erwecken wie die britischen im Original (vgl. Kirisits 1986:47f.). Durch die Translokation kommt es jedoch auch zu Problemen im Text, zum Beispiel bei der Übersetzung von Namen. Viele Eigennamen zeigen Huxleys Kritik am Kommunismus (Bernard Marx, Lenina Crowne, Polly Trotsky, Sarojini Engels) beziehungsweise am wissenschaftlichen und wirtschaftlichen Fortschritt (Bernard Marx, Helmholtz Watson, Henry Foster). Einige dieser Namen und dadurch Huxleys Kritik werden im Groben beibehalten, andere verändert. So wurde beispielsweise Mustapha Mond zu Reinhard Mannesmann und John (the) Savage zu Michel Wilder. Während manche Änderungen als besonders

kreativ gesehen werden, stößt die Umgestaltung von Johns Namen auf Kritik: Der religiöse Aspekt von Johannes dem Täufer geht verloren und die Verniedlichungsform Michel kann im Gegensatz zum neutralen John als abwertend eingestuft werden (vgl. Kirisits 1986:46). Auch an anderen Stellen funktioniert die Verlegung ins Deutsche weniger gut. So werden als tote Sprachen im Original „German and French“ angeführt, die Herlitschka als „Deutsch und Französisch“ übernimmt. „Er schafft für die SNW damit indirekt eine dem Leser unbekannt Sprache, während in der BNW Huxleys noch immer Englisch gesprochen wird.“ (Kirisits 1986:54) Außerdem spricht Michel Wilder auch im Deutschen in Shakespeare-Versen, was für ein deutsches Publikum höchstwahrscheinlich verwirrend sein und keinesfalls ähnliche Assoziationen erwecken dürfte wie bei den Rezipient\*innen des Originals.

Insgesamt schneidet die Revision in Kirisits‘ (1986:74) Übersetzungskritik besser ab: Die neue Version wird als „historisch treuer“ definiert, da in den fünfzig Jahren zwischen Veröffentlichung des Originals und der Revision mehr „Aufschlüsse über Huxley als Satiriker seiner Zeit“ geliefert wurden. Durch die Anpassung an eine modernere Sprache und den erweiterten Wissensstand der vergangenen Zeit kann die Revision als Hybrid zwischen einer Neuübersetzung als Anpassung an die Gegenwartssprache und einer Neuübersetzung als Ergebnis eines Evaluationsprozesses, wie sie im vorigen Kapitel präsentiert wurden, eingestuft werden. Kirisits (1986:74) stellt hierbei den Klassikerstatus des Romans in den Vordergrund: „Aus dem Aufruf des Autors ist inzwischen ein literarhistorisches Faktum geworden.“

In seiner umfassenden Rezeptionskritik geht auch Bode (1985) spezifisch auf Herlitschkas Übersetzung ein. Durch die Verlegung der Handlung nach Deutschland und die „ingedeutsch[en]“ Namen, Anspielungen und Bezeichnungen wird Herlitschkas Version als „problematisch“ eingeschätzt und als „Übertragung“ statt als Übersetzung bezeichnet (Bode 1985:144). Als Beweggrund wird ein erleichtertes Verständnis für das deutschsprachige Publikum vermutet. Kritisiert wird die Anfälligkeit der Translokation für eine „interpretatorische Verschiebung der Aussage“ (Bode 1985:144), wie sie sich insbesondere bei der Veränderung von Namen wie John zu Michel erkennen lässt. Es werden auch an anderen Stellen Verniedlichungen und Verkleinerungen festgestellt. Ähnlich wie bei Kirisits (1986) werden verminderter Ironie und Doppeldeutigkeiten im Vergleich zum Original und antiquierte Sprache kritisiert. Insgesamt wird die Übersetzung im Vergleich zu Huxleys Vorlage als „zahmer“, „vergleichsweise konventionell“ und als große Schwachstelle der „betuliche, biedere Stil und Ton“ hervorgehoben (Bode 1985:145f.). Wenngleich die Aussage des Romans von Herlitschka nicht grundlegend verfälscht wird, ist die deutsche Übersetzung aufgrund der genannten Kritikpunkte „mit Vorsicht zu benutzen“ (Bode 1985:150).

Auch in Bezug auf Übersetzungen anderer englischer Werke der literarischen Moderne stoßen Herlitschkas Arbeiten in der akademischen Welt auf Interesse. Insbesondere die Rezeption von Huxleys Zeitgenossen und Weggefährten D. H. Lawrence im deutschen Sprachraum wird anhand von Herlitschkas Übersetzungen untersucht. So wurde dem Übersetzer in

einer Dissertation über D. H. Lawrence und dessen Rezeption im deutschen Sprachraum ein eigenes Kapitel gewidmet (vgl. Aschermann 1995).

Ähnlich wie bei *Brave New World* wurde die Erstübersetzung von *Lady Chatterley's Lover* von Herlitschka verfasst, weitere Übersetzungen folgten. Der Heimverlag des Übersetzers, der Leipziger Insel-Verlag (in dem auch die Erstübersetzung von *Brave New World* erschienen ist), befürchtete aufgrund sexuell expliziter Inhalte des Romans rechtliche Folgen, daher erschien die Übersetzung 1930 bei E.P. Tal in Wien und Leipzig, wo nur auf Leserbestellung gedruckt wurde.

Bei Aschermann (1995) liegt der Fokus auf dem Vergleich von Original und Übersetzung auf Makro- und Mikroebene. Auf der Makroebene werden wenige Unterschiede festgestellt, so stimmen Anzahl und Aufbau der Kapitel sowie die Absatzgestaltung in beiden Versionen überein. Herlitschkas Übersetzung zeichnet sich durch besondere Sorgfalt auf der Textoberfläche aus; englische Wörter werden mit gleich langen deutschen Wörtern ersetzt (zum Beispiel „Irländer“ statt „Ire“ für „Irishman“). Unterschiede lassen sich jedoch auf der Ebene der Erzählperspektive erkennen: Durch eine persönlichere Erzählweise wird im Deutschen eine intimere Beziehung zum Publikum hergestellt und Figuren gewinnen an Sympathie. So wird der distanziertere Grundton des Originals durch einen persönlicheren ersetzt (vgl. Aschermann 1995:114-120).

Auf der Mikroebene zeigt sich eine sorgfältige Wiedergabe des Englischen anhand von Satzbau und Stilfiguren. Metaphern sind jedoch an manchen Stellen überzeichnet und der Text wirkt im Deutschen bei der Landschaftsbeschreibung poetischer als im Original (vgl. Aschermann 1995:143). Insgesamt jedoch kann ein flacherer, neutralerer Unterton festgestellt werden, insbesondere wenn es um die Darstellung von Sexualität geht. Eindeutig vulgäre Ausdrücke des Englischen werden mit eher hochsprachlichen deutschen ersetzt. Gleichzeitig werden erotische Nuancen häufig weggelassen, sodass die sexuelle Anziehungskraft zwischen Figuren im Deutschen teilweise nicht erkennbar wird (vgl. Aschermann 1995:125ff.).

Ein großer Kritikpunkt in Aschermanns (1995) Übersetzungsvergleich ist die Verwendung des bairischen Dialekts, den Herlitschka anstatt Lawrence' englischen Soziolekts einsetzt. Der Dialekt weist im Deutschen auf Regionen in Süddeutschland oder Österreich hin, die im Gegensatz zum englischen Handlungsort stehen, was zur Verwirrung der Leser\*innen führen kann. Im Englischen haben die Stellen eher soziolektalen Wert, sollen also auf die soziale Unterschicht der Figuren hinweisen und nicht die Assoziation mit einer bestimmten britischen Region evozieren. Des Weiteren wirken die bairischen Stellen für Nichtdialektsprecher\*innen auf Deutsch verniedlichend bis hin zu lächerlich (vgl. Aschermann 1995:144). So erlangen auch sexuell-vulgäre Aussagen des Englischen durch die Verwendung des deutschen Dialekts eine andere Wertung als im Englischen, wirken weniger schockierend oder anregend und bekommen eine „putzig[e]“ (Aschermann 1995:140) Nuance verliehen (wenn beispielsweise aus „Animals fuck.“ „D Viecha tant a fickn.“ wird). Durch den generellen Gebrauch von Austriazismen in Kombination mit dialektalen Passagen erweckt Herlitschkas *Lady*

*Chatterley und ihr Liebhaber* Assoziationen eines „Heimatroman[s]“ (Aschermann 1995:154), was möglicherweise zu einer positiven Rezeption im deutschen Sprachraum beigetragen hat.

Insgesamt wird Herlitschka eine „gewisse Eigenmächtigkeit“ (Aschermann 1995:148) attestiert, die sich neben den bereits angeführten Veränderungen in Auslassungen bemerkbar macht. So werden einerseits Verweise auf englische Autorinnen des 19. Jahrhunderts und andererseits seitenlange Beschreibungen der schwierigen Lebensumstände der Arbeiter\*innen des Originals weggelassen, was bei Aschermann (1995:147f.) auf sexistisch-diskriminierende Ideologien des Übersetzers zurückgeführt wird.

Auch in aktuellen Rezeptionskritiken zu D. H. Lawrence wird auf Herlitschkas Erbe als Vorreiter und aktiver Förderer englischer Autor\*innen Bezug genommen: „[Herberth Herlitschka] gehörte zu den Übersetzern der Nachkriegszeit, die als erste mit viel Hingabe bekannte Werke der Weltliteratur aus dem Englischen ins Deutsche übertrugen“ (Jansohn 2016:[2]). Ansehen und Engagement des Übersetzers trugen Früchte: Als der Fischer Verlag in den 1950er Jahren alle Werke Virginia Woolfs herausgeben wollte, bekamen Herberth und Marlys Herlitschka den Auftrag zur Übersetzung (vgl. Mehl & Jansohn 2007:56). Doch Herlitschka wird nicht nur als Erstübersetzer Tribut gezollt, dessen Übersetzungen zur „sich erneuernden Wirkung des Originals“ beitragen und „gleichzeitig das Fortleben des Autors außerhalb der Nationalliteratur“ garantieren (Jansohn 2005:123). Auch als kritischer Neuübersetzer hat er sich einen Namen gemacht. So wandte sich Herlitschka nach Erscheinen von D. H. Lawrence‘ Roman *Liebende Frauen* in der deutschen Übersetzung von Theresia Mutzenbacher selbstständig an den Insel-Verlag und forderte eine Neuübersetzung. Der Verlag beauftragte Herlitschka zunächst mit einer Revision, dieser aber ging „heftigst [mit Mutzenbechers Übersetzung] ins Gericht“ (Jansohn 2005:137) und kritisierte die Übersetzung als zu fehlerhaft für eine Revision. Schließlich wurde einer Neuübersetzung zugestimmt, die 1932 im Insel-Verlag erschien. Herlitschkas Übersetzung war eine Zeit lang die verbreitetste; als im Jahr 1967 jedoch der Rowohlt-Verlag eine Version herausgab, wurde die von Mutzenbecher in überarbeiteter Version verwendet. Dies lag an den starken Kürzungen, die Herlitschka vorgenommen hatte: „[N]icht nur Hunderte von kurzen Wendungen und ganzen Sätzen [...] sondern auch drei ganze Kapitel“ (Jansohn 2005:138) wurden weggelassen. Hier wird eine Verlagspraxis angesprochen, die sich von Neuübersetzungen distanziert und sich bis zu Strätlings Neuübersetzung bei Fischer auch auf Huxleys *Brave New World* übertragen lässt: „Anstatt sich auf tatsächliche Neuübersetzungen einzulassen, begnügt man sich offensichtlich mit sogenannten ‚durchgesehenen und verbesserten‘ Versionen.“ (Jansohn 2005:139) Herlitschkas übersetzerische Eigenheiten wie starke sprachliche Eingriffe und Kürzungen finden in aktuellen Untersuchungen wenig Anklang. Daher sieht Jansohn (2016:[5]) jede weitere Neuübersetzung als Bereicherung der Publikationsgeschichte von D. H. Lawrence im deutschen Sprachraum.

Die erste Bereicherung der deutschen Publikationsgeschichte von Huxleys *Brave New World* durch die Revision des Fischer Verlags aus dem Jahr 1981 konnte bereits vorgestellt werden. Die nächste Erweiterung, die Neuübersetzung von Eva Walch, ist auf weniger akademisches Interesse gestoßen. Dennoch wurde ihr im Zuge eines Vergleichs mit Herlitschkas Übersetzung eine Masterarbeit (vgl. Reinhard 2008) gewidmet, deren Ergebnisse im nächsten Unterkapitel präsentiert werden sollen.

### 3.5.3. Eva Walch

Eva Walch wurde 1939 in Berlin geboren. Von 1957-1962 absolvierte sie Studien der Anglistik, Amerikanistik und Romanistik an der Humboldt-Universität zu Berlin. 1978 promovierte sie zum Thema Shakespeare-Übersetzung in der DDR. Von 1962 bis 1985 arbeitete sie als Lehrerin im Hochschuldienst für Englische Sprachausbildung. Danach war sie bis 2000 Dramaturgin am Deutschen Theater in Berlin. Außerdem wirkte sie als Operndramaturgin in Wien, Salzburg und München. Sie hatte Lehraufträge an den theaterwissenschaftlichen Instituten der Humboldt-Universität und der Freien Universität Berlin inne (vgl. henschel SCHAUSPIEL 2017).

Walch hat zahlreiche klassische und moderne Dramenwerke aus dem Englischen und Französischen übersetzt, die allermeisten für die Bühne (beispielsweise Fauquez, Molière oder Shakespeare). Aldous Huxleys *Brave New World* ist der einzige Roman, den sie übersetzt hat. Eine ausführliche bibliographische Liste findet sich im Anhang.

### 3.5.4. Rezeption

Es wurde bereits erwähnt, dass Walchs deutsche Übersetzung von *Brave New World* aufgrund der Wiedervereinigung Deutschlands wenig Resonanz hatte. Daher kann die Rezeption des Werks im wissenschaftlichen Kontext an dieser Stelle ausschließlich anhand von Reinhard (2008) Masterarbeit dargelegt werden.

In ihrer Masterarbeit untersucht Reinhard (2008) Walchs Neuübersetzung in der DDR einerseits anhand paratextueller Elemente wie Vor- und Nachwort, andererseits werden ausgewählte Stellen im Roman mit Herlitschkas Übersetzung verglichen. Dort werden die verschiedenen Versionen der Erstübersetzung nur an ausgewählten Stellen als Referenz angeführt, der Fokus liegt auf Walchs Version in Kombination mit Herlitschkas erster Übersetzung.

In den Paratexten der Übersetzung von Walch wird das Setting der *Brave New World* mit der kapitalistischen Bürgerlichkeit der Bundesrepublik Deutschland gleichgesetzt, wodurch der Roman einen Gegenwartsbezug erhält, der von Huxley nicht intendiert werden konnte. Die dystopische Essenz des Werks wird als direkte Kritik am Nachbarstaat geäußert: „[The paratext] can be read as an attack on Western (and more precisely on West German) society on a moral level.“ (Reinhard 2008:35) In der Reclam-Ausgabe der Walch-

Übersetzung, die kurz vor dem Mauerfall veröffentlicht wurde, situieren die umgebenden Paratexte die dystopische Handlung in einem faschistischen beziehungsweise explizit nationalsozialistischen Regime.

Bei Reinhard (2008:45f.) werden die Überlegungen zur jeweiligen Titelfindung dargestellt. Diese gestalteten sich in Bezug auf Herlitschkas Übersetzung als schwierig, wodurch sich auch die verschiedenen Titel des gleichen Texts ergeben. Außerdem werden unterschiedliche Voraussetzungen für die deutschen Übersetzungen offenbar: Herlitschka wurde von seinem Verleger Anton Kippenberg dazu angehalten, einen möglichst ansprechenden Titel zu finden, um Leser\*innen zum Kauf des Buches anzuregen. Walch und ihr Verlag jedoch, so Reinhard (2008:47), „arbeiteten nicht vordergründig für den Markt“. Walch hatte die Freiheit, den Text ohne ökonomischen Druck zu übersetzen.

Als Grund für die Neuübersetzung Walchs wird stattdessen Herlitschkas Verlegung der Handlung genannt. Im Gegensatz zur Lösung des Erstübersetzers wurde Walch von ihrem Verlag dazu angeregt, dass der Text weit weg spielen sollte (vgl. Reinhard 2008:52f.). Die entsprechend verfremdende Übersetzungsstrategie zeigt sich in der Verwendung zahlreicher Fremdwörter und Anglizismen (vgl. Reinhard 2008:71-76), außerdem werden alle Namen und Orte im englischen Kulturraum belassen.

Im textuellen Vergleich der beiden Versionen liegt der Fokus auf der „cultural transplantation“ Herlitschkas und den ausgewählten Themen „gender, race and sexuality“ (Reinhard 2008:49). Die Versetzung der Handlung nach Deutschland wird hier als Zeichen für Herlitschkas Rassismus und seine Befürwortung der faschistischen Ideen Nazideutschlands gesehen (vgl. Reinhard 2008:51f.). Dies lässt sich an der „urdeutschen“ (Reinhard 2008:63) Terminologie und der Vermeidung von Fremdwörtern ablesen. Teilweise zeigen sich die rassistischen Stellen von *Brave New World* im deutschen Zieltext noch verstärkt: Reinhard (2008:82) spricht in diesem Zusammenhang vom „added racism“ Herlitschkas. Als alternative Interpretation der übersetzerischen Entscheidungen des Erstübersetzers wird „mock[ing] German bureaucracy“ (Reinhard 2008:73) angeführt. Es wird angemerkt, dass die Verlegung in den deutschen Raum auch als Kritik an Deutschlands Bürokratiesystem gesehen werden kann. Dieser Effekt wird in der Version von Walch ebenfalls deutlich: Durch die Vielzahl an Komposita entsteht der Eindruck, dass die deutsche Behördensprache verspottet wird (Reinhard 2008:64).

Unterschiedliche ideologische Sichtweisen der beiden Übersetzer\*innen werden in Bezug auf Sexualität und Gender erkannt. Dies macht Reinhard (2008:79ff.) an den unterschiedlichen politischen und gesellschaftlichen Gegebenheiten fest: In der Weimarer Republik, in der Herlitschka die Erstübersetzung erarbeitete, waren Frauen Männern gesetzlich untergeordnet. Daher ist es nicht verwunderlich, dass der Text als sexistischer als das Original definiert wird. Die konträren gesellschaftlichen Umstände der DDR, wo die Gleichberechtigung von Mann und Frau gesetzlich festgelegt war, führen bei Walch zu einem moderneren Frauenbild.

Allgemein wird Herlitschka eine gewisse Verklemmtheit attestiert, da er Sexualität herunterspielt oder Euphemismen gebraucht. Im Gegensatz dazu ist Walchs Text neutraler, die Neuübersetzerin nimmt keine moralischen Eingriffe in den Text vor (vgl. Reinhard 2008:85ff.). Walchs modernere Perspektive zeigt sich im Text: Ihre Sprache wird als „remarkably current“ (Reinhard 2008:65) hervorgehoben, Herlitschkas Versionen jedoch – selbst in der Revision – als altmodisch kritisiert.

Um sich vom antiquierten Stil Herlitschkas nicht beeinflussen zu lassen, hat Walch auf einen Vergleich mit seinen Texten verzichtet. Zur Erstübersetzung äußert sie sich in einer E-Mail an Reinhard folgendermaßen:

Ich arbeite prinzipiell nicht mit vorhandenen Übersetzungen, weil ich mir damit die Möglichkeit nehme, aus meiner eigenen Zeit heraus neu – wirklich neu zu übersetzen. Nur so, streng auf die eigenen Ressourcen gestellt, kann man hoffen, einen eigenen durchgehenden Stil zu finden. (zit. Nach Reinhard 2008:53, Hervorhebung im Original)

Inwiefern diese Distanzierung Walchs von der Erstübersetzung einer Analyse standhält, soll im empirischen Teil dieser Masterarbeit untersucht werden. Zunächst werden jedoch Uda Strätling und ihre neue Übersetzung von *Brave New World* vorgestellt.

### **3.5.5. Uda Strätling**

Uda Strätling wurde am 24. Oktober 1954 in Bonn geboren und wuchs in den USA, Rumänien und Afrika auf. Sie studierte Publizistik, Soziologie und Linguistik in München. Seit 1986 lebt sie als freiberufliche Übersetzerin in Hamburg und übersetzt anglo-amerikanische Autor\*innen ins Deutsche. Neben Aldous Huxley hat sie unter anderem Emily Dickinson, Joyce Carol Oates, Henry David Thoreau und Melanie Rae Thon übertragen. Eine umfassende Literaturliste findet sich im Anhang. Ihre Übersetzungen erschienen in den Verlagen Rowohlt, S. Fischer und Kunstmann (vgl. Strätling 2016).

Strätling ist Preisträgerin und Stipendiatin verschiedener Organisationen und Veranstaltungen. So erhielt sie Arbeitsstipendien des Deutschen Übersetzerfonds sowie des Deutschen Literaturfonds für mehrere Übersetzungen. In der Kategorie Literarische Übersetzung wurden ihr 1997 und 2001 Förderpreise der Freien und Hansestadt Hamburg verliehen. In Bezug auf Strätlings Übersetzung der Briefe Emily Dickinsons an Thomas Wentworth Higginson im Jahr 2001 wurden von der Jury extensive Vorbereitung und Wissensstand zum Thema, Verlagsunabhängigkeit sowie „intellektuelle Sensibilität“ und „feines Sprachgefühl“ der Übersetzerin hervorgehoben (Literaturpreise Hamburg 2009).

In verschiedenen Paratexten äußert Strätling sich explizit zu ihrer Übersetzung von *Brave New World*. Sie spricht über ihren Übersetzungsprozess, die früheren Übersetzungen und vielfältige Gründe für Neuübersetzungen. Die Paratexte sind teilweise veröffentlicht, andere wurden von der Übersetzerin privat zur Verfügung gestellt.

Ich finde, der Roman wird unterschätzt, literarisch, ästhetisch. Es ist natürlich ein Huxley-Roman und damit in gewisser Weise ein Ideenroman. Seine Figuren sind nicht besonders entwickelt. Die sind Träger bestimmter Positionen. Aber wie er das gegeneinander schneidet, also die Dramaturgie, die ist schon sehr geschickt entwickelt. (Strätling zit. in Bayern 2 23/11/2013:12)

Auf diese Weise bewertet Strätling (zit. in Bayern 2 23/11/2013:12) in einer Buchbesprechung den Originaltext Huxleys. Jede der Positionen im Text „ist problematisch, ist uneindeutig; es werden zwei gleich abschreckende, in sich widersprüchliche Optionen aufgebaut, und die Ambiguität ist gewollt“. In der Darstellung des Suizids der Figur John sieht Strätling Huxleys Absicht, aufzuzeigen, „dass es kein Entrinnen, keine Nischen in dem unerbittlichen Getriebe des Systems gibt“ (Strätling 2013a).

Das System der *Brave New World* definiert Strätling (2013b:6) als Zeichen von Huxleys politischer Aussage: „Es geht [...] nicht um Reproduktions- und Manipulationstechniken, nicht um die Mittel, sondern ganz dezidiert um den politischen Zweck, dem solche und andere Mittel dienen bzw. dienen sollen oder dürfen.“ Dadurch sieht sie den Roman als „Gegenwartskritik“.

Der Neuübersetzung *Schöne Neue Welt* ist eine tiefgehende Recherche zum Gesamtwerk Huxleys vorangegangen. Strätling hat zahlreiche Romane, Essays und Briefe Huxleys, aber auch Sekundärliteratur gelesen – „unendlich viel Literatur von und über Huxley“ (Strätling 2013b:4). Ziel dieses Prozesses war es, sich „ein möglichst vollständiges Bild machen zu können und einzutauchen in die gedankliche Welt und die literarische Schöpfung“ (Strätling 24/07/2017). Der erste Übersetzungsdurchgang ist dabei „immer vor allem ein Sondieren [...], ein Suchen, Erproben von Sprache, Stil, Ton und Rhythmus“ (Strätling 2013b:4), doch auch bei den weiteren Fassungen setzt sich der Vorgang fort. Aufgrund der komplexen Zusammenhänge in Bezug auf Huxleys Werk hat sich Strätling wiederholt mit Expert\*innen von der Huxley-Forschungsstelle der Universität Münster ausgetauscht (vgl. Strätling 24/07/2017).

Zu Beginn des Übersetzungsprozesses werden frühere Übersetzungen nicht in den Prozess einbezogen: „Ich selbst möchte erst einmal keine anderen ‚Stimmen‘ im Ohr haben“. Erst später hat Strätling die Übersetzungen gelesen und zur „Selbstvergewisserung“ punktuell kritische Stellen verglichen. Generell spricht Strätling sich für die Rezeption früherer Übersetzungen aus, um das Original in möglichst vielen Facetten und Interpretationen wahrnehmen zu können: „Bei einem ‚Klassiker‘ wird man frühere Übersetzungen schon deshalb mit einbeziehen, weil sie zur Rezeptionsgeschichte gehören.“ (Strätling 2013b:1).

Das Thema des Klassikers und damit verbundene Interpretationen sind wichtige Aspekte für Strätling (2013a): „Ein Werk wie Aldous Huxleys *Schöne Neue Welt* spricht jede Epoche neu an, es verträgt und fordert fortlaufend neue Lesarten, einen neuen Blick“. Dabei bildet jede Übersetzung jeweils eine Deutungsweise ab. Daher sind Übersetzungen weniger beweglich als das Original, das „Original scheint uneinholbar“, sodass Neuübersetzungen in jeder Epoche sinnvoll erscheinen.

Als Grund für die spezifische Neuübersetzung von *Brave New World* wird einerseits die Sprache angeführt: Durch die „Sprachbewegung“ im Deutschen ist das moderne Deutsch sprachlich näher am englischen Original als je zuvor. Auf der anderen Seite gibt es durch die vergangene Zeit zwischen Erscheinen des Originals und der Neuübersetzung große Erkennt-

niszuwächse. Dadurch besteht heute ein vertieftes Verständnis von Huxleys Gesamtwerk, und die Ansprüche der Leser\*innen haben sich gewandelt. In der globalisierten Welt bestehen ganz andere „Auffassungen von Werktreue, von Verfremdung und Einbürgerung“ als zu Zeiten von Herlitschka oder Walch; heute zeigt sich eine zunehmende Öffnung für das Fremde (vgl. Strätling 2013a).

Strätling (2013b:2) verweist in diesem Zusammenhang auf den Einfluss des gesellschaftlichen und politischen Kontexts der Entstehungszeit verschiedener Übersetzungen und verortet Herlitschkas Erstübersetzung in der Zeit „der krisengeschüttelten Weimarer Republik mit einer zunehmenden Ideologisierung“. Walchs Übersetzung ist „1978 für einen Staatsbetrieb der DDR“ entstanden und somit ebenfalls von äußeren Einflüssen geprägt.

Seit der Wiedervereinigung Deutschlands gilt das Copyright für die DDR-Übersetzung nicht mehr. Dass Walchs Neuübersetzung seitdem nicht mehr aufgelegt werden kann, bedauert Strätling (2013b:3) als „schade“. Dennoch vermisst sie in allen bisherigen Übersetzungen „Witz, Sarkasmus und Ironie“ (Strätling 2013a) des Originals. Insbesondere Herlitschkas Version gegenüber äußert sie sich kritisch: „Eingriffe wie die Herlitschkas verbieten sich, wir empfinden sie als nicht mit den Absichten des Autors vereinbar“ (Strätling 2013a). Als Grund für Herlitschkas Verschiebung der Handlung sieht die Neuübersetzerin das Motiv, „die deutschen Verhältnisse aufs Korn zu nehmen“ (Strätling 2013b:2). Dies macht sie insbesondere an den Veränderungen zwischen Erstübersetzung und der Ausgabe von 1950 fest, in der aus Josef, der ersten Übersetzung der Figur John, Michel wird. Dennoch möchte sie Herlitschkas Leistung nicht schmälern, da „eine Übersetzung immer im Kontext ihrer Entstehung gesehen und gewürdigt werden muss“ (Strätling 2013b:3).

Aufgrund der Kritikpunkte den früheren Übersetzungen gegenüber und den Erkenntniszuwächsen der Jahrzehnte seit der Erscheinung des Originals bestand der Wunsch nach einer Neuübersetzung schon länger. Dies wurde jedoch erst mit Erlöschen des Urheberrechts möglich, da Herlitschkas Übersetzung von Huxley autorisiert war (vgl. Strätling 26/07/2017).

Strätlings Übersetzungsziel bei der Übertragung des Romans war es, den Text „so weit an den heutigen Sprachgebrauch heran[zuführen], dass auch wir uns in Huxleys Gesellschaft wiedererkennen“ (Strätling 2013a). In der Buchbesprechung im Diwan auf Bayern 2 (23/11/2013:13) äußert sie sich ähnlich:

Mein Anliegen war, die Begriffe so weit an unsere heute verbreiteten zu führen, dass man sich umso schneller in dem Text und in der Skizze dieser Art von Gesellschaft wieder erkennt [sic!], ohne allerdings Huxleys Zeit, die Entstehungszeit [sic!] zu desavouieren. Also keine Wörter zu benutzen, die er nicht gekannt haben könnte oder die er nicht verwendet hat. (Strätling zit. in Bayern 2 23/11/2013:13)

Ziel der Neuübersetzung von Strätling war also, eine Balance zwischen damaliger und heutiger Sprache zu finden. Somit sollte sowohl dem Originalautor als auch den Bedürfnissen des aktuellen Publikums gerecht werden. Im Gegensatz zu Herlitschka und Walch, die von ihren Verlagen recht konkrete Vorgaben erhalten haben, hatte Strätling (24/07/2017), so die Übersetzerin in einer E-Mail, in der Wahl der Übersetzungsstrategie im Großen und Ganzen freie Hand: In den meisten „Fragen hat der Verlag die Entscheidung ganz mir überlassen.“

### 3.5.6. Rezeption

Da *Schöne Neue Welt* so jung ist, gibt es bisher kaum professionelle Rezeption der Neuübersetzung. Der Status des Zieltexts wird daher an dieser Stelle an Rezensionen und Vermarktung des Werks festgemacht.

Momentan befindet sich die neueste Übersetzung im Hardcover noch in der ersten Auflage, im Taschenbuch bereits in der sechsten. In der Fischer Taschenbuchbibliothek wird aktuell die zweite Auflage vertrieben (vgl. Fischer 04/08/2017). Der Roman gehört zur Reihe der „Fischer Klassik“, in der „Texte der Weltliteratur“ veröffentlicht werden (vgl. S. Fischer Verlag 2017a). In der Beschreibung auf der Website des Verlags werden berühmte Übersetzungen internationaler Klassiker als wichtiger Aspekt hervorgehoben. Übersetzungen jeder Art werden aufgelegt, es wird einerseits von „längst klassisch gewordenen Übersetzungen“ gesprochen, andererseits werden auch sehr frühe oder Erstübersetzungen, „deren historische Nähe zum Text diesen mitunter lebendiger wirken lässt als manch spätere Übersetzung“, vertrieben. Als dritte Übersetzungsart werden Neuübersetzungen genannt. *Schöne Neue Welt* wird dadurch auf die gleiche Stufe mit Swetlana Geiers Dostojewski-Übersetzungen oder Kurt Flaschs Dante-Neuübersetzung gestellt (vgl. S. Fischer Verlag 2017b).

Die Rezensionen von *Schöne Neue Welt* zeichnen ein ähnlich positives Bild und können die Neuübersetzung genauer situieren. In einer Buchkritik im Deutschlandfunk Kultur (24/09/2013) wird Strätlings Neuübersetzung als „stimmig und mit Bravour“ gelobt. Anerkennung finden die übersetzerischen Lösungen für Huxleys Figuren und Eigennamen, einer „knifflige[n] Aufgabe für Übersetzer“. Strätlings Neologismen werden als „wunderbar“ bezeichnet, ihre ausführlichen Anmerkungen als „fundiert“ hervorgehoben. Insgesamt wird der Neuübersetzung ein „stimmige[r], eigene[r] Ton“ attestiert. Die einzigen Kritikpunkte sind „manche Rhythmusbrüche und Umständlichkeiten“ und „redaktionelle Schnitzer“.

Im ORF (16/12/2013) erntet Strätlings Neuübersetzung ausschließlich positive Kritik: Das „Zukunftswerk“ Huxleys wurde „genau so [übersetzt], wie der Visionär [es] damals im Original geschrieben hat“. In einer Buchbesprechung des Bayerischen Rundfunks wird Strätlings Sprache als „würziger, spöttischer, witziger“ als frühere Übersetzungen und als „modernisiert“ bezeichnet. Gleichzeitig wird sie als lang herbeigesehnt charakterisiert: „Nach mehr als sechzig Jahren liegt endlich die frische Übersetzung von Uda Strätling vor.“ (Bayern 2 2013:12)

In der Fülle an Rezensionen, Besprechungen und Berichten, in denen Strätling teilweise persönlich zu Wort kommt, zeigt sich eine starke kontextuelle Übersetzerstimme. Die in diesem Kapitel vorgestellten Epitexte verweisen an mehreren Stellen auf individuelle sprachliche Eigenheiten der Übersetzerin oder lassen sie als Huxley-Expertin sprechen. In mehreren Paratexten wird außerdem auf die früheren Übersetzungen verwiesen. Auf welche Weise die paratextuellen Stimmen der drei verschiedenen Übersetzer\*innen im geschlossenen Rahmen der

Bücher auftreten, soll im nächsten Kapitel anhand einer kontextuellen Analyse untersucht werden.

### 3.6. Überblick

In diesem Kapitel wurde das Analysematerial vorgestellt, das im weiteren Verlauf der Arbeit untersucht werden soll. Es wurde ein Überblick über den Ausgangstext *Brave New World* gegeben, unter anderem über den Romaninhalt, seinen Autor Aldous Huxley sowie die unterschiedlichen Interpretationsmöglichkeiten, die sich in der Rezeption niederschlagen.

In der Übersicht über die vielfältigen Rezeptionsschwerpunkte zeigt sich das hohe Interpretationspotenzial des Romans. In Kombination mit Huxleys anderen Werken kann *Brave New World* als Kritik an industriellen Philosophien wie Kapitalismus und Kommunismus und als Warnung vor dem sich anbahnenden Totalitarismus seiner Zeit gesehen werden. Huxleys Bruch mit traditionellen Wertvorstellungen übt eine solche Faszination aus, dass sich die Rezeption in der Vergangenheit häufig auf einzelne Themen wie Sexualität oder Wissenschaftsmisbrauch beschränkt und damit eine eingeschränkte Perspektive erzeugt hat.

In den letzten Jahren hat sich der Forschungsschwerpunkt zugunsten einer personenbezogenen Analyse verschoben. Huxley wird mehr denn je als Klassikerautor definiert, dessen individuelle Wertvorstellungen und Gesellschaftsbilder von großem Interesse sind. Heute werden daher seine persönlichen Meinungen, die sich in seinen Texten zeigen, herausgefiltert.

Da es sich in der folgenden Analyse um einen Übersetzungsvergleich handeln soll, wurde die deutsche Übersetzungsgeschichte von *Brave New World* dargelegt. Dazu gehörte ein Überblick über Leben und Wirken der einzelnen Übersetzer\*innen. Das Hauptaugenmerk lag auch bei den deutschen Versionen auf Rezeption und Stellenwert der Texte sowie deren Verfasser\*innen.

Herlitschka, der Erstübersetzer, zeigte sich als Literaturpionier, der einen hohen Status genoss und in Verlagsentscheidungen wie Titelfindung involviert war. In seiner Übersetzung wurde die Handlung von *Brave New World* nach Deutschland verlegt. Die Gründe dafür sind umstritten. Im Gegensatz dazu sollte Walch, die Verfasserin der ersten Neuübersetzung, den Text weit weg spielen lassen. Sie gibt an, sich bei ihrer Übersetzung nicht an Herlitschkas Version orientiert zu haben. Die aktuelle Neuübersetzerin, Strätling, definiert den Roman als Klassiker, dessen frühere Übersetzungen zur Rezeptionsgeschichte gehören und daher gelesen werden sollten. Ihr Ziel war es, den Text in ein modernes Deutsch zu übersetzen, ohne dabei Huxleys Originalsprache allzu stark zu verändern. Konkrete Vorgaben von Seiten des Verlags wurden nicht geäußert. Ob sich die in Epitexten geäußerten Übersetzungsstrategien mit den textuellen und kontextuellen Stimmen der verschiedenen deutschen Versionen decken, soll nun anhand einer Analyse untersucht werden.

## 4. Analyse: *Brave New World* in Text und Kontext

Nachdem im letzten Kapitel das Werk Huxleys, die deutschen Übersetzer\*innen sowie bereits durchgeführte Analysen und Rezeption der einzelnen Werke dargestellt wurden, soll hier die Analyse nach Stimmen, insbesondere Übersetzerstimmen, erfolgen. Dabei werden kontextuelle und textuelle Faktoren untersucht. Die kontextuelle Übersetzerstimme zeigt sich, wie im zweiten und dritten Kapitel dargelegt, anhand peri- und epitextueller Elemente wie Essays und Anmerkungen zum Text. Epitextuelle Äußerungen der Übersetzer\*innen zu ihren Texten wurden im dritten Kapitel dieser Arbeit bereits präsentiert. Daher erfolgt die kontextuelle Analyse der Stimmen in diesem Kapitel anhand der Peritexte im Rahmen des jeweiligen Buchs.

Textuelle Stimmen zeigen sich im Romantext selbst. Es soll untersucht werden, ob die Stimmen der einzelnen Übersetzer\*innen sich eher manifest oder nicht-manifest äußern, wo Veränderungen deutlich werden und wo möglicherweise die Stimme früherer Übersetzer\*innen durchscheint.

Die für die Analyse vorliegenden Textauszüge sind nicht in jedem Fall die Erstauflagen der untersuchten Texte. Der Vollständigkeit halber und zur besseren Einordnung werden gegebenenfalls beide Erscheinungsdaten mit einem Schrägstrich voneinander getrennt angeführt.

### 4.1. Kontextuelle Stimmen

Um die kontextuellen Stimmen der verschiedenen Übersetzer\*innen von *Brave New World* herauszufiltern, werden die Peritexte der jeweiligen Übersetzungen einer Analyse unterzogen. Wie im letzten Kapitel zu Übersetzerstimmen erläutert wurde, zeigt sich die Stimme von Übersetzer\*innen nicht nur in eigens verfassten Texten, sondern auch, wenn andere kontextuelle Stimmen wie Verleger\*innen auf ihre Versionen verweisen. Daher werden nun die Vermarktungselemente der Bücher, also Front- und Rückdeckel, aber auch Klappentexte, Vor- und Nachwörter, biographische Daten und Anmerkungen zum Text auf Übersetzerstimmen hin untersucht.

#### 4.1.1. Herlitschka 1932: *Welt – wohin?*

Herberth Egon Herlitschkas prägende Rolle als aktiver Übersetzer und Literaturpionier des 20. Jahrhunderts wurde bereits im letzten Kapitel deutlich. In der wissenschaftlichen Untersuchung seiner Briefwechsel mit Verleger\*innen und Autor\*innen zeigt sich sein enormer Einfluss, auch was traditionellerweise verlegerische Entscheidungen wie Titelfindung betrifft. Bezogen auf seine deutsche Erstübersetzung von Aldous Huxleys *Brave New World* im Jahr 1932 wird seine hohe Anerkennung durch den Insel-Verlag deutlich, wemgleich der Fokus auf Aldous Huxley als dominantester Stimme liegt.

So wird auf dem Cover nicht auf die Übersetzung verwiesen. Es wird ausschließlich der Name des Autors genannt. Darunter folgen der deutsche Romantitel *Welt – wohin?* sowie der Untertitel *Ein Roman der Zukunft*. Am unteren Rand findet sich der Name des Insel-Verlags mit dem Verlagsort Leipzig. In der Mitte befindet sich eine kurze rezeptionsweisende Vorschau auf das Buch. Es wird von einer „Utopie“ gesprochen, die jedoch keine „Welt in rosigem Licht“ projiziert. Stattdessen wird Huxley attestiert, „mit unerbittlicher Folgerichtigkeit den ‚Fortschritt‘ zu Ende [zu denken], zu einem unausweichlich grotesken Ende“ (Huxley/Herlitschka 1932:Frontdeckel). Durch die auf dem Cover dargestellten Elemente entsteht der Eindruck, dass Huxley die vorliegende Version verfasst hat. Die Verlegerstimme stellt dadurch eindeutig den Autor in den Fokus.

Der Rückdeckel ist leer. Die ersten Seiten des Buches sind, bis auf das Logo des Insel-Verlags, unbedruckt. Erst das Titelblatt gibt darüber Aufschluss, dass es sich um eine Übersetzung handelt. Dort prangt der Titel des Werks in Großbuchstaben und immenser Schriftgröße unter dem kleiner gehaltenen Namen des Autors. Darunter, noch kleiner, findet sich der Untertitel *Ein Roman der Zukunft*. Auf dem unteren Rand der Seite steht der Name des Verlags, knapp darüber, durch eine Linie getrennt, findet sich die Bemerkung „Übertragen von Herberth E. Herlitschka“. Der Name des Übersetzers hat die kleinste Schriftgröße auf der Seite, aber durch den prominenten Ort ist er trotzdem auffällig platziert. Auf der nächsten Seite stehen mittig Erscheinungsjahr und Titel der englischen Originalausgabe, bevor der Roman auf Seite 5 beginnt.

Am Schluss des Buches findet sich eine Liste weiterer Werke von Huxley, die im Insel-Verlag erschienen sind. Hier ist die Übersetzerstimme Herlitschkas stark vertreten, da bei jedem Text der Zusatz „Übertragen von Herberth E. Herlitschka“ angeführt wird. Der Name des Autors ist zwar an prominenter Stelle zuoberst eingefügt, wird allerdings nur ein einziges Mal genannt. Herlitschkas Name hingegen wird in dieser Liste viermal angeführt. Es werden keine anderen Übersetzer\*innen genannt, dadurch kommt ihm eine wichtige Rolle zu. In dieser Liste zeigt die Verlegerstimme einerseits die Autorität Huxleys als erfolgreicher und einflussreicher Autor, dessen andere Werke ebenfalls auf Deutsch erschienen sind. Neben der offensichtlich präsenten Autorenstimme wird andererseits auch der Übersetzerstimme hohe Anerkennung und damit eine wichtige paratextuelle Rolle zuteil.

Besonders deutlich zeigt sich Herlitschkas paratextuelle Stimme in seinem Nachwort. Es ist in dieser ersten Ausgabe kein Vor- und kein weiteres Nachwort enthalten, daher sticht Herlitschka heraus und die Stimme des Übersetzers ist konkurrenzlos hörbar. In späteren Auflagen der Übersetzung ist Huxleys Vorwort von 1946 zusätzlich vertreten, sowie Nachworte anderer dominanter Expertenstimmen. Doch in der Erstübersetzung ist Herlitschka als Verfasser des alleinigen Paratexts überaus präsent. Er spricht in distanzierter Form von sich als „dem Übersetzer“. Es ist möglich, dass dadurch eine gewisse Objektivierung erzielt werden soll, um von seinen persönlichen übersetzerischen Entscheidungen abzulenken. Trotz der unpersönlichen Wortwahl offenbaren ihn seine Initialen „H. E. H.“ am Schluss des Nachworts

als Verfasser, die paratextuelle Übersetzerstimme ist demnach an dieser Stelle äußerst dominant vertreten (vgl. Herlitschka 1932:[314]).

In diesem Nachwort erläutert Herlitschka seine Beweggründe für die Translokation der Romanhandlung nach Deutschland. Er erklärt, dass die Handlung „nicht an den Ort gebunden“ und es daher „einerlei“ sei, an welchem Ort sie im Deutschen spiele. Es werden handlungsspezifische Aspekte aufgegriffen, beispielsweise „aufgenormt“, „Beta“ oder „Weltstaatsbürger“. Seine deutschen Versionen verschiedener Eigennamen werden Huxleys englischen gegenübergestellt. Durch die Verwendung negativ konnotierter beziehungsweise ironischer Elemente wie „Somarusch“, „den braven Weltstaatsbürger“, „Kollege“, „gemeingefährliche Revoluzzer“, „einem simplen John“ macht Herlitschka (1932:[314]) seine eigene Interpretation des Werks explizit und bestimmt damit die Rezeption des Romans mit. Dieses Nachwort dürfte die deutschen Leser\*innen, insbesondere in den frühen Ausgaben ohne Huxleys Vorwort, maßgeblich in ihrer eigenen Interpretation beeinflusst haben. Interessanterweise wird Herlitschkas Erklärung in späteren Versionen dem Text vorangestellt, was die Rezeption noch stärker beeinflussen dürfte.

Im Roman selbst tritt die kontextuelle Übersetzerstimme nicht hervor. Es finden sich weder Anmerkungen des Übersetzers noch erklärende Fußnoten. Die paratextuelle Analyse der Übersetzerstimme von Herlitschka soll nun anhand der revidierten Version von 1981 weitergeführt werden (hier in der Auflage von 2001<sup>59</sup>).

#### **4.1.2. Herlitschka-Revision 1981: *Schöne neue Welt***

Front- und Rückdeckel lassen in der neuen Version auf eine dominante Autorenstimme schließen. Auf dem Cover werden, neben dem Logo des Fischer Verlags, ausschließlich der Name des Autors, der neue Titel *Schöne neue Welt* und der Zusatz *Roman* angeführt. Auf der Rückseite des Buches findet sich ein Zitat Huxleys zur Aktualität des Romans, das seinem Vorwort von 1946 entnommen ist. Die Zeilen des Autors sind deutlich und zeigen seine Sorge, dass die dystopische Fiktion noch innerhalb des 20. Jahrhunderts zur Realität werden könnte. Er spricht von der *Brave New World* als „Schrecken“, der „uns [...] auf den Hals kommt“. Gleichzeitig wird sein pessimistisches Menschenbild deutlich: „wenn wir in der Zwischenzeit davon absehen, einander zu Staub zu zersprengen“ (Huxley/Herlitschka 1981/2001<sup>59</sup>:Rückdeckel). Die rote Farbe der Buchstaben untermalt den unangenehmen, beunruhigenden Beigeschmack, der beim Lesen entsteht. Dieser Effekt wird noch verstärkt durch die schwarzweiße Abbildung gesichts- und geschlechtsloser nackter Puppen, die in die gleiche Richtung zu marschieren scheinen. Dieses Bild wird auf dem Cover und auf der Rückseite des Buches dargestellt, wodurch der Eindruck entsteht, Huxleys „Schrecken“ nicht entkommen zu können. Die dystopischen Inhalte des Romans werden durch diese beklemmende graphische Aufmachung des Buches angekündigt und geben in Kombination mit dem Zitat Huxleys eine klare Interpretationsweise vor.

Der Untertitel *Ein Roman der Zukunft* ist in der neuen Version beibehalten, wird jedoch, wie in der Fassung von 1932, erst auf dem Titelblatt genannt. Herlitschka wird hier keine wichtige Rolle zuteil. Erst in seinem ursprünglichen Nachwort, das hier dem Roman vorangestellt wird, werden zumindest seine Initialen angeführt. Stattdessen finden sich im Klappentext eine Zusammenfassung sowie Kurzinterpretation des Romans und eine Kurzbiographie des Autors.

In diesen späteren Ausgaben von Herlitschkas Übersetzung wird ersichtlich, dass manche Kritikpunkte anderer Wissenschaftler\*innen, die im dritten Kapitel dieser Masterarbeit zusammenfassend dargestellt wurden, möglicherweise nicht allein auf Entscheidungen des Übersetzers zurückzuführen sind. Während in Herlitschkas Nachwort in der Erstausgabe im Insel-Verlag noch von „Josef“ als deutschem Pendant von Huxleys „John“ die Rede ist, wird in der Revision des Fischer Verlags von „Michel“ gesprochen. Es stellt sich die Frage, ob diese „interpretatorische Verschiebung“ des Übersetzers, wie sie beispielsweise bei Bode (1985:114) kritisiert wurde, allein Herlitschka vorgeworfen werden kann oder ob die späteren Änderungen einem Verlagswunsch entsprechen. Die Revisionen aus dem Text finden sich jedenfalls konsequenterweise im Paratext wieder. So werden die veränderten Eigennamen in der revidierten Fassung ab 1981 auch im Nachwort genannt: Das „Kaiser-Gedächtnis-Kabarett“ von 1932 wird in der späteren Version auch in Herlitschkas Nachwort zu „Dom-Diele“ (Herlitschka 1981/2001<sup>59</sup>: [5]). Zusätzlich werden Herlitschkas Erläuterungen etwas moderner und sprachlich in einem höheren Register gestaltet. Der erste Satz des Nachworts von 1932 – „Da die Handlung dieses utopischen Romans nicht an den Ort gebunden ist, so erschien es dem Übersetzer ratsam, sie vom englischen auf den deutschen Boden zu verpflanzen.“ – wird in der 1981-Ausgabe um das „so“ gekürzt, wodurch die Aussage einem gegenwärtigen Sprachgefühl mehr entspricht. Diese modernisierende und glättende Strategie der Revision, die bereits Ergebnis der Analyse Kirisits‘ (1986) war, zeigt sich auch im letzten Satz des Nachworts, in dem „andres“ (1932) zu „anderes“ (1981/2001<sup>59</sup>) korrigiert wird. Interessanterweise wird die Revision des Texts im Nachwort von 1981 nicht erwähnt. Herlitschkas Erläuterung wird dem Roman vorangestellt und als „Vorbemerkung des Übersetzers“ betitelt, nicht mehr als „Nachwort“. Wie in der Erstausgabe findet sich unten rechts das Kürzel des Übersetzers „H. E. H.“. Die Veränderungen, die möglicherweise nicht ausschließlich der Feder Herlitschkas entspringen, werden dennoch unter seinem Namen angeführt. Dadurch ist die paratextuelle Übersetzerstimme Herlitschkas auch in späteren Versionen präsent, jedoch schwächer und möglicherweise nicht zur Gänze in der vom Übersetzer intendierten Form.

Nach Herlitschkas Anmerkungen zu seiner Übersetzung werden auf der nächsten bedruckten Seite das titelgebende Zitat aus Shakespeares *Tempest* und darunter ein Zitat von Nikolai Berdjajew angeführt. Berdjajews Zitat, das dem englischen Original ebenfalls beigelegt ist, bedauert die tatsächliche Verwirklichungsmöglichkeit von Utopien wie *Brave New World* und ruft Intellektuelle dazu auf, sich diesen Entwicklungen entgegenzustellen, um zu

„einer freieren Gesellschaftsform zurückzukehren“ (Berdjajew zit. nach Huxley/Herlitschka 1981/2001<sup>59</sup>: [7]). Dadurch wird dem Roman auch hier eine eindeutig dystopische Interpretationsweise zugeschrieben. Danach folgt Huxleys Vorwort von 1946, aus dem bereits auf dem Rückdeckel zitiert wird, anschließend beginnt der eigentliche Roman. Alle zitierten Texte, in die die Romanhandlung seit 1981 eingebettet ist, sind auf Deutsch abgedruckt, wer der/die jeweilige Übersetzer\*in war, ist unklar. Am Schluss des Buches werden drei Buchtitel vorgestellt, die ebenfalls im Fischer Verlag erschienen sind: Doris Lessings *Die Memoiren einer Überlebenden*, Franz Kafkas *Der Proceß* und Josef Haslingers *Opernball*. Bei Doris Lessing wird der deutsche Übersetzer namentlich genannt (Rudolf Hermstein), die anderen beiden Texte sind im Original auf Deutsch erschienen. Keiner der vorgestellten Texte ist von Huxley verfasst, auch Herlitschka wird nirgends genannt. *Brave New World* tritt in dieser Ausgabe also eindeutig als Klassiker und Teil der Weltliteratur auf.

In Auflagen, die nach dem Mauerfall datieren, findet sich zu Beginn des Buches folgender Hinweis: „Der vorliegende Band enthält die einzige vom Autor autorisierte Übersetzung von ‚Schöne neue Welt‘ in die deutsche Sprache.“ (Huxley/Herlitschka 1981/2001<sup>59</sup>: [4]) Durch den Verweis auf Huxleys Autorisierung werden dem Text Autorität und Prestige zuteil, insbesondere, weil Huxley in den 1980er Jahren bereits seit Jahrzehnten auch im deutschen Sprachraum als Klassikerautor etabliert war. Gleichzeitig wird durch die Anmerkung die Existenz anderer Übersetzungen anerkannt und eine Distanzierung zu diesen Übersetzungen geschaffen. Die einzige andere deutsche Übersetzung – von Eva Walch aus dem Nachbarstaat – wird zwar nicht ausdrücklich genannt, aber impliziert. Eine schwache, doch durchaus vernehmbare, Stimme der anderen Übersetzerin wird dadurch deutlich. Wie die kontextuelle Übersetzerstimme sich in der zuletzt erwähnten Übersetzung manifestiert, soll nun untersucht werden.

#### **4.1.3. Walch 1978: *Schöne neue Welt***

In der Übersetzung von Eva Walch (1978) lässt der Buchdeckel keine Übersetzerstimme erkennen. Auf dem Cover ist der Name des Originalautors am oberen Rand platziert, auf dem unteren in Fettschrift der Titel *Schöne neue Welt* angeführt. Dazwischen prangt das Bild eines fleischigen, animalischen Wesens, das aufgrund seiner tentakelähnlichen Auswüchse und der Kombination roter und rosafarbener Elemente grotesk und abschreckend wirkt. Der Rückdeckel ist unbedruckt. Im Klappentext findet sich eine Interpretation des Werks. Hier wird Huxley als bürgerlicher Intellektueller dargestellt, der durch sein Werk die Problematiken des Kapitalismus aufzeigen wollte. Diese Kapitalismuskritik Huxleys wird in diesem Kontext auf die Bundesrepublik Deutschland übertragen und als Entwicklung aus der Zeit des Nationalsozialismus definiert: Huxley „warnte [...] bereits 1932 vor Erscheinungen innerhalb der kapitalistischen Welt, die erst heute in vollem Umfang ihre bestürzende Aktualität offenbaren“ (Huxley/Walch 1978:hinterer Klappentext). Auf dem Titelblatt werden Autor und Titel des Buches sowie die Ergänzung *Utopischer Roman* genannt. Der Verlag Das Neue Berlin wird ebenfalls

angeführt. Der Name des Autors sowie der Haupttitel nehmen am meisten Platz ein und prägen zuoberst. Die Übersetzerin wird nicht genannt. Walch wird erstmals und ausschließlich bei der Nennung des Copyrights auf der nächsten Seite angeführt, darunter wird auf das Nachwort von Horst Höhne verwiesen. Insgesamt ist die Übersetzerstimme in dieser Ausgabe kaum hörbar, wenn nicht bewusst danach gesucht wird. Dem Romantext ist keine einzige Anmerkung beigelegt, es gibt weder Vor- noch Nachwort der Übersetzerin.

Das Nachwort von Horst Höhne bezieht sich auf die vorliegende Übersetzung, da beispielsweise Figurennamen dem englischen Original und damit Walchs Version entsprechen. Die Übersetzung an sich wird jedoch nicht genannt, auch Herlitschkas frühere Version nicht. Es geht im Nachwort vielmehr um die Interpretation des Romans als Warnung vor der Zukunft, um Huxleys Aufbrechen traditioneller Gesellschaftsstrukturen in Bezug auf Liebe, Ehe und Familie und um die Verweise auf Shakespeare. Ein Großteil des Nachworts widmet sich Huxleys Biographie und im Besonderen seiner bibliographischen Entwicklung anhand einer umfassenden Kapitalismuskritik. Hier wird beispielsweise Huxleys Roman *Point Counter Point* (1928) als Darlegung „präfaschistische[r] Ideen“ und „primitivistischer Irrlehren“ des Kapitalismus interpretiert und der uneindeutige Bezug zur NS-Zeit aus dem Klappentext verstärkt (vgl. Höhne 1978:256f.). Huxley tritt hier zunächst als Forderer eines „moralische[n] Gewissen[s]“ der Gesellschaft hervor. In Bezug auf die späteren Werke des Autors spricht Höhne (1978:259) Huxley jedoch die Vernunft seiner Gesellschafts- und Gegenwartskritik ab und verurteilt seinen „militante[n] Antikommunismus [...] [als] Ausdruck eines maßlosen und gänzlich unvernünftigen Hasses auf die tatsächlich im Entstehen begriffene neue Welt“. Dem Roman an sich jedoch wird ein Klassikerstatus zugesprochen und *Brave New World* als „Weltliteratur“ (Höhne 1978:269) definiert. Das Nachwort befasst sich demnach ausschließlich mit Autor und Werk. Bis auf die deutschen Verweise aus der Handlung, die Walchs Fassung entstammen, ist die paratextuelle Übersetzerstimme nicht herauszulesen. Es ist außerdem kein einziger Verweis auf Herlitschkas Version, weder ex- noch implizit, zu finden, so dass die Erstübersetzerstimme in diesem Fall ebenfalls stumm bleibt.

Die Verlegerstimme äußert sich im Peritext eindeutig: Huxleys Werk wird als politisches Instrument gebraucht, das gegen den Kapitalismus der Bundesrepublik Deutschland gerichtet ist. Gegensätzliche Meinungen des Autors werden diskreditiert. Huxleys Vorwort, in dem er seine persönliche Interpretation des Romans vorgibt, ist nicht Teil der Fassung aus dem Jahr 1978. Stattdessen kommt mit dem Nachwort Höhnes eine weitere Akteurenstimme von außen dazu. Alle anderen kontextuellen Stimmen treten dadurch in den Hintergrund, allein die politische Situierung des Werks im Nachwort und verlegerischen Klappentext bleibt erhalten. Wie es sich mit der paratextuellen Übersetzerstimme in der neuesten Erweiterung von *Brave New World* verhält, soll nun gezeigt werden.

#### 4.1.4. Strätling 2013: *Schöne Neue Welt*

Im Gegensatz zu Walch hat Strätling in der neuesten Version des Romans paratextuell eine präzise Rolle inne. Dies wurde bereits in öffentlich zugänglichen Epitexten sichtbar, die im dritten Kapitel präsentiert wurden. Die wichtige Stellung der Übersetzerin wird im konkreten Peritext von *Schöne Neue Welt* fortgeführt.

Auf dem Cover des Buches ist Strätling nicht nur namentlich erwähnt, sondern auch an prominenter Stelle angeführt: Ganz oben in der Mitte steht „Neu übersetzt von Uda Strätling“, mit weißer Schrift auf schwarzem Hintergrund. Die Information ist kastenförmig hinterlegt und dadurch besonders auffällig. In der Mitte des Frontdeckels sind der Name des Autors und der deutsche Titel des Romans platziert, rechts unten sind das Logo des Fischer Verlags und am rechten Rand mittig die Rubrik „Fischer Klassik“ angegeben. Bereits auf den ersten Blick werden den Leser\*innen somit einige wichtige Basisinformationen geliefert: Neben der Nennung von Autor, Titel, Übersetzerin und Verlag wird damit geworben, dass es sich hier um eine Neuübersetzung und beim vorliegenden Roman um einen Klassiker handelt.

Eine Untersuchung des Rückdeckels verdeutlicht nochmals, dass das Buch als Neuübersetzung vermarktet wird. Nach einem kurzen Abriss über den Roman, in dem Sex, Konsumier und künstliche Fertilisation hervorgehoben werden, wird Strätling ein Absatz gewidmet. Die Neuübersetzung wird als „längst fällig“ bezeichnet, die Übersetzerin namentlich genannt und die moderne Sprache hervorgehoben. Es wird der Anspruch an die Neuübersetzung geäußert, gleichzeitig die „Sprache Huxleys frei[zulegen]“ und „sprachlich zeitgemäß“ zu sein. Auf dem Rückdeckel wird außerdem auf das Nachwort von Tobias Döring verwiesen sowie damit geworben, dass im Buch Leben und Werk Huxleys dargestellt werden. Über allem prangt ein Zitat der Figur des Mustapha Mond über die Zerstörung von Wahrheit und Schönheit zugunsten des Glücks der Massen (vgl. Huxley/Strätling 2013/2015<sup>4</sup>:Rückdeckel).

Ähnlich präsent ist Strätlings Übersetzerstimme in anderen paratextuellen Elementen des Buches, beispielsweise im Klappentext. Dieser trägt folgenden Titel: „Ein Meisterwerk neu in der Sprache unserer Zeit“. Durch das Wort „Meisterwerk“ bekommt der Roman an sich eine wichtige Rolle zugesprochen, die anderen Elemente der Aussage jedoch lassen sich direkt auf die Übersetzerin beziehen. Das Adjektiv „neu“ zeigt abermals auf, dass es sich beim vorliegenden Roman um eine Neuübersetzung handelt. Der Rest bewirbt eindeutig eine modernere, aktuellere Version und liefert damit Gründe für die Neuübersetzung: Es wird suggeriert, dass frühere Übersetzungen gegenwärtigen Ansprüchen nicht standhalten und allein die Übersetzung von Strätling den Erwartungen heutiger Leser\*innen entsprechen kann. Wenngleich Strätling in dieser Überschrift nicht namentlich erwähnt wird, ist die Übersetzerstimme dennoch deutlich zu hören. Wie bereits im letzten Kapitel in Strätlings Paratexten sichtbar wurde, wird auch im verlegerischen Epitext der Anspruch erhoben, eine Balance zwischen der historischen Stimme des Autors und den Anforderungen eines modernen Publikums herzustellen. Die Neuübersetzung wird hier demnach als Kombination der Kategorien Anpas-

sung an die Gegenwartssprache und Anpassung an die zeitgenössische Sprache des Originals definiert.

Im Klappentext finden sich außerdem ein Ausblick auf den Inhalt des Romans und eine Kurzbiographie Huxleys, in der der Autor als vielseitig interessierter und immens gebildeter Schriftsteller dargestellt wird. So wird er unter anderem als Verfasser eines Hollywood-Drehbuchs und eines Kinderbuchs genannt. Der einzige namentlich erwähnte Roman ist der vorliegende, auf dessen Klassikerstatus verwiesen wird: Er wird als „Welterfolg“ und der Titel des Romans als „zum Sprichwort geworden“ beschrieben. An dieser Stelle wird der Titel des Werks, *Schöne Neue Welt*, genannt. Die Schreibweise mit zwei großgeschriebenen Adjektiven ist neu und tritt erst mit der deutschen Ausgabe von Strätling auf. Hier wird also bereits auf die Wichtigkeit der Neuübersetzung verwiesen. Unter Huxleys Biographie wird im Klappentext ein Absatz der Übersetzerin gewidmet. Dieser ist zwar ungleich kürzer als Inhaltsbesprechung und Autorenbiographie, die in etwa die gleiche Länge aufweisen, dennoch wird der Übersetzerin eine wichtige Rolle zuteil, da sie auf gleicher Ebene und namentlich genannt wird. In diesem kurzen Absatz zu ihrer Person werden Autor\*innen aufgelistet, die sie bereits übersetzt hat. Die Liste umfasst ausschließlich weltberühmte Schriftsteller\*innen. Einerseits wird Strätling dadurch als einflussreiche Stimme hörbar, andererseits wird impliziert, dass der vorliegende Roman – und sein Autor – Teil dieser Liste sein könnten. Damit geht Huxley ebenfalls als bedeutender Autor hervor. Wieder zeigt sich eine Verlegerstimme, die Huxley und Strätling als Expert\*innen darstellt und das vorliegende Werk als Weltliteratur vermarktet (vgl. Huxley/Strätling 2013/2015<sup>4</sup>:Klappentext).

Im Schmutztitel findet sich ein Zusammenschritt der Informationen aus dem Buchdeckel: Es werden der Autor, der deutsche Titel und Untertitel genannt, außerdem die Übersetzerin und der Verfasser des Nachworts. Ganz unten findet sich der Hinweis „Fischer Klassik“ (vgl. Huxley/Strätling 2013/2015<sup>4</sup>:3). Auch hier wird der Klassikerstatus des Romans hervorgehoben. Auf der nächsten Seite werden Titel, Erscheinungsjahr und Verlag des englischen Originals angeführt, weiter unten finden sich Informationen zum Copyright. Zuoberst ist das allgemeine Copyright angeführt, das bei der Huxley-Erbin Laura Huxley liegt, darunter das Copyright für die deutsche Übersetzung. Der Gegensatz der beiden Jahreszahlen des Copyrights – Laura Huxley: 1932 und Fischer: 2013 – weist erneut auf die Neuheit der vorliegenden Fassung hin (vgl. Huxley/Strätling 2013/2015<sup>4</sup>:4).

Auf der nächsten bedruckten Seite findet sich das gleiche Zitat von Berdjajew wie in der Herlitschka-Ausgabe von 1981. In der Version von Strätling ist das Zitat jedoch im französischen Original belassen. Des Weiteren ist die Schreibweise des Verfassers modernisiert (Nicolai Alexandrowitsch Berdjajew statt Nikolai Berdjajew). Beides ist Indiz für das Verständnis von Verlag und Übersetzerin, dass – wie Strätling bereits im dritten Kapitel zitiert wurde – heutigen Leser\*innen mehr Fremdes zugemutet werden kann. In einer globalisierten Welt wird der Leserschaft offenbar internationale und anderssprachige Lektüre zugetraut. Ein weiterer Grund für die Belassung des Französischen könnte sein, dass das Zitat bereits so häu-

fig in Zusammenhang mit Huxleys *Brave New World* genannt wurde, dass es selbst zum Klassiker geworden ist und daher keiner Übersetzung mehr bedarf (vgl. Huxley/Strätling 2013/2015<sup>4</sup>: [5]).

Im Romantext sind keine Anmerkungen der Übersetzerin zu finden, dort ist die paratextuelle Übersetzerstimme – wie in den anderen deutschen Versionen – demnach nicht vertreten. Im Anschluss an den Roman findet sich jedoch ein umfassender Anmerkungs- und Erklärungsapparat, der Strätling als präzise Übersetzerin zeigt. Zu Beginn des Anmerkungskatalogs spricht „die Übersetzerin“ (Huxley/Strätling 2013/2015<sup>4</sup>:311) ihren Dank gegenüber Unterstützer\*innen ihrer Recherche aus. Dadurch wird explizit gemacht, dass sie die Urheberin dieses Teiles ist und über den Romantext hinaus eine aktive Rolle und Stimme einnimmt. Dennoch finden sich hier die gleiche Distanzierung und Objektivierung wie in der Erstübersetzung von Herlitschka.

Die Anmerkungen zeigen eine besondere Sorgfalt und extensive Auseinandersetzung der Übersetzerin mit Autor und Werk. So wird vielfach auf Fachliteratur zum Thema und auf andere Werke Huxleys verwiesen. Bereits die erste Anmerkung zum Titel des Romans zeigt die tiefgründige Auseinandersetzung und Hintergrundrecherche der Übersetzerin. Hier werden Erst- und Parallelübersetzerstimmen laut: Sowohl Herlitschka als auch Walch werden namentlich genannt. Es wird auf Herlitschkas Korrespondenz mit dem Insel-Verlag zur Titelfindung von 1932 sowie spätere Versionen verwiesen. Walchs Fassung wird explizit als „Neuübersetzung“ (Huxley/Strätling 2013/2015<sup>4</sup>:312) von Herlitschkas Version betitelt, die auffälligsten Unterschiede zwischen Erst- und Neuübersetzung (Verlegung der Handlung, Figurennamen) werden an dieser Stelle genannt (vgl. Huxley/Strätling 2013/2015<sup>4</sup>:311f.).

Der Großteil der Anmerkungen liefert Hintergrundinformationen zu Autor, dessen Biographie sowie den ausgeklügelten Eigennamen und Anspielungen im Roman. Logischerweise wird daher häufig auf Huxley und Elemente des englischen Originals verwiesen. Dadurch ist die Autorenstimme auch in den paratextuellen Anmerkungen der deutschen Version sehr präsent. Interessanterweise wird bei allgemeinen Erläuterungen zum Roman konsequent der deutsche Titel verwendet, der englische Originaltitel nur, wenn es spezifisch um historisch relevante Aussagen geht. Insgesamt wird daher *Schöne Neue Welt* neunmal im Text genannt, *Brave New World* nur sechsmal. Ähnlich sieht es bei allgemeinen Aussagen zum Inhalt aus; wenn nicht spezifisch die Hintergründe eines englischen Eigennamens erläutert werden, finden sich Strätlings deutsche Bezeichnungen aus *Schöne Neue Welt* wieder (zum Beispiel „Weltcontroller“ in Huxley/Strätling 2013/2015<sup>4</sup>:320, „des Wilden“ und „des Weltstaats“, beides in Huxley/Strätling 2013/2015<sup>4</sup>:325, oder „Weltbereichscontroller“ in Huxley/Strätling 2013/2015<sup>4</sup>:332). Dadurch entsteht der Eindruck, dass die vorliegende deutsche Version als gleichwertiges Pendant von *Brave New World* zu sehen ist. Dies entspricht der Vorstellung, dass jede Übersetzung als Weiterführung des Originals gilt und damit dem Original auf Augenhöhe gegenübersteht. Strätlings Version tritt durch diese paratextuelle Präsenz in den Vor-

dergrund. Die Übersetzerstimme an sich ist dennoch eher schwach zu hören, da Strätling ihren Namen nicht nennt.

An vielerlei Stellen findet sich jedoch die individuelle Perspektive der Übersetzerin auf das Werk. Neben einer Vielzahl von ironisch-humorvollen textuellen Elementen wird der Roman von Strätling (Huxley/Strätling 2013/2015<sup>4</sup>:316) eindeutig definiert, und zwar als „Gesellschaftssatire, Konsumkritik, biowissenschaftliche Horror-Vision, Kommentar zur Rolle von Forschung und Forschern, Reformutopie“. Die Auseinandersetzung der Übersetzerin mit der Sekundärliteratur zeigt sich in einzelnen Anmerkungen, die Themen gewidmet sind, die spezifisch in der professionellen Rezeption angesprochen werden. So gibt es beispielsweise einen eigenen Punkt, der auf Huxleys „keinesfalls nur ablehnende Haltung gegenüber der Eugenik“ (Huxley/Strätling 2013/2015<sup>4</sup>:316) hinweist. Auch zum Rassismuskritik gegenüber Huxley bezieht Strätling Stellung. Sie definiert die Bezeichnungen Huxleys als „rassistische Stereotype [...] [, die] heute im Sinne der Postcolonial Studies dekonstruktivistisch gelesen werden [müssen]“ (Huxley/Strätling 2013/2015<sup>4</sup>:323). Ähnlich wie Herlitschka in seinem Nachwort äußert Strätling ihre individuelle Interpretation des Werks und gibt diese für ihre Leser\*innen vor.

Die Stimmen anderer Übersetzer\*innen werden in den Erklärungen Strätlings ebenfalls deutlich. In der sorgfältigen Bemühung um Vollständigkeit werden zitierte Übersetzungen im Anmerkungsapparat als solche deklariert und Übersetzer\*innen namentlich angeführt. Da Huxley in *Brave New World* mit zahlreichen Zitaten gearbeitet hat, die bereits in deutschen Übersetzungen erschienen sind, fügt Strätling diese publizierten Übersetzungen ein. Im Falle der Existenz mehrerer deutscher Versionen, wie beispielsweise bei Shakespeare-Zitaten, führt sie die jeweils gewählte Übersetzung an und erklärt, weshalb die jeweilige Fassung für den jeweiligen Romanabschnitt besser geeignet schien (vgl. Huxley/Strätling 2013/2015<sup>4</sup>:325, 328 und 330f.). In der Vielzahl der angeführten Übersetzer\*innen äußert sich Herlitschka als präsenteste Stimme, da er an verschiedenen Stellen als Übersetzer unterschiedlicher Werke erwähnt wird (vgl. Huxley/Strätling 2013/2015<sup>4</sup>:311f., 320, 334 und 336). Dadurch tritt Herlitschka als Experte für Huxley-Übersetzungen hervor. Eine ähnliche Wirkung entsteht durch die Anmerkung zur problematisch zu übersetzenden Wendung „foot-and-mouthball champion“ (vgl. Huxley/Strätling 2013/2015<sup>4</sup>:334). Dort verweist Strätling sowohl auf Walchs als auch Herlitschkas Lösungen. Augenscheinlich hat sich die Übersetzerin in zweifelhaften Fällen auf die früheren Versionen gestützt. Strätling gibt an, schlussendlich Herlitschkas Version übernommen zu haben, da dieser mit dem Autor in Kontakt und seine Lösung daher möglicherweise mit jenem abgesprochen war. Herlitschka wird zwar hervorgehoben, dennoch erlangt er hier zweifelhaften Ruhm: Strätling stellt klar, dass der Hauptgrund für ihr Übernehmen von Herlitschkas Lösung dessen potenzielle Rücksprache mit dem Autor ist. Dass die Übersetzung an sich autorisiert war, scheint wenig Einfluss auf ihre Entscheidung gehabt zu haben. Sie weist zwar auf die Autorisierung hin, setzt jedoch das Adjektiv

„autorisiert“ in Anführungszeichen, was die Gültigkeit von Herlitschkas Version infrage zu stellen scheint (vgl. Huxley/Strätling 2013/2015<sup>4</sup>:334).

Im Nachwort von Tobias Döring liegt der Fokus eindeutig auf der Autorenstimme, Biographie und Werk Huxleys werden hervorgehoben. Es werden jedoch nicht nur der englische Originaltitel, sondern auch Strätlings deutscher Titel genannt. Der Roman wird weniger als Prognose verstanden, sondern als diagnostischer „Ausdruck aktueller Gesellschaftskritik der Entstehungszeit“ (Döring 2013/2015<sup>4</sup>:343) definiert. Auf Strätling als Person wird im Text nicht direkt eingegangen, auch die Übersetzer\*innen der anderen Versionen werden nicht erwähnt. Allerdings werden die Anmerkungen zum Text als Lieferung wichtiger Hintergrundinformation lobend hervorgehoben, wodurch zumindest Strätlings paratextueller Arbeit Tribut gezollt wird (vgl. Döring 2013/2015<sup>4</sup>:352). In der Liste der im Nachwort zitierten Werke wird Herlitschka als Übersetzer von Huxleys Werk *Brave New World Revisited* genannt (vgl. Döring 2013/2015<sup>4</sup>:356).

In den ans Nachwort anschließenden „Daten zu Leben und Werk“ wird ebenfalls der Autor des Originals hervorgehoben. Im biographischen Überblick werden zwar die deutschen Übersetzungen der Titel genannt, jedoch nicht der/die Verfasser\*in der Zieltexte. Herlitschkas Versionen von *Brave New World* werden explizit in ihren drei unterschiedlichen Titeln angeführt. Walchs Übersetzung wird nicht erwähnt (vgl. Huxley/Strätling 2013/2015<sup>4</sup>:359f.).

Außer Strätling und Döring gibt es keine expliziten paratextuellen Äußerungen. So ist Huxleys Vorwort von 1946 im Peritext der Neuübersetzung nicht abgedruckt. Rezeptionsweisend sind damit ausschließlich der Verfasser des Nachworts und die Übersetzerin mit ihren jeweiligen Interpretationen des Werks. Am Schluss des Buches findet sich eine Übersicht über weitere Titel, die bei Fischer Klassik erschienen sind. Interessanterweise heißt die Liste „Nobelpreisträger bei Fischer Klassik“ (Huxley/Strätling 2013/2015<sup>4</sup>:367). Dadurch misst die paratextuelle Verlegerstimme dem vorliegenden Roman einen hohen Status bei, der Autor an sich jedoch bekommt keine Stimme.

Wenngleich Strätling durch ihre ausführlichen Anmerkungen und Erläuterungen am Schluss des Buches eine überaus präasente Rolle innehat, die einen gewissen Expertenstatus suggeriert, werden auch Herlitschka und Walch namentlich angeführt. Neben den Anmerkungen bietet der Paratext von *Schöne Neue Welt* zahlreiche Hinweise darauf, dass es sich beim vorliegenden Roman um eine Neuübersetzung handelt. Dadurch werden die früheren Übersetzungen impliziert. Diese werden durch Aussagen wie „in der Sprache unserer Zeit“ (Huxley/Strätling 2013/2015<sup>4</sup>:Klappentext) als – zumindest sprachlich – überholte oder veraltete Texte charakterisiert, die einer heutigen Leserschaft nicht angemessen sind. In dieser neuen Version von *Brave New World* ist demnach die kontextuelle Übersetzerstimme aller Übersetzer\*innen die dominanteste.

#### 4.1.5. Überblick: Analyseergebnisse kontextueller Stimmen

Die vorhergegangene Analyse der kontextuellen Übersetzerstimme in den verschiedenen deutschen Übersetzungen von *Brave New World* hat gezeigt, dass die Übersetzerstimme der neuesten Version die prominenteste von allen ist. Die Verlegerstimmen, die auf dem Buchdeckel und im Klappentext deutlich werden, zeigen Strätling in einer überaus wichtigen Position. Dies liegt einerseits daran, dass der Roman *Schöne Neue Welt* durchweg als Neuübersetzung vermarktet wird. Andererseits wird Strätling als Expertin für Übersetzungen englischsprachiger Gegenwartsliteratur dargestellt. Viele der paratextuellen Elemente von *Schöne Neue Welt* beziehen sich namentlich auf sie oder sind explizit von ihr, als Expertin zum Thema, verfasst oder erarbeitet.

Herlitschka wird in der deutschen Erstausgabe von 1932 zunächst eine ähnlich dominante Rolle zuteil, durch sein Nachwort und seine prominente Platzierung im Epitext betonen die Verlegerstimmen seine Wichtigkeit als Huxley-Experte. In späteren Ausgaben jedoch wird seine Stimme leiser und der Fokus wird zugunsten der Autorenstimme verschoben.

Die am schwierigsten herauszufilternde Übersetzerstimme ist – zumindest paratextuell – eindeutig die von Eva Walch. In ihrer Übersetzung ist die Autorenstimme dominant, sowohl auf dem Buchdeckel und im Klappentext wie auch im Nachwort. Durch das Nachwort kommt zur peritextuellen Verlegerstimme und prominenten Autorenstimme eine Expertenstimme hinzu, die für die Rezeption richtungsweisend ist. Man könnte beinahe übersehen, dass es sich um eine Übersetzung handelt, da die Übersetzerin nur ein einziges Mal und an unauffälliger Stelle genannt wird.

Die Erst- beziehungsweise Parallelübersetzerstimme sind in keinem der Bücher stark vertreten, wenngleich sie in späteren Versionen von Herlitschkas Übersetzung und in der neuesten Übersetzung von Strätling durchaus anklingen. Wie sich die Rollenverteilung auf textueller Ebene darstellt und inwiefern sich diese mit den Erkenntnissen aus der bisherigen Analyse deckt, soll nun im zweiten Teil des Kapitels untersucht werden.

### 4.2. Textuelle Stimmen

Da diese Masterarbeit dem Thema Stimmen gewidmet ist, wurden für die Analyse Textstellen ausgewählt, die entweder durch Tabuthemen wie Sexualität eindeutige Schlüsse auf Ideologien zulassen, oder Textstellen aus dem Original verwendet, die sich durch vielstimmige Elemente auszeichnen. Die Besonderheiten an Huxleys Stil sind Ironie und Satire, die häufig durch Perspektivwechsel innerhalb eines Satzes oder Abschnitts entstehen. Diese Stellen werden aus dem Original herausgefiltert, die Übersetzungen miteinander verglichen und auf Vielstimmigkeit untersucht. Der Lesefreundlichkeit halber werden die Analysestellen aus Huxleys Ausgangstext, aus der Erstübersetzung von Herlitschka und der Revision seiner Übersetzung, der Version von Walch und Strätlings Neuübersetzung direkt in den Text eingefügt.

#### 4.2.1. Von Vögeln und Pferden

A troop of newly arrived students, very young, pink and callow, followed nervously, rather abjectly, at the Director's heels. Each of them carried a note-book, in which, whenever the great man spoke, he desperately scribbled. Straight from the horse's mouth. It was a rare privilege. [...]  
"To-morrow," he would add, smiling at them with a slightly menacing geniality, "you'll be settling down to serious work. [...] Meanwhile ..."  
Meanwhile, it was a privilege. Straight from the horse's mouth into the note-book. The boys scribbled like mad. Tall and rather thin but upright, the Director advanced into the room. He had a long chin and big, rather prominent teeth, just covered, when he was not talking, by his full, floridly curved lips. (Huxley 1932/2007:22f.)

In dieser Szene, die am Anfang des Romans steht, wird die *Brave New World* aus den Augen von Studenten gezeigt, die vom D.H.C. durch das Hatchery and Conditioning Centre geführt werden. Die Leser\*innen erfahren die Grundzüge der Welt, ohne dass Hintergrundinformationen direkt geliefert werden müssen. Bereits in diesem frühen Auszug findet sich eine Vielstimmigkeit im Text, die für den ganzen Roman charakteristisch ist. Durch Perspektivwechsel innerhalb eines Satzes oder Abschnitts wird die Szene von unterschiedlichen Seiten beleuchtet. Die Wiederholung gleicher Aussagen oder Szenen durch unterschiedliche Stimmen und aus unterschiedlicher Perspektive lassen einen ironischen Ton entstehen.

Die Ironie zeigt sich am stärksten in der Charakterisierung der Figuren der Studentengruppe und des D.H.C. Beide Parteien werden als lächerlich dargestellt. Durch die Wahl der Adjektive wirken die Studenten wie eine Schar frischgeschlüpfter Küken („very young, pink and callow“), die blind der Henne folgen. Selbstständiges Denken scheint ihnen fremd, stattdessen schreiben sie ungefiltert alle Äußerungen des D.H.C. mit. Zu Beginn des ersten Satzes werden die Studenten vom allwissenden Erzähler beschrieben, der Einblick in ihr Innenleben hat und ihre Emotionen darlegen kann („nervously, rather abjectly“). Bereits im nächsten Satz vermischen sich die Stimmen: Einerseits beschreibt der Erzähler sie von außen („he desperately scribbled“), andererseits hört man die jungen Männer durch die Erzählerstimme durch: „the great man“, „it was a rare privilege“. Diese Charakterisierung kommt nicht vom Erzähler, sondern zeigt die Ehrfurcht der Studenten dem D.H.C. gegenüber. Die bedingungslose Bewunderung der Studenten lässt sie lächerlich wirken, insbesondere, da die Aussage über „privilege“ wiederholt wird und auch ihre einzigen Handlungen, nämlich begeistert mitzuschreiben, immer mit einer ironischen Nuance genannt werden: Die Aussage „desperately scribbled“ wird später mit „scribbled like mad“ wieder aufgegriffen. Die Darstellungen von Dummheit und Überforderung der Studenten wird durch die Steigerung also noch verschärft.

Der D.H.C. scheint seine Autorität sichtlich zu genießen und sadistische Züge aufzuweisen („slightly menacing geniality“). Dies macht ihn zu einer wenig sympathischen Figur. Durch die absolute Idiotie der jungen Männer, die ihn bewundern, kann er selbst schwerlich ernstgenommen werden. Dies wird ebenfalls durch Wiederholungen verstärkt, insbesondere durch die doppelte Äußerung des Idioms „straight from the horse's mouth“. Dies wirkt schon in der Kombination mit „rare privilege“ spätestens beim zweiten Lesen belustigend, am Schluss des Auszugs entfalten diese Zuschreibungen ihren vollen ironischen Charakter: Die

Beschreibung des Gesichts des D.H.C. klingt wie die Darstellung eines Pferdekopfes („long chin and big, rather prominent teeth, just covered, when he was not talking, by his full, floridly curved lips“).

An manchen Stellen tritt der Erzähler direkt hervor und greift in die Handlung ein. So entscheidet er sich, den D.H.C. zu unterbrechen. Er wiederholt das letzte Wort der Figur („Meanwhile ...“) und lässt die Studenten sprechen: „Meanwhile, it was a privilege. Straight from the horse’s mouth [...]“. Durch diesen Perspektivwechsel entsteht ein Bruch in der Handlung, der eine äußerst kurze Aufmerksamkeitsspanne der Studenten vermuten lässt. Im Grunde scheint es für sie unwichtig zu sein, was genau der D.H.C. ihnen erklärt. Sie vertrauen darauf, dass es grandios sein wird und wiederholen ihre Litanei des „privilege“. Wie die deutschen Übersetzer\*innen die Übertragung der vielstimmigen Elemente aus dem Ausgangstext gelöst haben, zeigt sich in einem Vergleich der Übersetzungen:

Eine soeben eingetroffene Gruppe frischgebackener, äußerst jugendlicher und rosiger Studenten folgte aufgeregt und ziemlich beklommen dem Direktor auf den Fersen. Jeder hielt ein Merkheft in der Hand, in das er, sooft der große Mann den Mund aufat, krampfhaft kritzelt. Direkt vom Erzeuger – eine besondere Gunst. [...] „Morgen“, fuhr der Direktor fort und lächelte ihnen mit einem nicht ganz geheueren Wohlwollen zu, „beginnt für Sie der Ernst der Arbeit. [...] Inzwischen ...“  
Inzwischen war es eine besondere Gunst: direkt vom Erzeuger ins Merkheftchen. Die Jungen kritzelt wie toll. Hochgewachsen und sehr mager, aber stramm, schritt der Direktor in den Saal voraus. Er hatte ein kräftiges Kinn und große, ziemlich vorstehende Zähne, gerade noch von den vollen, üppig geschwungenen Lippen bedeckt, wenn er schwieg. (Huxley/Herlitschka 1932:6f.)

Eine soeben eingetroffene Gruppe sehr junger, sehr rosiger und sehr unerfahrener Studenten folgte aufgeregt und ein bißchen beklommen dem Direktor auf den Fersen. Jeder hielt ein Merkheft in der Hand, in das er, sooft der große Mann den Mund aufat, krampfhaft kritzelt. Aus erster Quelle – eine besondere Gunst. [...] „Morgen“, setzte der BUND gewöhnlich hinzu und lächelte mit einem nicht ganz geheuren Wohlwollen, „beginnt für Sie der Ernst der Arbeit. [...] Inzwischen ...“  
Inzwischen war es eine besondere Gunst: aus erster Quelle ins Merkheftchen. Die Jungen kritzelt wie besessen.  
Hochgewachsen und mager, aber stramm, schritt der Direktor allen voran in den Saal. Er hatte ein langes Kinn und große, ziemlich vorstehende Zähne, gerade noch von den vollen, üppig geschwungenen Lippen bedeckt, wenn er schwieg. (Huxley/Herlitschka 1981/2001<sup>59</sup>:20f.)

Eine Schar frisch eingetrossener Studenten, sehr jung, rosig und flaumig, folgte dem Direktor nervös und unterwürfig auf dem Fuße. Jeder trug ein Heft bei sich, in das er, sobald der große Mann sprach, verzweifelt hineinkritzelt. Direkt aus dem Mund des Propheten aufs Papier. Das war ein seltenes Privileg. [...] „Morgen“, pflegte er hinzuzusetzen und sie dabei mit einer leicht bedrohlichen Freundlichkeit anzulächeln, „werden Sie sich ernsthaft an die Arbeit machen. [...] Bis dahin ...“  
Bis dahin war es ein Privileg. Direkt aus dem Mund des Propheten ins Heft. Die Jungen kritzelt wie die Verrückten.  
Groß und sehr dünn, doch aufrecht betrat der Direktor den Raum. Er hatte ein langes Kinn und große, ziemlich vorstehende Zähne, die, wenn er nicht sprach, von seinen vollen, blumig geschwungenen Lippen eben bedeckt wurden. (Huxley/Walch 1978:6)

Ein Pulk neuer Studenten, sehr jung, rosig und unreif, folgte dem Direktor nervös und ziemlich devot auf den Fersen. Alle hatten sie Notizbücher dabei, in die sie, wann immer der große Mann sprach, eifrig kritzelt. Aus berufenem Munde. Seltenes Privileg. [...] „Ab morgen“, fügte er gerne an und lächelte seinen Studenten mit fast verhängnisvoller Leutseligkeit zu, „werden Sie sich reinknien müssen [...]. Bis dahin aber ...“  
Bis dahin war es ein seltenes Privileg. Aus berufenem Munde direkt ins Notizbuch. Die Neulinge kritzelt wie verrückt.  
Hochgewachsen und etwas hager, aber sehr aufrecht führte sie der Direktor hinein. Er hatte ein langes Kinn, große Zähne und einen ausgeprägten Überbiss, den seine vollen, üppig geschwungenen Lippen gerade noch bedeckten, wenn er nicht sprach. (Huxley/Strätling 2013/2015<sup>4</sup>:8f.)

Die in der Analyse des Ausgangstexts vorgestellten vielstimmigen Elemente zeigen sich in den verschiedenen deutschen Übersetzungen teilweise sehr unterschiedlich. Dies offenbart sich bereits in der Verwendung differierender Adjektive für die Beschreibung der Studenten. Bei Herlitschka sind sie ursprünglich „frischgebacken, äußerst jugendlich und rosig“, in der Revision von 1981 wird dieses wenig einheitliche Bild zu „sehr jung, sehr rosig und sehr unerfahren“ geglättet. Wenngleich die chaotische Komponente in der späteren Version wegfällt, werden die Adjektive durch die Wiederholung des „sehr“ intensiviert und die Studenten dadurch noch schärfer beschrieben. Diese zeigen sich in beiden Herlitschka-Fassungen als „aufgeregt“ und „beklommen“. In den Übersetzungen von Walch und Strätling ist die erste charakterisierende Aufzählung ähnlich kurz wie im Original („sehr jung, rosig und flaumig“ beziehungsweise „sehr jung, rosig und unreif“). Auch in der weiteren Charakterisierung der Studenten ähneln sich die beiden Neuübersetzungen; bei beiden sind die jungen Männer „nervös“, bei Walch „unterwürfig“ und bei Strätling „devot“. Wenngleich sich die letzteren beiden Adjektive im Register unterscheiden, spiegeln sie die gleiche degradierende Haltung der Studenten gegenüber dem D.H.C. wider, die auch dem originalen „objectly“ entspricht. Interessant ist, dass bei Walch die Assoziation mit frisch geschlüpften Vögeln noch verstärkt wird („Schar“, „flaumig“), während in beiden Herlitschka-Versionen neutral von „Gruppe“ gesprochen wird. Bei Strätling entsteht eine ähnliche Vereindeutigung wie in der Übersetzung von 1978, jedoch in eine ganz andere Richtung. Sie spricht vom „Pulk“ der Studenten und bringt dadurch ein militärisches Bild in den deutschen Text ein. Das Militärmotiv führt sich in den nächsten Kapiteln weiter.

In allen deutschen Versionen wird „the great man“ mit „der große Mann“ übersetzt, ansonsten wird der D.H.C. unterschiedlich charakterisiert. Da es im Deutschen kein entsprechendes Idiom gibt, das „straight from the horse’s mouth“ mit einem pferdeähnlichen Charakter versehen könnte, werden in den Übersetzungen verschiedene Umschreibungen angeboten: Herlitschkas ursprüngliche Formulierung „direkt vom Erzeuger“ hat es, auch wenn es zu den technisch-naturwissenschaftlichen Motiven des Romantexts passen würde, nicht durch die Revision geschafft. Dort ist es durch das deutsche Idiom „aus erster Quelle“ ersetzt. Auch bei den Neuübersetzungen wird die animalische Nuance des englischen Idioms nicht übertragen. Allerdings verwenden beide Lösungen das Wort „Mund“, was in Kombination mit der darauffolgenden Beschreibung des D.H.C., in der sein Mund überaus genau beschrieben wird, ironisch wirkt. Die Lösung von Walch „aus dem Mund des Propheten“ verstärkt die übermenschliche Bewunderung der Studenten für den D.H.C., erlangt er doch eine beinahe göttliche Präsenz. Bei Strätling findet sich dieser Aspekt abgeschwächt wieder („aus berufenem Munde“). In der Beschreibung der unteren Gesichtspartie des D.H.C. wird bei den drei früheren Texten von „großen, ziemlich vorstehenden Zähnen“ gesprochen. In der Neuübersetzung von 2013 jedoch findet sich stattdessen ein „ausgeprägter Überbiss“, was den ironischen Charakter der „rather prominent teeth“ im Ausgangstext deutlich verstärkt. Eine ähnliche Entscheidung findet sich bei Walch im nächsten Satzteil. Dort wird, im Gegensatz zum „üppig“

der anderen Versionen, von „vollen, blumig geschwungenen Lippen“ gesprochen. Dadurch ist sie möglicherweise näher am „floridly“ des Ausgangstexts, die erotische und feminine Nuance der Aussage wird noch verstärkt.

Der Bruch im Text durch den Wechsel von Figuren- zu Erzählerstimme findet sich bei allen vier Versionen ähnlich („inzwischen“ bei Herlitschka 1932 und 1981, „bis dahin“ bei Walch und Strätling). Alle Übersetzungen nehmen das gleiche Wort wieder auf.

In diesem ersten Abschnitt zeigt sich ein durchwachsenes Bild der Übersetzerstimme. Alle Versionen weisen größere Unterschiede zum Original auf. Bei Herlitschka sind es vor allem längere, umständliche Formulierungen, die die Kürze und Schärfe des Originals wenig abbilden. Die Revision liest sich wie ein Lektorat der Übersetzung. Auffälligkeiten sind reduziert, der Text wirkt geglättet. Der Ausschnitt aus der Version von 1978 liest sich pointierter. Bei Walch tritt die Übersetzerstimme wegen Vereindeutigungen hervor, die eine klare Interpretation zeigen. Einige Aspekte, die im Original und in den anderen Übersetzungen den Leser\*innen überlassen werden, sind hier verstärkt; das Bild der Studenten als Vögel ist eindeutig, der D.H.C. wird zum Propheten, seine Lippen werden blumig. Bei Strätling findet sich die schärfste Rezeption des Originals. Es werden keine Aspekte umständlich umschrieben wie bei Herlitschka oder verstärkt wie bei Walch. Durch das militärische Motiv wird eine pointierte Interpretation des Ausgangstexts deutlich, offensichtlich manifestiert sich die textuelle Übersetzerstimme bei Strätling nur durch den „ausgeprägten Überbiss“.

#### 4.2.2. Kinderträume

“Put them on the floor.”  
The infants were unloaded.  
“Now turn them so that they can see the flowers and books.”  
Turned, the babies at once fell silent, then began to crawl towards those clusters of sleek colours, those shapes so gay and brilliant on the white pages. As they approached, the sun came out of a momentary eclipse behind a cloud. [...] From the ranks of the crawling babies came little squeals of excitement, gurgles and twitterings of pleasure.  
The Director rubbed his hands. “Excellent!” he said. „It might almost have been done on purpose.”  
The swiftest crawlers were already at their goal. Small hands reached out uncertainly, touched, grasped, unpetaling the transfigured roses, crumpling the illuminated pages of the books. The Director waited until all were happily busy. Then, “Watch carefully,” he said. And lifting his hand, he gave the signal.  
The Head Nurse, who was standing by a switchboard at the other end of the room, pressed down a little lever. There was a violent explosion. Shriller and ever shriller, a siren shrieked. Alarm bells maddeningly sounded. The children started, screamed; their faces were distorted with terror.  
“And now,” the Director shouted (for the noise was deafening), “now we proceed to rub in the lesson with a mild electric shock.”  
He waved his hand again, and the Head Nurse pressed a second lever. The screaming of the babies suddenly changed its tone. There was something desperate, almost insane, about the sharp spasmodic yelps to which they now gave utterance. Their little bodies twitched and stiffened; their limbs moved jerkily as if to the tug of unseen wires.  
“We can electrify that whole strip of floor,” bawled the Director in explanation. “But that’s enough,” he signalled to the nurse. [...]  
“Offer them the flowers and the books again.”  
The nurses obeyed; but at the approach [...] the infants shrank away in horror; the volume of their howling suddenly increased.  
“Observe,” said the Director triumphantly, “observe.” (Huxley 1932/2007:41ff.)

In diesem Auszug aus dem zweiten Kapitel werden die Studenten Zeugen der Konditionierung von Kleinkindern. Jene werden durch Stromschläge und Geräuschfolter dazu bewogen, Natur und Bücher zu fürchten. Es handelt sich hierbei um Kinder der niedrigen Delta-Kaste, die zu stumpfsinnigen Arbeiter\*innen erzogen werden sollen. Wenngleich der D.H.C. üblicherweise nicht bei Konditionierungen anwesend zu sein scheint, ist seine Autorität augenscheinlich so uneingeschränkt, dass alle Mitarbeiter\*innen seinem Wort folgen. Die Hierarchie ist eindeutig: Der D.H.C. äußert Anordnungen, denen blind Folge geleistet wird. Niemand stellt sein Tun infrage, überhaupt äußert sich niemand. Seine Instruktionen sind nicht höflich formuliert, Freundlichkeiten scheinen überflüssig zu sein („Put them on the floor.“ oder „Now turn them [...].“). Er wird wie ein Befehlshaber dargestellt, was unter anderem auch durch sprachliche Beschreibung der Reaktion seiner Mitarbeiterinnen offensichtlich wird („the nurses obeyed“).

Zu Beginn der Szene ordnet der D.H.C. an, die Kinder auf den Boden zu setzen, sodass sie Blumen und Bücher sehen können. Dieser Teil wird eindeutig aus seiner Perspektive gezeigt, da die Kinder „unloaded“, wie eine Fracht ausgeladen werden. Sie werden mit großer Distanz gezeigt, es gibt wenig Anhaltspunkte für die Leser\*innen zur Identifikation. Der beinahe amtssprachliche Terminus „infant“ verstärkt diese Distanzierung noch. Der nächste Abschnitt ist aus der Perspektive der Kinder gezeigt, die auf die Blumen und Bücher zukrabbeln („towards those clusters of sleek colours, those shapes so gay and brilliant on the white pages“). In dieser Szene enthüllt der D.H.C. seine sadistischen Neigungen öffentlich: Er reibt sich die Hände, als die Sonne hervorkommt und die verbotenen Dinge für die Babys noch attraktiver macht: „Excellent!“ Dies ist der einzige Ausruf in der Szene, der durch ein Ausrufezeichen beendet wird, der D.H.C. scheint sich besonders zu freuen. In allen anderen Szenen ist seine Stimme, zumindest in der Interpunktion, ruhiger. Mit den Bestrafungen wartet er, bis alle „happily busy“ sind; es wird durch die sprachlichen Entscheidungen der Eindruck erweckt, dass er im schlimmsten Moment zuschlagen will. Nach der akustischen Bestrafung durch gellende Sirenen wird die Konditionierung durch Stromschläge ergänzt. Dies wird vom D.H.C. durch die Worte „now we proceed to rub in the lesson with a mild electric shock“ erklärt. Das Verb „rub in“ erweckt erneut sadistische Assoziationen, „the lesson“ wirkt ebenfalls, als müssten die Kinder aktiv bestraft werden. Dabei weiß der D.H.C. offensichtlich, dass die Kinder sich natürlich verhalten und es scheint allen Beteiligten klar zu sein, dass durch die Konditionierung unnatürliche Verhaltensweisen erlernt werden. Das Adjektiv „mild“ in der Beschreibung des D.H.C. der folgenden Stromschläge wirkt im Vergleich mit der folgenden Szene, die aufgrund ihrer Härte Mitleid für die Kinder erweckt, wie eine leere Behauptung; als würde der D.H.C. die Schwäche der Stromschläge nur vorgeben, während die Kinder in Wirklichkeit großes Leid erfahren. Am Schluss, als die Babys bereits beim Anblick der Blumen und Bücher verängstigt sind, zeigt sich der D.H.C. freudig über ihre Furcht („triumphantly“). Im Verlauf dieser Szene wird seine Charakterisierung als Sadist gefestigt.

Die Antipathie mit der Figur des D.H.C. wächst nicht nur durch die schadenfrohen Handlungen und Aussagen, sondern auch durch den Perspektivwechsel, der eine Distanzierung von den Figuren erzeugt. Sobald die Konditionierung beginnt, ist die stärkste Stimme eindeutig die einer beobachtenden Partei. Dies zeigt sich durch Formulierungen, die Überraschung ausdrücken, wie die zweimalige Verwendung des Adverbs „suddenly“. Die erzählende Stimme ist vermutlich nicht die der Studenten, da diese keinerlei Anzeichen einer erschütternden Reaktion zeigen. Stattdessen sind sie „lost in admiration“ (Huxley 1932/2007:45) über die erfolgreiche Konditionierung. Es liegt also der Schluss nahe, dass die Erzählerstimme hier die dominante ist. Offensichtlich ist der Erzähler vom Geschehen bestürzt, es werden durchweg starke und emotional aufgeladene Wörter verwendet, die an ein Kriegsgeschehen erinnern („violent explosion“ – „shriller and ever shriller“ – „siren shrieked“ – „alarm“ – „maddeningly“ – „faces distorted with terror“ – „shrank away in horror“). Gleichzeitig werden die Kinder menschlicher charakterisiert als zu Beginn. So wird von ihnen nun als „babies“ gesprochen und von „their little bodies“. In Kombination mit den Konditionierungsmethoden lösen diese Formulierungen beim Lesen Empathie und Mitleid aus. Insbesondere die Beschreibung der Schockreaktionen der Kinder auf die Stromschläge wirkt erschütternd, da jene immer weiter gesteigert werden: „screaming [...] changed its tone“ – „something desperate, almost insane“ – „twitched and stiffened; [...] moved jerkily“ – „volume [...] suddenly increased“.

Der vorliegende Ausschnitt zeichnet sich durch eine besondere Sprache aus: Es wird eine Vielzahl von Wörtern und Formulierungen verwendet, die militärische Assoziationen erwecken. Das semantische Feld, das bereits im ersten Analysetext seinen Anfang nimmt („troop“), wird hier fortgeführt. Nun werden die Babys als „ranks“ bezeichnet, die Geräuschkulisse als „violent explosion“ charakterisiert. Der D.H.C. gibt Anweisungen per Handzeichen, die Untergebenen gehorchen („obeyed“) und am Schluss ist der Sieg „triumphantly“.

Nach dieser kurzen Untersuchung der Besonderheiten und Stimmen des Ausgangstexts werden die textuellen Übersetzerstimmen der Zieltexthe analysiert. Besondere Beachtung finden dabei die soeben herausgefilterten Elemente von Sadismus, Kriegsmetaphorik und den für den Romantext charakteristischen Perspektivenwechsel, der immer unterschiedliche Stimmen sprechen lässt:

„Setzen Sie sie auf den Boden!“

Die Kinder wurden abgeladen.

„Nun drehn Sie sie um, damit sie die Blumen und Bücher sehn.“

Kaum waren die Kinder umgedreht, als sie sofort verstummten und auf die seidig schimmernden Farbklumpen, die bunt leuchtenden Bilder auf den weißen Buchseiten loszukrabbeln begannen. Die Sonne, einen Augenblick lang verdunkelt, kam hinter einer Wolke hervor. [...] Aus den Reihen der krabbelnden Kinder ertönten kleine aufgeregte Schreie, freudiges Lallen und Zwitschern.

Der Direktor rieb sich die Hände. „Großartig!“ sagte er. „Fast wie auf Bestellung!“

Die Flinksten unter den Krabblern waren schon am Ziel. Zaghafte Händchen streckten sich aus, berührten, erfaßten und entblätterten die vom Sonnenlicht verklärten Rosen, zerknitterten die bebilderten Buchseiten. Der Direktor wartete, bis alle seelenvergnügt beschäftigt waren. „Und nun passen Sie auf!“ sagte er und gab mit erhobener Hand ein Zeichen.

Die Oberpflegerin, die am andern Ende des Saales vor einem Schaltbrett stand, drückte einen kleinen Hebel nieder.

Ein heftiger Knall. Gellendes und immer gellenderes Sirenengeschreul. Rasendes Geklingel von Alarmglocken. Die Kinder erschrecken und schreien auf, die zarten Gesichtchen von Entsetzen verzerrt.

„Und jetzt“, brüllte der Direktor, denn der Lärm war ohrenbetäubend, „werden wir die Lektion mittels eines elektrischen Schlägelchens einbläuen.“

Er winkte abermals, die Oberpflegerin drückte einen zweiten Hebel nieder. Das Geheul der Kinder hörte sich plötzlich anders an. Verzweiflung, fast Wahnsinn, klang aus diesen durchdringenden Schreikrämpfen. Ihre Körperchen wanden und steiften sich, ihre Glieder zuckten wie von unsichtbaren Drähten gezogen.

„Wir können durch diesen ganzen Streifen des Fußbodens elektrischen Strom schicken“, schrie der Direktor erklärend. „Aber jetzt genug!“ bedeutete er der Pflegerin. [...]

„Geben Sie ihnen nochmals die Blumen und Bücher!“

Die Pflegerinnen gehorchten, aber bei der leisesten Annäherung [...] wichen die Kinder schauernd zurück; ihr Gebrüll schwoll sofort wieder an.

„Beachten Sie wohl, meine Herren“, sagte der Direktor triumphierend, „beachten Sie das wohl!“ (Huxley/Herlitschka 1932:27ff.)

„Setzen Sie sie auf den Boden!“

Die Kinder wurden abgeladen.

„Nun wenden Sie sie so, daß sie die Blumen und Bücher sehen können.“

Kaum war das geschehen, verstummten die Kinder und begannen auf die Sträube mit ihren seidig schimmernenden Farben, auf die so fröhlich auf den weißen Buchseiten leuchtenden Figuren loszukrabbeln. Die Sonne, einen Augenblick lang verdunkelt, kam hinter einer Wolke hervor. [...] Aus den Reihen der krabbelnden Kinder ertönten kleine aufgeregte Schreie, freudiges Lallen und Zwitschern.

Der Direktor rieb sich die Hände. „Großartig!“ sagte er. „Fast wie auf Bestellung!“

Die flinksten Babys waren schon am Ziel. Unsicher streckten sich Händchen aus, berührten, ergriffen und entblätterten die vom Sonnenlicht verklärten Rosen, zerknitterten die Bilderbuchseiten. Der Direktor wartete, bis alle vergnügt beschäftigt waren. „Und nun passen Sie auf!“ sagte er und gab mit erhobener Hand ein Zeichen.

Die Oberpflegerin, die am anderen Ende des Saales vor einem Schaltbrett stand, drückte einen kleinen Hebel herunter.

Ein heftiger Knall. Gellendes und immer gellenderes Sirenengeheul. Rasendes Schreien von Alarmglocken.

Die Kinder fuhren zusammen. Sie begannen zu schreien, die Gesichtchen von Entsetzen verzerrt.

„Und jetzt“, brüllte der Direktor, denn der Lärm war ohrenbetäubend, „werden wir ihnen die Lektion mit einem kleinen elektrischen Schlag einbleuen.“

Er winkte abermals, die Oberpflegerin drückte einen zweiten Hebel. Das Schreien der Kinder hörte sich plötzlich anders an. Verzweiflung, fast Wahnsinn klang aus diesen durchdringenden Schreikrämpfen. Die kleinen Körper zuckten und erstarrten, ihre Arme und Beine bewegten sich ruckartig, wie von unsichtbaren Drähten gezogen.

„Wir können diesen Teil des Fußbodens unter Strom setzen“, brüllte der Direktor erklärend. „Aber jetzt genug!“ bedeutete er der Pflegerin. [...]

„Geben Sie ihnen noch mal die Blumen und Bücher!“

Die Pflegerinnen gehorchten, aber beim bloßen Anblick [...] wichen die Kinder schauernd zurück; ihr Geplär schwoll sogleich wieder zu Entsetzensgeschrei an.

„Beachten Sie das, meine Herren“, sagte der Direktor triumphierend, „beachten Sie das genau!“ (Huxley/Herlitschka 1981/2001<sup>59</sup>:36f.)

„Setzen Sie sie auf den Fußboden.“

Die Kleinkinder wurden abgeladen.

„Jetzt drehen Sie sie so um, daß sie die Blumen und Bücher sehen können.“

Umgedreht, verstummten die Babys sofort und begannen auf jene seidigen Farbflecke, jene so froh und leuchtenden Formen auf den weißen Seiten zuzukrauchen. Während sie sich näherten, tauchte die Sonne aus momentaner Verdunklung hinter einer Wolke auf. [...] Aus den Reihen der krauchenden Babys ertönten kleine Quieker vor Begeisterung, Glucksen und Zwitschern vor Freude.

Der Direktor rieb sich die Hände. „Ausgezeichnet!“ sagte er. „Fast, als wär es so geplant.“

Die schnellsten Kraucher waren bereits am Ziel. Kleine Hände langten unsicher vor, berührten, packten zu, entblätterten die verklärten Rosen, zerknitterten die erleuchteten Seiten der Bücher. Der Direktor wartete, bis alle glücklich beschäftigt waren. Dann: „Sehen Sie genau hin“, sagte er. Und er hob die Hand und gab das Signal.

Die Oberschwester, die an einer Schalttafel am anderen Ende des Raums stand, drückte auf einen kleinen Hebel.

Es gab eine gewaltige Explosion. Schriller und immer schriller heulte eine Sirene. Alarmglocken schlugen wie wahnsinnig.

Die Kinder schreckten auf, brüllten, ihre Gesichter waren von Angst verzerrt. „Und jetzt“, schrie der Direktor (denn der Lärm war ohrenbetäubend), „jetzt werden wir ihnen die Lektion einbleuen mit einem kleinen Elektroschock.“

Er winkte wieder, und die Oberschwester drückte auf einen zweiten Hebel. Das Brüllen der Babys nahm plötzlich einen anderen Ton an. Es war etwas Verzweifertes, fast Irrsinniges in dem scharfen krampfartigen Jaulen, das sie jetzt hervorstießen. Die kleinen Körper zuckten und verkrampten sich, die Gliedmaßen bewegten sich ruckartig, wie von unsichtbaren Drähten gezogen.

„Wir können das ganze Stück Fußboden unter Strom setzen“, brüllte der Direktor erklärend. „Aber das reicht“, signalisierte er der Schwester. [...] „Setzen Sie ihnen die Blumen und Bücher noch einmal vor.“

Die Schwestern gehorchten, aber beim Nahen [...] zuckten die Kinder entsetzt zurück, die Lautstärke ihres Geheuls schwoll plötzlich an.

„Sehen Sie hin“, sagte der Direktor triumphierend. „Sehen Sie hin.“ (Huxley/Walch 1978:21f.)

---

„Setzen Sie sie auf den Boden.“

Die Kleinstkinder wurden abgeladen.

„Drehen Sie sie so, dass sie die Blumen und Bücher sehen können.“

Gedreht, verstummten die Kinder, dann krabbelten sie auch schon auf die geballten, geschmeidigen Farben zu, auf die so lustigen und blanken Bilder auf den weißen Seiten. Im selben Moment brach die Sonne hinter einer Wolke hervor. [...] Von der krabbelnden Phalanx stiegen kleine, aufgeregte Kiekser auf, gurgelnde, glucksende Freudentöne.

Der Direktor rieb sich die Hände. „Ausgezeichnet!“, sagte er. „Fast wie bestellt.“

Die schnellsten Krabblter hatten bereits ihr Ziel erreicht. Kleine Hände grapschten, berührten, packten, entblättern die verklärten Rosen, zerknitterten die illuminierten Buchseiten. Der Direktor wartete, bis alle eifrig beschäftigt waren. Dann sagte er: „Und nun passen Sie auf.“ Mit erhobener Hand gab er das Signal.

Die Oberpflegerin, die am anderen Ende des Raums schon an einer Schalttafel bereitstand, drückte einen kleinen Hebel herunter.

Es tat einen Donnerschlag. Schrill und schriller jaulte eine Sirene. Alarmglocken bimmelten wild.

Die Kinder schrakten zusammen, sie schrien und grimassierten vor Angst.

„Und nun“, brüllte der Direktor (denn der Lärm war ohrenbetäubend), „nun verleihen wir der Lektion noch mit milden Elektroschocks Nachdruck!“

Er gab erneut ein Zeichen, und die Oberpflegerin legte einen zweiten Hebel um. Das Kreischen der Krabbelkinder nahm ganz neue Töne an. Ihnen entfuhr nun Japsen und spitze Schreie von einer verzweiferten, halb wahnsinnigen Dringlichkeit. Die kleinen Körper zuckten und krampften, ihre Glieder ruckten, als würde an unsichtbaren Drähten gezupft.

„Wir können den gesamten mittleren Bodenstreifen unter Strom setzen!“, bellte der Direktor zur Erklärung. „Aber das genügt jetzt.“ Er gab der Pflegerin ein Zeichen. [...]

„Und nun drehen Sie sie noch einmal den Blumen und Büchern zu.“

Die Pflegerinnen gehorchten, doch schon beim Anblick [...] kauerten sich die Kleinstkinder panisch zusammen, und das Gebrüll nahm prompt wieder an Lautstärke zu.

„Sehen Sie?“, freute sich der Direktor. „Sehen Sie?“ (Huxley/Strätling 2013/2015<sup>4</sup>:27ff.)

In der Erstübersetzung wird der D.H.C. noch sadistischer dargestellt als im Original. Dies zeigt sich zunächst an der Interpunktion: Beinahe jeder seiner Aussagen folgt ein Ausrufezeichen, wenngleich im Englischen nur ein einziger Ausruf auftritt. Dadurch wirken der herrische Ton seiner Appelle noch befehlshaberischer und seine Schadenfreude regelrecht ekstatisch. Dieser Effekt wird durch die verniedlichende Beschreibung der Kinder zusätzlich verstärkt. Durch Verkleinerungsformen wie „Händchen“, „zarten Gesichtchen“ und „Körperchen“ wird der Gegensatz zwischen dem D.H.C. und seinen Konditionierungsobjekten noch drastischer dargestellt als im Original. So ergibt sich ein klares Täter/Opfer-Bild.

In der Neuübersetzung aus dem Jahr 2013 wird der D.H.C. durch die vermehrte Verwendung von Ausrufezeichen ähnlich sadistisch dargestellt wie bei Herlitschka. Bei Walch hingegen ist die Interpunktion dem Englischen ähnlich und nur an der gleichen Stelle wie im Original („Ausgezeichnet!“) wird ein Ausrufezeichen gesetzt. Dennoch wird auch bei Walch ein verstärkter antipathischer Effekt durch die Figurenbeschreibung des D.H.C. erzeugt. Am

Schluss des Ausschnitts, als er die Studenten durch den doppelten Appell „Observe.“ auf die gelungene Konditionierung aufmerksam macht, wird bei Walch ein zweimaliges „Sehen Sie hin.“ eingesetzt. Dass der D.H.C. die Studenten erst auffordern muss, hinzusehen, impliziert, dass diese den Blick abgewandt haben. Walchs Studentengruppe wird dargestellt, als sei ihnen die Konditionierung der Kinder unangenehm. Dadurch wird dem D.H.C. in der Übersetzung von 1978 neben den Kindern eine weitere Gegenposition gegenübergestellt und seine triumphierende Art wirkt doppelt unsympathisch.

Die textuellen Perspektivwechsel des Originals zeigen sich nicht in allen Übersetzungen. Zu Beginn ist auch im Deutschen in allen Versionen, durch „abgeladen“, die Perspektive des D.H.C. ersichtlich. In der Erstübersetzung sind die Wechsel in den Stimmen jedoch nicht oder nur abgeschwächt vorhanden. So werden „infants“, „babies“ oder „children“ bei Herlitschka gleichermaßen als „Kinder“ übersetzt, mitschwingende Konnotationen und Bewertungen, die Aufschluss über die Perspektive der erzählenden Stimme geben könnten, fallen weg. Es wird nicht aus der Sicht der Kinder erzählt, sie werden rein beobachtend dargestellt: „Kaum waren die Kinder umgedreht, als sie sofort verstummten und auf die seidig schimmernden Farbkumpen, die bunt leuchtenden Bilder auf den weißen Buchseiten loszukrabbeln begannen.“ Dies zeigt sich in der Revision verändert, dort ist die Stimme der Kinder zu hören: „die Sträuße mit ihren seidig schimmernden Farben, [...] die so fröhlich auf den weißen Buchseiten leuchtenden Figuren“. Die Revision zeigt sich im Vergleich zur Erstübersetzung sprachlich geglättet und in einem höheren Register, die Verniedlichungen sind abgeschwächt. So werden „zaghafte Händchen“ zu „unsicher[en] Händchen“, „zarte Gesichtchen“ zu „Gesichtchen“, „mittels eines elektrischen Schlägelchens“ zu „einem kleinen elektrischen Schlag“ und „Körperchen“ zu „die kleinen Körper“.

In der Übersetzung aus dem Jahr 1978 sind die Perspektivwechsel erhalten. Die Bezeichnung „infants“ zu Beginn und am Schluss des Ausschnitts wird eher distanziert mit „Kleinkinder“ und „Kinder“ übersetzt, „children“ mit „Kinder“ und „babies“ mit dem persönlicheren „Babys“. Die Stelle, wo die Kinder die Bücher und Blumen erstmals sehen, wirkt sprachlich ähnlich wie im Englischen und lässt eine Sichtweise der Kinder zu: „jene seidigen Farbflecke, jene so froh und leuchtenden Formen auf den weißen Seiten“. Ähnlich zeigt es sich in der neuesten Übersetzung: Der Rahmen um den Ausschnitt, der im Englischen durch die Bezeichnung „infants“ entsteht, erfolgt bei Strätling durch die zweifache Nennung von „Kleinstkinder“. Ansonsten wird neutral von „Kinder“ gesprochen, nur in der Mitte bei den Stromschlägen wird der verniedlichende Neologismus „Krabbelkinder“ eingesetzt. Die Perspektive der Kinder ist ebenfalls erhalten: „auf die geballten, geschmeidigen Farben zu, auf die so lustigen und blanken Bilder auf den weißen Seiten“.

Die Verwendung militärischer Motive, die der Situation zusätzliche Beklommenheit beimischt, ist in allen deutschen Versionen nur abgeschwächt vertreten. Allein Walch spricht von einer „Explosion“, bei Herlitschka gibt es lediglich einen „Knall“ und bei Strätling einen „Donnerschlag“. Das englische „terror“ wird zu „Entsetzen“ (Herlitschka 1932 und 1981) und

„Angst“ (Walch und Strätling). Immerhin werden die „ranks“ der Kinder in den früheren Versionen als „Reihen“ übersetzt, bei Strätling findet sich der stärkste Militärbezug: Sie spricht von einer „krabbelnden Phalanx“.

#### 4.2.3. Sie will doch nur spielen.

Im zur Analyse vorliegenden Ausschnitt aus dem dritten Kapitel stoßen der D.H.C. und die Studentengruppe zu spielenden Kindern dazu. Diese vertreiben sich die Zeit mit Sexspielen unter ärztlicher Aufsicht. Der Textauszug zeichnet sich durch sexuelle Sprache aus, die nun mit der deutschen verglichen werden soll.

„That’s a charming little group,“ he said, pointing. In a little grassy bay between tall clumps of Mediterranean heather, two children [...] were playing, very gravely and with all the focused attention of scientists’ intent on a labour of discovery, a rudimentary sexual game.

„Charming, charming!“ the D.H.C. repeated sentimentally.

„Charming,“ the boys politely agreed. But their smile was rather patronizing. They had put aside similar childish amusements too recently to be able to watch them now without a touch of contempt. Charming? But it was just a pair of kids fooling about; that was all. Just kids.

„I always think“, the Director was continuing in the same rather maudlin tone, when he was interrupted by a loud boo-hoing. [...] „It’s just that this little boy seems rather reluctant to join in the ordinary erotic play. [...] I’m taking him in to see the Assistant Superintendent of Psychology. Just to see if anything’s at all abnormal.“

„Quite right,“ said the Director. „Take him in. You stay here, little girl,“ he added, as the nurse moved away with her still howling charge. „What’s your name?“

„Polly Trotsky.“

„And a very good name too,“ said the Director. „Run away now and see if you can find some other little boy to play with.“

The child scampered off into the bushes and was lost to sight.

„Exquisite little creature!“ said the Director, looking after her. (Huxley 1932/2007:53f.)

„Reizend ist diese niedliche Gruppe“, sagte er und wies hin.

In einer kleinen grasigen Mulde, zwischen hohen Büschen von Baumheide ergötzen sich zwei Kinder [...] – mit tiefem Ernst und der angespannten Aufmerksamkeit von Forschern bei einem wissenschaftlichen Versuch – an einem infantilen Sexualspiel.

„Reizend, wirklich reizend“, wiederholte der Direktor gefühlsselig.

„Reizend“, echoten die Studenten respektvoll, aber sie lächelten etwas gönnerhaft. Es war noch nicht allzu lange her, daß sie dergleichen kindliche Lustbarkeiten abgetan hatten, und daher gelang es ihnen nicht, sie ohne einen Anflug von Geringschätzung zu betrachten. Reizend? Was war denn weiter daran? Ein Paar unbeholfener Kinder, – eben Kinder, weiter nichts.

„Ich muß immer daran denken –“ begann der Direktor im gleichen rührseligen Ton, als ihn ein lautes Huhuhu! unterbrach. [...]

„Der Kleine da scheint nur gar keine Lust zu haben, sich an den üblichen Liebesspielen zu beteiligen. [...] Ich führe ihn jetzt zum Unter-Seelen-Aufseher, – nachsehen lassen, ob vielleicht irgendetwas anderes Abnormes vorliegt.“

„Gut so“, antwortete der Direktor. „Bringen Sie ihn hinauf. Du bleib da, Kleine!“ fügte er hinzu, während sich die Pflegerin mit ihrem heulenden Schützling entfernte. „Wie heißt du denn?“

„Lilly Trotzky.“

„Ein hübscher Name. Und nun lauf und such dir einen anderen Spielkameraden!“

Das Kind hüpfte davon und verschwand im Gebüsch.

„Niedliches Ding!“ bemerkte der Direktor, ihr nachblickend. (Huxley/Herlitschka 1932:40f.)

„Entzückend, diese Gruppe“, sagte er und wies auf eine kleine grasbewachsene Senke, wo [...] ein Junge [...] und ein [...] Mädchen sehr ernst und mit der gesammelten Aufmerksamkeit von Wissenschaftlern bei einem Versuch sich einfachen sexuellen Spielen hingaben.

„Entzückend, wirklich entzückend“, wiederholte der Direktor gefühlsselig.

„Entzückend“, echoten die Studenten höflich, aber sie lächelten etwas gönnerhaft. Es war noch nicht allzu lange her, daß sie dergleichen kindliche Lustbarkeiten abgetan hatten, und daher gelang es ihnen nicht, sie ohne einen Anflug von Geringschätzung zu betrachten. Entzückend? Was war denn weiter daran? Ein Paar unbeholfener

Kinder – eben Kinder, weiter nichts.

„Ich muß immer daran denken –“, begann der Direktor im selben rührseligen Ton, da unterbrach ihn ein lautes Huhuhu! [...]

„Der Kleine da scheint nur wenig Lust zu haben, sich an den üblichen Liebesspielen zu beteiligen. [...] Ich führe ihn jetzt zur psychologischen Aufsicht. Mal nachsehen lassen, ob vielleicht irgend etwas [sic!] Abnormes vorliegt.“

„Gut so“, antwortete der Direktor. „Bringen Sie ihn nur hin. Du bleibst da, Kleine!“ fügte er hinzu, während sich die Pflegerin mit ihrem heulenden Schützling entfernte. „Wie heißt du denn?“

„Pola Trotzki.“

„Ein hübscher Name. Und nun lauf und such dir einen anderen Spielkameraden!“

Die Kleine hüpfte davon und verschwand im Gebüsch.

„Niedliches Ding!“ bemerkte der Direktor, ihr nachblickend. (Huxley/Herlitschka 1981/2001<sup>59</sup>:45ff.)

„Was für eine reizende kleine Gruppe“, sagte er und wies mit der Hand hin.

Auf einem kleinen Rasenstück zwischen hohen Büscheln mediterranen Heidekrauts gaben sich zwei Kinder [...] mit großem Ernst und der konzentrierten Aufmerksamkeit von Wissenschaftlern, die in ihre Forschungsarbeit vertieft sind, einem elementaren Geschlechtsspiel hin.

„Reizend, reizend!“ wiederholte der DBK gefühlvoll.

„Reizend“, stimmten die Jungen höflich zu. Aber ihr Lächeln war recht herablassend. Sie hatten ähnliche kindliche Vergnügungen erst zu kurze Zeit hinter sich, um sie jetzt ohne Anflug von Verachtung betrachten zu können. Reizend? Aber das war doch bloß ein Pärchen Kinder, das herumspielte, weiter nichts. Bloß Kinder.

„Ich finde immer . . .“, fuhr der Direktor in dem gleichen ziemlich rührseligen Ton fort, als er von einem lauten Geheul unterbrochen wurde. [...]

„Nur dieser kleine Junge hier beteiligt sich offensichtlich nur sehr widerwillig an den üblichen erotischen Spielen. [...] Und darum [...] bringe ich ihn zum Stellvertretenden Psychologieoberinspektor. Nur um festzustellen, ob womöglich etwas unnormal ist.“

„Sehr richtig“, sagte der Direktor. „Bringen Sie ihn hin. Du bleibst hier, meine Kleine“, fügte er hinzu, während die Schwester mit ihrem noch immer heulenden Schützling abzog. „Wie heißt du?“

„Polly Trotsky.“

„Das ist aber ein schöner Name“, sagte der Direktor. „Nun lauf und sieh, ob du einen anderen kleinen Jungen zum Spielen findest.“

Das Kind schlüpfte in die Büsche und war verschwunden.

„Entzückendes kleines Wesen!“, sagte der Direktor, ihm nachblickend. (Huxley/Walch 1978:31f.)

„Was für ein reizendes Bild“, sagte er und wies mit der Hand.

In einer kleinen Rasenbucht zwischen hohen Besenheidesträuchern waren zwei Kinder [...] mit großem Ernst und der gesammelten Konzentration von Forschern an der Schwelle zu einer Entdeckung in ihr Spiel vertieft. Ein rudimentäres Sexspiel.

„Reizend, reizend!“, wiederholte der DCK gerührt.

„Reizend“, stimmten ihm die Studenten höflich zu, aber sie lächelten eher herablassend. Sie hatten solch kindische Vergnügungen selbst zu kurz erst hinter sich, um sie jetzt schon ohne leise Verachtung mit ansehen zu können. Reizend? Na ja, ein paar Kinder, die herummachten, mehr nicht. Eben Kinder.

„Ich sage immer ...“, bemerkte der Direktor im selben nostalgischen Ton, als er von lautem Geplärre unterbrochen wurde. [...]

„Der Kleine hier scheint sich nur unwillig auf die üblichen erotischen Spiele einzulassen. [...] Ich werde ihn mal zum Stellvertretenden Chefspsychologen bringen. Er soll prüfen, ob da irgendetwas anormal läuft.“

„Sehr richtig“, sagte der Direktor. „Bringen Sie ihn zur Prüfung. Augenblick, Kleine“, ergänzte er hastig, als die Pflegerin sich mit ihrem noch immer greinenden Schützling auf den Weg machte. „Wie heißt du?“

„Polly Trotzki.“

„Ein sehr guter Name“, sagte der Direktor. „Und nun ab mit dir, suche dir einen anderen kleinen Jungen zum Spielen.“

Das Kind lief in die Büsche zurück und war ihren Blicken entchwunden.

„Bezauberndes Geschöpf!“, fand der Direktor, der ihr noch eine Weile nachsah. (Huxley/Strätling 2013/2015<sup>4</sup>:39f.)

Zu Beginn werden die Kinder bei ihren erotischen Spielen gezeigt. Während im englischen Original das neutrale „were playing“ verwandt wird, werden in drei der vier deutschen Versionen stärker sexuell konnotierte Verben verwendet. In der Erstübersetzung „ergötzten“ sich die Kinder, in der Revision und bei Walch wird von „hingaben“ gesprochen. Nur bei Strätling

sind die Kinder neutral ins Spiel „vertieft“. Im Englischen wird die Ironie dadurch aufgebaut, dass eine längere Erklärung des Umfelds und der Kinder vorgenommen wird, bis ganz am Schluss des Satzes die überraschende Information kommt, dass die Spiele sexueller Natur sind. Diese verblüffende und humorvolle, möglicherweise ein wenig provokante, Wendung wird nicht in allen Versionen aufgebaut. In der Erstübersetzung von Herlitschka kommt das Verb „ergötzen“ relativ zu Beginn und lässt Schlüsse auf das erotische Ende des Satzes zu. In der Revision kommt das Verb „hingaben“ am Schluss und ist dadurch weniger prophezeiend. Walch verwendet das gleiche Verb, teilt es jedoch auf („gaben sich [...] hin“), sodass erst am Schluss die sexuelle Nuance deutlich wird. Bei Strätling ist der Effekt des Originals noch verstärkt. Der Satz endet mit „in ihr Spiel vertieft“, dann schließt „Ein rudimentäres Sexspiel.“ als eigener Satz an.

Offenbar erinnert der D.H.C. sich wohlwollend an seine eigene Kindheit zurück: „Charming, charming!’ the D.H.C. repeated sentimentally.“ Durch die Kombination seines wiederholten Ausrufs „charming“ mit dem Adverb „sentimentally“ erhält er eine pädophile Charakterisierung.<sup>13</sup> Die sentimentale Komponente ist in den Herlitschka-Versionen mit „gefühlsselig“ erhalten. Bei Walch jedoch ist der D.H.C. „gefühlvoll“, die erinnernde, identifizierende Komponente fehlt also, genauso bei Strätling, wo er „gerührt“ ist. Dies wirkt eher großväterlich, die sexuelle Nuance geht vollends verloren. Im späteren Verlauf lässt sich ein ähnlich abschwächender Effekt bei Herlitschka offenlegen: Das „pair of kids fooling about“ wird in den Herlitschka-Versionen zu „ein Paar unbeholfener Kinder“. Die offensichtlich sexuelle Komponente ist – bewusst oder unbewusst – zensiert. Bei Walch wird durch die Verwendung von „Pärchen“ bereits eine sexuelle Nuance gegeben, die Erweiterung „das herumspielte“ lässt sich ebenfalls in diese Richtung denken. Bei Strätling ist diese Stelle diesmal eindeutig sexuell: „ein paar Kinder, die herummachten“. Das Verb „herummachen“ ist nicht nur sexuell belegt, sondern ebenso umgangssprachlich wie das englische „fooling about“.

Im weiteren Verlauf der Szene bringt eine „nurse“ einen weinenden Jungen, der keinen Gefallen an den sexuellen Spielen mit einem Mädchen findet, zur ärztlichen Untersuchung. Der D.H.C. lobt das als logische Konsequenz, ordert jedoch dem Mädchen, dazubleiben: „Take him in. You stay here, little girl,’ he added“. Auch an dieser Stelle wird das autoritäre Verhalten des D.H.C. deutlich, indem er eindeutige Befehle gibt. Ob Kinder oder Arbeitnehmer\*innen, er behandelt alle Personen gleichermaßen herablassend: Zu seiner Mitarbeiterin und zum Mädchen spricht er im gleichen Befehlston. In der Erstübersetzung äußert er sich beiden Personen gegenüber im gleichen Tonfall, allerdings wird ein Ausrufezeichen hinzugefügt, was dem Ganzen eine bedrohlichere Note gibt. Die Interpunktion ist in der Revision beibehalten, allerdings spricht er mit seiner Mitarbeiterin netter – „Bringen Sie ihn nur hin.“ – und mit dem Mädchen noch befehlshaberischer: „Du bleibst da, Kleine!“ In der Übersetzung

---

<sup>13</sup> Im Verlauf des Romans verwendet der D.H.C. das Adjektiv „charming“ immer dann, wenn er jemanden sexuell anziehend findet. Bereits gegen Ende des ersten Kapitels berührt er beispielsweise Leninas Po und äußert sich wie in der vorliegenden Szene mit „Charming, charming“ (Huxley 1932/2007:38).

von Walch ist die Interpunktion genauso unauffällig wie im englischen Text und generell sanfter formuliert als in den Herlitschka-Versionen: „Du bleibst hier, meine Kleine“. Die neueste Übersetzung ist am freiesten: „Bringen Sie ihn zur Prüfung. Augenblick, Kleine“, ergänzte er hastig“. Interessant ist hier der Zusatz von „hastig“, was den D.H.C. unüberlegt handelnd erscheinen lässt.

Das Bild des Jungen als Krimineller, der verhaftet wird („take him in“) ist in allen deutschen Versionen verloren gegangen, hier wird allgemein von „hin(auf)“ beziehungsweise bei Strätling vereindeutigt von „zur Prüfung“ gesprochen. Die Bezeichnung „little girl“ findet sich in allen Fassungen übereinstimmend mit „Kleine“ übersetzt. Der autoritäre Tonfall ist in allen Versionen erhalten, allerdings ist dieser bei Herlitschka verstärkt und bei Walch abgeschwächt. Bei Strätling wirkt der D.H.C. noch mehr getrieben von Lust, indem er „hastig“ handelt. Dies zeigt sich auch an späterer Stelle, wo das Mädchen davonläuft: „‘Exquisite little creature!’ said the Director, looking after her.“ Bei Herlitschka wird das Mädchen zu „Niedliches Ding!“, bei Walch zu „Entzückendes kleines Wesen!“. In diesen beiden Übersetzungen sieht man den D.H.C. „nachblickend“. Bei Strätling befindet er: „Bezauberndes Geschöpf!“, und sieht ihr „noch eine Weile nach“. Wieder wirkt der D.H.C. emotionaler als in den anderen Versionen, da er nun gedankenverloren agiert und „eine Weile“ abgelenkt ist.

Die Übersetzerstimme Herlitschkas manifestiert sich in diesem Auszug durch eine abgeschwächte sexuelle Sprache. In der Neuübersetzung aus der DDR zeigt sich eine nicht-manifeste Übersetzerstimme, da Walch die erotische Sprache des Originals unzensuriert wiedergibt. Strätlings Stimme tritt teilweise durch sexuelle Abschwächungen hervor, am deutlichsten wird ihre Übersetzerstimme jedoch in den interpretatorischen Veränderungen in der Figurencharakterisierung: In der Neuübersetzung wirkt der D.H.C. nachdenklicher und sensibler als im Original, wo er spontanen Bedürfnissen zeitnah nachgibt.

#### 4.2.4. Seine Fordschaft

His fordship Mustapha Mond! The eyes of the saluting students almost popped out of their heads. Mustapha Mond! The Resident Controller for Western Europe! One of the Ten World Controllers. One of the Ten . . . and he sat down on the bench with the D.H.C., he was going to stay, to stay, yes, and actually talk to them . . . straight from the horse’s mouth, straight from the mouth of Ford himself.  
Two shrimp-brown children emerged [...], then returned to their amusements among the leaves. (Huxley 1932/2007:57)

Seine Fordschaft Mustapha Rathenau! Den grüßenden Studenten traten die Augen fast aus den Höhlen. Der amtsführende Aufsichtsrat für Mitteleuropa! Einer der zehn Weltaufsichtsräte. Einer der Zehn . . . und jetzt setzte er sich mit dem Normdirektor auf die Bank, er verweilte, wahrhaftig, er weilte unter ihnen, richtete leibhaftig das Wort an sie . . . direkt vom Erzeuger. Direkt aus dem Munde Fords selbst.  
Zwei krabbenbraune Kinder tauchten [...] auf [...] und verschwanden dann wieder zu ihren Spielen im Gebüsch. (Huxley/Herlitschka 1932:44)

Seine Fordschaft Mustafa Mannesmann! Den grüßenden Studenten traten die Augen fast aus dem Kopf. Der Aufsichtsrat für Westeuropa! Einer der zehn Weltaufsichtsräte. Einer der Zehn – und jetzt setzte er sich mit dem BUND auf die Bank, er verweilte, wahrhaftig, er weilte unter ihnen, richtete leibhaftig das Wort an sie – aus erster Quelle. Direkt aus dem Munde Fords des Herrn.  
Zwei krebssrote Kinder tauchten [...] auf [...] und verschwanden dann wieder zu ihren Spielen zwischen den Blättern. (Huxley/Herlitschka 1981/2001<sup>59</sup>:48)

Seine Fordschaft Mustapha Mond! Den grüßenden Studenten fielen fast die Augen aus dem Kopf. Mustapha

Mond! Der Ständige Überwacher von Westeuropa! Einer der zehn Weltüberwacher. Einer der Zehn . . . und er setzte sich mit dem DBK auf die Bank, er würde bleiben, bleiben, jawohl, und tatsächlich mit ihnen sprechen . . . direkt aus dem Mund des Propheten. Direkt aus dem Mund von Ford persönlich.  
Zwei krabbenbraune Kinder tauchten [...] auf [...] und wandten sich dann wieder ihrem Vergnügen unter den Blättern zu. (Huxley/Walch 1978:34)

Seine Fordschaft Mustapha Mond! Den salutierenden Studenten fielen fast die Augen aus dem Kopf. Mustapha Mond! Der Weltbereichscontroller Westeuropa! Einer der zehn Weltcontroller. Einer der Zehn . . . setzte sich gerade zum DCK auf die Bank, er würde bleiben, ja, bleiben und tatsächlich mit ihnen sprechen . . . Aus beruflichem Munde. Aus dem Munde Fords selbst.  
Zwei shrimpbraune Kinder tauchten aus den benachbarten Büschen auf [...] und kehrten zu ihren Vergnügen im Blattwerk zurück. (Huxley/Strätling 2013/2015<sup>4</sup>:42)

In diesem Auszug aus dem dritten Kapitel treffen die Studenten auf Mustapha Mond, einen der zehn World Controller. Im ersten Absatz wandelt sich die Perspektive vom Innenleben der Studenten zum Erzähler und wieder zurück. Mond wird als „fordship“ beschrieben, seine vollständige Funktionsbezeichnung wird genannt. Die Studentengruppe ist ganz aus dem Häuschen wegen der besonderen Erfahrung, den berühmten Mann kennenzulernen. Dies kennzeichnet sich einerseits durch die Interpunktion, die von Ausrufezeichen geprägt ist. Durch Auslassungspunkte, Füllwörter („yes“) und Wiederholungen entsteht ein innerer Monolog der Studenten, die weiterhin als gedankliche Einheit auftreten. Der Ausspruch „straight from the horse’s mouth“, der bereits im ersten Analysebeispiel zu Beginn des Romans auftaucht, wird erneut aufgegriffen, was die Verortung im kollektiven Bewusstsein der Studenten eindeutig macht. Dieser innere Monolog voll Ehrfurcht und Aufregung wegen Monds Anwesenheit wird durch einen Stimmenwechsel durchbrochen. Ein Satz macht die ironische Erzählerstimme hörbar: „The eyes of the saluting students almost popped out of their heads.“ Die „saluting students“ führen das semantische Feld mit Militärbezug fort, das bereits zu Beginn des Romans anklingt. Dieser Effekt geht in drei der vier deutschen Versionen verloren, in denen von „grüßenden Studenten“ gesprochen wird. Nur bei Strätling wird auch im Deutschen von „salutierenden Studenten“ gesprochen, wodurch sich das semantische Feld in der Übersetzung erweitern kann. Insgesamt sind die deutschen Übersetzungen allesamt nah am englischen Original zu situieren. Der Titel „fordship“ wird in allen deutschen Versionen mit „Fordschaft“ übersetzt, interpunktionell ist alles wie im Englischen, nur in der Revision der Herlitschka-Übersetzung sind die Auslassungspunkte durch Gedankenstriche ersetzt. Die Funktionsbezeichnungen der Figuren sind, wie aus den im dritten Kapitel dieser Arbeit vorgestellten Untersuchungen anderer Wissenschaftler\*innen bereits hervorgegangen ist, bei Herlitschka und Walch ins Deutsche übertragen. Bei Herlitschka finden sich die Bezeichnungen „der amtsführende Aufsichtsrat für Mitteleuropa“ und „einer der zehn Weltaufsichtsräte“. Bei Walch wird Mond als „Ständige[r] Überwacher von Westeuropa“ und „Weltüberwacher“ betitelt. Die Lösungen beider Übersetzer\*innen decken sich mit den Erkenntnissen bereits angesprochener Untersuchungen und zeigen eine konsequente Übertragung in den deutschen Sprachraum. Herlitschkas durchgehende Translokation der Handlung zeigt sich auch an dieser Stelle, wenn er „Western Europe“ als „Mitteleuropa“ übersetzt. Bei Walch, deren Werk durch kontextuelle Stimmen als Kritik an den kapitalistischen Staaten im Westen Europas verstan-

den werden soll, wird weiterhin von „Westeuropa“ gesprochen. Strätlings Lösung entspricht ihrer Strategie, Huxleys Original sprachlich dem deutschen Publikum näherbringen zu wollen. Sie übersetzt die Titel *Monds* durch eine Symbiose aus dem Englischen und Deutschen: Bei ihr lauten die Bezeichnungen „Weltbereichscontroller Westeuropa“ und „Weltcontroller“.

Der folgende Abschnitt zeigt weiterhin die Gedanken der Studenten, die im Englischen von kurzen, knappen Wörtern geprägt sind. Dadurch wird ein schneller und übereilter Rhythmus erzeugt: „One of the Ten . . . and he sat down on the bench with the D.H.C., he was going to stay, to stay, yes, and actually talk to them . . . straight from the horse’s mouth, straight from the mouth of Ford himself.” In diesem Teil können die Leser\*innen förmlich spüren, wie sich die Gedanken der Studenten vor Aufregung geradewegs überschlagen, die meisten Wörter bestehen aus einer einzigen Silbe. Das Wort „actually“ sticht heraus und bekommt dadurch Nachdruck: Die Studenten können es kaum glauben, dass diese wichtige Persönlichkeit tatsächlich mit ihnen sprechen wird. Der verkürzte Stil, der einen Einblick in die emotionale Achterbahnfahrt der Studenten erlaubt, wird in den deutschen Versionen nicht immer getroffen.

In der Erstübersetzung beginnt der Text ebenfalls sehr knapp, allerdings durchbricht das Wort „Normdirektor“ aufgrund seiner Länge den Rhythmus. In der Revision wird die deutsche Abkürzung „BUND“ verwendet, die nur eine Silbe hat. Dennoch werden in beiden Versionen die simplen englischen Wörter „stay“, „yes“ und „talk“ mit umständlichen, langen deutschen Konstruktionen ersetzt: „verweilte“, „weilte unter ihnen“, „richtete leibhaftig das Wort an sie“. In dieser Abfolge sticht die Übersetzung für das ungewöhnlich lange „actually“ – „wahrhaftig“ – rhythmisch nicht hervor. Doch es ist nicht nur die verlangsamende Silbenzahl, die Herlitschkas Stimme in den Gegensatz zum Original stellt: Die soeben aufgezählten Wörter Huxleys zeichnen sich nicht allein durch ihre Kürze aus, sondern auch durch ihre Gewöhnlichkeit. Sie sind simpel, beinahe umgangssprachlich. Die deutsche Übersetzung bringt eine eindeutig altmodische, schwerfällige und christlich konnotierte Dimension in den Text. In der Revision wird „Ford himself“ zusätzlich als „Fords des Herrn“ übersetzt, was die religiöse Konnotation noch verstärkt. An dieser Stelle zeigt sich Herlitschkas Übersetzerstimme als Veränderung zur Autorenstimme.

Bei Walch ist dieser aufbauschende Effekt nicht zu finden. Sie verwendet auch im Deutschen eine Abkürzung für den D.H.C. und die Wörter sind ähnlich simpel wie im Englischen: „bleiben, bleiben, jawohl, und tatsächlich mit ihnen sprechen“. Im Gegensatz zur Herlitschka-Revision, die Mond und Ford zu absoluter Göttlichkeit erhebt, werden die Figuren hier menschlicher dargestellt: „Ford persönlich“. Bei Strätling findet sich eine ähnliche Lösung wie in der Übersetzung von 1978, ganze Satzteile sind beinahe identisch. Möglicherweise ist hier Walchs Version als frühere Übersetzerstimme hörbar. Auch bei Strätling werden keine christlichen Assoziationen erweckt und im Deutschen klare, alltägliche Wörter verwendet. Hier beginnt allerdings durch die Einsetzung des Worts „gerade“ ein früherer Bruch im Rhythmus als im Englischen, das hier gewählte „ja“ (statt „jawohl“ bei Walch) ist

allerdings noch kürzer und umgangssprachlicher. Während sich die beiden Neuübersetzungen rhythmisch relativ nah am Ausgangstext bewegen, ist die Stimme des Erstübersetzers an dieser Stelle am stärksten hörbar, nicht nur rhythmisch, sondern auch durch seine eindeutige Interpretation.

Anschließend an diesen inneren Monolog tauchen zwei Kinder auf, die vom Erzähler als „shrimp-brown“ beschrieben werden. Diese Stelle ist ein eindeutiges Beispiel für die Glättung der Herlitschka-Revision, wie sie bei Kirisits (1986) analysiert wurde. In der Erstübersetzung und in Walchs Version werden die Figuren als „krabbenbraune Kinder“ übersetzt. Bei Strätling ist die Übersetzung – entsprechend ihrer Strategie, das Fremde ins Deutsche zu bringen – sprachlich näher am englischen Original; bei ihr sind es „shrimpbraune Kinder“. Die im Englischen sprachlich ungewöhnliche und rassistische Attribuierung des Ausgangstexts findet sich demnach in ebenso ungewöhnlicher Form in allen deutschen Übersetzungen wieder. Nur die Revision von 1981 sticht heraus: Hier spricht der Erzähler von „krebssrote[n] Kinder[n]“. Die Glättung der Revision zeigt sich auf mehreren Ebenen: Einerseits minimiert das Adjektiv „krebssrot“ die rassistische Konnotation, andererseits verliert es den neologistischen Charakter. Das deutsche Adjektiv bezeichnet eindeutig ein starkes Rot, wie es beispielsweise bei einem schweren Sonnenbrand auftritt. Dass damit die gesunde Hautfarbe einer Person bezeichnet werden soll, ist aus dem Deutschen schwer zu erkennen. Daher wird auch denotativ ein anderes Bild als im Original – und in der Erstübersetzung – erzeugt.

Auch in diesem Ausschnitt tritt Herlitschkas Übersetzerstimme durch eindeutige Interpretation und Veränderungen des Originalinhalts hervor. Rhythmisch ist Walchs Lösung ähnlich kurz wie Huxleys Stil, ihre Stimme ist größtenteils nicht-manifest. Bei Strätling findet sich eine manifeste Symbiose des Englischen mit dem Deutschen, außerdem werden erneut militärische Motive verstärkt verwendet.

#### 4.2.5. Aufzug in Leninas Innerstes

Der nächste Auszug für die Analyse textueller Stimmen entstammt dem vierten Kapitel. Dieses Exzerpt ist insofern interessant für die Analyse, da hier eine neue Stimme eingeführt wird, die bisher nicht vorgekommen ist: Hier werden die Gedanken einer Figur erstmals explizit angeführt. Bisher waren die polyphonen Teile des Romans subtil und teilweise schwierig auseinander zu dividieren, hier jedoch ist die Zuordnung eindeutig.

The lift was crowded with men from the Alpha Changing Rooms, and Lenina's entry was greeted by very friendly nods and smiles. She was a popular girl and, at one time or another, had spent a night with almost all of them.

They were dear boys, she thought, as she returned their salutations. Charming boys! Still, she did wish that George Edzel's ears weren't quite so big [...]. And looking at Benito Hoover, she couldn't help remembering that he was really *too* hairy when he took his clothes off.

Turning, with eyes a little saddened by the recollection of Benito's curly blackness, she saw in a corner the small thin body, the melancholy face of Bernard Marx. [...] Out of the tail of her eye, she could see Benito Hoover gaping with astonishment. The gape annoyed her. "Surprised I shouldn't be begging to go with *him* again!" she said to herself. Then aloud, and more warmly than ever, "I'd simply *love* to come with you for a

week in July,” she went on. (Anyhow, she was publicly proving her unfaithfulness to Henry. Fanny ought to be pleased, even though it was Bernard.) “That is,” Lenina gave him her deliciously significant smile, “if you still want to have me.”

Bernard’s pale face flushed. “What on earth for?” she wondered, astonished, but at the same time touched by this strange tribute to her power.

“Hadn’t we better talk about it somewhere else?” he stammered, looking horribly uncomfortable.

“As though I’d been saying something shocking,” thought Lenina. “He couldn’t look more upset if I’d made a dirty joke [...]” (Huxley 1932/2007:81f.)

Der Aufzug war gedrängt voll von Beamten, die aus den Alpha-Umkleideräumen kamen. Lenina wurde beim Eintritt von vielen mit freundlichem Nicken und Lächeln begrüßt. Sie war ein allgemein beliebtes Mädchen und hatte irgendeinmal fast mit jedem von ihnen eine Nacht verbracht. Lauter nette Jungen, dachte sie, während sie die Grüße erwiderte. Reizende Jungen! Wenn nur Fordlieb Edisons Ohren nicht so groß wären [...]. Und Benito Hoover, erinnerte sie sich, war wirklich zu behaart, wenn er keine Kleider anhatte.

Den Blick von der Erinnerung an Benitos krause Schwärze ein wenig umdüstert, wandte sie sich um und entdeckte im Winkel die kleine, schwächliche Gestalt und das melancholische Gesicht Sigmund Marxens. [...] Mit einem Seitenblick gewährte sie, wie Benito Hoover vor Staunen den Mund aufsperrte. Sein Staunen verdroß sie. „Er wundert sich, daß ich ihn nicht bitte, wieder mit mir zu gehen“, dachte sie. Und mit betonter Herzlichkeit ergänzte sie laut: „Ich möchte für mein Leben gern im Juli für eine Woche verreisen.“ (Jetzt hatte sie ihre Untreue gegen Henry öffentlich kundgetan. Fanny durfte beruhigt sein, wenn es auch nur Sigmund war.) „Das heißt natürlich“, meinte sie mit einem Lächeln von vielsagender Süße, „wenn Sie mich noch haben wollen.“ Sigmunds blasses Gesicht wurde rot. „Warum in aller Welt?“ fragte sie sich erstaunt und doch auch gerührt über diese sonderbare Huldigung.

„Wollen wir nicht lieber anderswo darüber sprechen?“ stotterte er entsetzlich verlegen.

„Er tut geradezu, als hätte ich etwas Unanständiges gesagt“, dachte Lenina. „Wenn ich einen gemeinen Witz gemacht [...] hätte, [...] könnte er nicht fassungsloser aussehen.“ (Huxley/Herlitschka 1932:70f.)

Der Aufzug war gedrängt voll von Alphas, die aus den Umkleideräumen kamen. Bei ihrem Eintreten wurde Lenina von vielen mit freundlichem Nicken und Lächeln begrüßt. Sie war ein allgemein beliebtes Mädchen und hatte fast mit jedem von ihnen irgendwann einmal eine Nacht verbracht.

Lauter nette Jungen, dachte sie, während sie die Grüße erwiderte. Reizende Jungen! Wenn nur Fordlieb Edisons Ohren nicht so groß wären [...]. Und beim Anblick von Benito Hoover mußte sie daran denken, daß er, nachdem er seine Kleidung abgelegt hatte, sich wirklich als zu behaart erwiesen hatte.

Den Blick von der Erinnerung an Benitos krause Schwärze ein wenig umdüstert, wandte sie sich um und entdeckte im Winkel die kleine, schwächliche Gestalt und das melancholische Gesicht von Sigmund Marx. [...] Aus dem Augenwinkel gewährte sie, wie Benito Hoover vor Staunen den Mund aufsperrte. Das verdroß sie.

„Er wundert sich, daß ich ihn nicht bitte, wieder mit mir zu gehen“, dachte sie. Und mit betonter Herzlichkeit ergänzte sie laut: „Ich möchte furchtbar gern mit Ihnen im Juli für eine Woche wegfahren.“ (Jetzt hatte sie ihre Untreue gegen Henry öffentlich kundgetan. Stinni durfte beruhigt sein, wenngleich es nur Sigmund war.) „Das heißt natürlich“, meinte sie und setzte ihr süßestes und vielsagendstes Lächeln auf, „wenn Sie mich noch haben wollen.“

Sigmunds blasses Gesicht wurde rot. „Warum, um Fords willen?“ fragte sie sich erstaunt und doch auch gerührt von dieser sonderbaren Huldigung.

„Wollen wir nicht lieber anderswo darüber sprechen?“ stotterte er entsetzlich verlegen.

„Er tut gerade so, als hätte ich etwas Unanständiges gesagt“, dachte Lenina. „Hätte ich einen gemeinen Witz gemacht, [...] könnte er nicht fassungsloser aussehen.“ (Huxley/Herlitschka 1981/2001<sup>59</sup>:70f.)

Der Fahrstuhl war mit Männern aus dem Alpha-Umkleideraum voll besetzt, und Leninas Eintritt wurde mit viel freundlichem Kopfnicken und Lächeln begrüßt. Sie war ein beliebtes Mädchen und hatte mit fast allen irgendwann einmal eine Nacht verbracht.

Liebe Jungen sind das, dachte sie, während sie die Grüße erwiderte. Reizende Jungen! Dennoch wünschte sie, George Edzels Ohren wären nicht ganz so groß [...]. Und wenn sie Benito Hoover ansah, mußte sie, ob sie wollte oder nicht, daran denken, daß er wirklich zu stark behaart war, wenn er sich auszog.

Als sie sich – mit Augen, die durch die Erinnerung an Benitos lockige Schwärze ein wenig getrübt waren – umwandte, sah sie in einer Ecke den kleinen dünnen Körper, das melancholische Gesicht von Bernard Marx. [...] Aus dem Augenwinkel konnte sie sehen, wie Benito Hoover vor Erstaunen starrte. Das Starren ärgerte sie. „Überrascht, daß ich nicht wieder *ihn* darum betteln, mich mitzunehmen“, sagte sie zu sich. Dann laut und herzlicher denn je: „Ich würde wahnsinnig gern eine Woche im Juli mit dir mitkommen“, fuhr sie fort. (Immerhin stellte sie ihre Untreue zu Henry öffentlich unter Beweis. Fanny hatte Grund, sich zu freuen, selbst wenn es Bernard war.) „Das heißt“, Lenina zeigte ihm ihr schönstes, vielsagendstes Lächeln, „wenn du mich noch willst.“

Bernards bleiches Gesicht errötete. „Warum um alles auf der Welt?“ fragte sie sich erstaunt, doch gleichzeitig gerührt von diesem eigenartigen Tribut an ihre Ausstrahlungskraft.

„Wollen wir nicht lieber woanders darüber reden?“ stammelte er und schien sich schrecklich unbehaglich zu fühlen.

Als ob ich etwas Anstößiges gesagt hätte, dachte Lenina. „Er könnte nicht verstörter aussehen, wenn ich einen schmutzigen Witz gemacht hätte [...]“. (Huxley/Walch 1978:55f.)

Im Fahrstuhl drängten sich lauter Männer aus der Alpha-Umkleidestation, und als Lenina einstieg, erntete sie von vielen Seiten ein freundliches Nicken oder Lächeln. Sie war ein beliebtes Mädchen und hatte mit fast allen von ihnen irgendwann einmal eine Nacht verbracht.

Es waren nette Kerle, dachte sie, als sie die Grüße erwiderte. Wirklich reizende Kerle! Wenn nur George Edzels Ohren nicht so groß wären [...]. Und beim Anblick Benito Hoovers fiel ihr wieder ein, dass er entkleidet doch *arg* behaart war.

Als sie sich abwandte, ihr Blick leicht getrübt von der Erinnerung an Benitos schwarze Brust, entdeckte sie in der hinteren Ecke des Fahrstuhls die schwächliche Gestalt, das melancholische Gesicht von Bernard Marx. [...] Aus dem Augenwinkel sah sie Benito Hoovers Unterkiefer herunterklappen. Der offene Mund ärgerte sie. „Der wundert sich wohl, weshalb ich mich nicht darum reiße, wieder mit *ihm* zu verreisen!“, sagte sie sich. Laut, aber umso herzlicher sagte sie: „Ich komme im Juli *liebend gern* eine Woche mit.“ (Außerdem bewies sie damit öffentlich ihre Untreue gegen Henry. Das würde Fanny sicher freuen, selbst wenn es Bernard war.) „Das heißt“, Lenina schenkte ihm ihr allerreizendstes vielsagendes Lächeln, „wenn du noch willst.“

Bernards fahles Gesicht verfärbte sich. „Warum denn nur?“, fragte sie sich überrascht und zugleich gerührt von dem unerwarteten Tribut, den er damit ihrer Anziehungskraft zollte.

„Vielleicht unterhalten wir uns woanders darüber“, stammelte er und wirkte schrecklich verlegen.

Als hätte ich etwas Anstößiges gesagt, dachte Lenina. Er stellt sich an, als hätte ich einen dreckigen Witz gerissen [...].“ (Huxley/Strätling 2013/2015<sup>4</sup>:68f.)

In diesem Ausschnitt betritt Lenina einen Aufzug mit mehreren Männern, die sie aufgrund ehemaliger gemeinsamer sexueller Erfahrungen freundlich empfangen. Zuvor wurde sie wegen ihrer Treue zu Henry von ihrer Freundin zurechtgewiesen, daher nutzt sie die Gelegenheit, vor versammelter Mannschaft ein Treffen mit Bernard zu vereinbaren. Diesem ist die öffentliche Annäherung überaus unangenehm, was Lenina verwundert.

Die Szene wird zum Großteil aus Leninas Perspektive erzählt. Dabei werden einerseits allgemeine Aussagen wie „annoyed her“ getroffen. Andererseits wird ihr Innenleben explizit dargelegt. Sie ist damit die erste Figur des Romans, der ein subjektives, individuelles Denken attestiert und deren Innenleben aus eigener, nicht Erzählerperspektive, beleuchtet wird. An mehreren Stellen werden eindeutige Hinweise darauf gegeben („she thought“, „she said to herself“, „she wondered“, „thought Lenina“). Zu Beginn der Szene werden keine Anführungszeichen für ihre Gedanken verwendet, im späteren Verlauf schon. Die Einblicke in ihre Sichtweise werden also immer intimer und ihre gedankliche Stimme immer lauter. In den deutschen Versionen findet sich diese Unterscheidung zwischen den verschiedenen Stimmen in ähnlicher Weise wieder. Interpunktuell orientieren sich die drei früheren Versionen am Original, bei Strätling jedoch wird Leninas neue gedankliche Stimme durch einzelne Anführungszeichen abgesetzt. So ist auf den ersten Blick klar, wann Leninas Gedanken angeführt werden, und das Stimmengewirr leichter auseinander zu dividieren.

Es werden allerdings auch implizit Perspektivwechsel durchgeführt. Lenina wird von den „men“ herzlich begrüßt. Ihre Beliebtheit wird durch vergangene sexuelle Begegnungen erklärt: „She was a popular girl and, at one time or another, had spent a night with almost all of them.“ Die Aussage „popular girl“ steht im Gegensatz zu den „men“ im ersten Satz, was eine neue Perspektive vermuten lässt. Gleich darauf kann man Leninas Gedanken lesen: „Charming boys!“ Die Bezeichnung „boys“ ordnet sich nun auf der gleichen Ebene an wie

„girl“. Durch die Verwendung unterschiedlich konnotierter Geschlechterbezeichnungen wird klar, dass es sich im ersten Satz zunächst um eine neutrale Beobachterstimme handelt und Lenina dann aus der Sicht der „men“ beschrieben wird, die sie als „girl“ empfinden. Gleichmaßen verkleinernd und wohlwollend beschreibt sie ihre ehemaligen Sexpartner als „boys“. Der Perspektivenwechsel, der sich anhand dieser unterschiedlichen Geschlechterbezeichnungen vollzieht, ist in den deutschen Versionen nicht überall zu finden.

In Herlitschkas Erstübersetzung wird statt „men“ von „Beamten“ gesprochen, „girl“ und „boys“ jedoch werden näher am Ausgangstext, nämlich als „Mädchen“ und „Jungen“, übersetzt. In der Revision werden die „Beamten“ durch „Alphas“ ersetzt. Somit wird der perspektivische Gegensatz in beiden früheren deutschen Texten nicht so deutlich wie im Original. Am nächsten an der Vorlage ist Walchs Version, die von „Männern“, „Mädchen“ und „Jungen“ spricht und somit den Perspektivwechsel am deutlichsten vollzieht. Bei Strätling wird zunächst ebenfalls von „Männern“ und „Mädchen“ gesprochen, zum Schluss jedoch freut Lenina sich über die „netten Kerle“. Diese Entscheidung legt ein Bemühen um zeitgemäße Sprache nahe, was Strätling als Ziel für die Neuübersetzung angegeben hat. Mit „Kerle“ distanziert sie sich von den antiquierten früheren deutschen Übertragungen und verwendet eine modernere Sprache. Dennoch bleibt sie damit bei einem Wort, das Huxley gekannt hätte und entspricht damit ihrer im Epitext erläuterten Strategie.

Wenngleich „girl“ and „boys“ wenig erotische Konnotation aufweisen, wird der sexuelle Bezug bei Huxley durch die Verwendung des Wortes „charming“ deutlich. Dieses Wort zieht sich durch den Roman und wurde bereits in mehreren Szenen vom D.H.C. als Zeichen seines sexuellen Interesses geäußert. Es wird also hier nochmals die Normalität der *Brave New World* gezeigt, in der Sex Teil der gewöhnlichen, gesellschaftlich keinesfalls tabuisierten Kommunikation zwischen Männern und Frauen ist.

In dieser Szene werden die Übersetzerstimmen anhand der sexuellen Sprache besonders deutlich: „spent a night with“ wird in allen deutschen Versionen mit „Nacht verbracht“ ähnlich neutral übersetzt. Lenina erinnert sich spezifisch an eine Nacht mit Benito, dessen Körperbehaarung ihr zu ausgeprägt ist: „he was really *too* hairy when he took his clothes off“. An dieser Stelle zeigen sich die unterschiedlichen Strategien der Übersetzer\*innen. Bei Herlitschka ist er (in beiden Versionen) „zu behaart“, bei Walch wird es etwas stärker formuliert durch „zu stark behaart“. Bei Strätling ist die Abneigung Leninas am stärksten zu spüren, da hier – wie im Original – Kursivsetzung verwendet wird: „*arg* behaart“. Am Schluss des Satzes wird Benito sexuell aktiv: „when he took his clothes off“ impliziert eine eindeutige Handlung. In den deutschen Übersetzungen wird dieses aktive Handeln heruntergespielt: In der Erstübersetzung heißt es „wenn er keine Kleider anhatte“ und bei Strätling nur „entkleidet“. In der Revision von Herlitschkas Übersetzung wird Benito zwar selbst aktiv („nachdem er seine Kleidung abgelegt hatte“), dies klingt jedoch eher sachlich als sexuell aufgeladen. Einzig Walchs Version lässt eine eindeutige sexuelle Konnotation erkennen: „wenn er sich auszog“. Hier zeigt sich also bei Herlitschka und Strätling eine sexuell herunterspielende Stra-

tegie. Die verminderte Wirkung der neuesten Version wird noch deutlicher, wenn im Englischen von „Benito’s curly blackness“ gesprochen wird. Während Herlitschka von „krause[r] Schwärze“ und Walch von „lockige[r] Schwärze“ spricht, findet sich bei Strätling „Benitos schwarze Brust“. Dadurch wird die im Englischen auf jedes Körperteil – auch den Schambeereich – übertragbare Aussage in der neuesten Übersetzung vereindeutigt und auf die weniger sexuell konnotierte Brust bezogen.

Ähnlich abgeschwächt zeigt sich die Neuübersetzung in Bezug auf Leninas Sexangebot an Bernard: „if you still want to have me“ wird zu „wenn du noch willst“. In den anderen deutschen Versionen wird eindeutiger auf Sex und den possessiven Charakter der sexuellen Situation Bezug genommen. Bei Herlitschka (1932 und 1981) heißt es: „wenn Sie mich noch haben wollen“ und bei Walch „wenn du mich noch willst“. In allen früheren Versionen wird das Angebot eindeutig auf Sex bezogen, nur in der neuesten Version könnte es sich auch um allgemeinere Fragen handeln. Am Schluss des Auszugs, wo Lenina sich über Bernards unkonventionelle Reaktion wundert, wird dies jedoch wieder umgekehrt. Im Englischen werden die Adjektive „shocking“, „upset“ und „dirty“ eingesetzt. Die ersten beiden neutralen Wörter werden erst durch den „dirty joke“ am Schluss in Richtung Sexualität bewegt. Bei Herlitschka werden die Wörter „unanständig“, „fassungslos“ und „gemeine[r] Witz“ verwendet. Hier bekommt das erste Wort zwar eine vulgäre Nuance, prinzipiell wird der Satz jedoch heruntergespielt. Bei Walch und Strätling wird „shocking“ auf ähnliche Weise („Anstößiges“) übersetzt, doch bei ihnen geht die vulgäre Sprache weiter. Bei Walch wird von „verstört“ und „schmutzige[r] Witz“ gesprochen, bei Strätling wird die Sprache an dieser Stelle besonders kolloquial: „als hätte ich einen dreckigen Witz gerissen“.

Dieser Auszug gilt als Beispiel für Herlitschkas zensierende Strategien sexueller Szenen, wie sie in der Kritik im dritten Kapitel erwähnt wurde. Allerdings wird in seiner Übersetzung immer wieder auch eindeutig sexuelle Sprache verwendet. Ähnlich ist es bei Strätling, die an einigen Stellen abschwächende Lösungen wählt, an manchen jedoch vulgärer wird als das Original. Walchs Lösungen zeichnen sich durch einen offenen Umgang mit Sexualität aus und lassen ihre Stimme als die konsequenteste erscheinen.

#### **4.2.6. Linda**

Unterschiedliche Strategien in Bezug auf die Übersetzung vulgärer Sprache finden sich auch im siebten Kapitel, als Bernard und Lenina im Reservat auf Johns Mutter Linda treffen. In diesem Ausschnitt liegt der Fokus auf Leninas Reaktion. Die junge Frau ist schockiert von Lindas Äußeren und ihrem gesamten Auftreten. Johns Mutter wird als stark übergewichtig, ungepflegt und verwahrlost beschrieben. So fehlen ihr mehrere Zähne und sie weist alle Erkennungsmerkmale einer alkoholkranken Person auf, unter anderem scheint sie einen entsprechenden Geruch auszuströmen:

The door opened. A very stout blonde squaw stepped across the threshold and stood looking at the strangers, staring incredulously, her mouth opened. Lenina noticed with disgust that two of the front teeth were missing. And the colour of the ones that remained ... She shuddered. It was worse than the old man. So fat. And all the lines in her face, the flabbiness, the wrinkles. And the sagging cheeks, with those purplish blotches. And the red veins on her nose, the bloodshot eyes. And that neck – that neck; and the blanket she wore over her head – ragged and filthy. And under the brown sack-shaped tunic those enormous breasts, the bulge of the stomach, the hips. Oh, much worse than the old man, much worse! And suddenly the creature burst out in a torrent of speech, rushed at her with outstretched arms and – Ford! Ford! it was too revolting, in another moment she'd be sick – pressed her against the bulge, the bosom, and began to kiss her. Ford! to *kiss*, slobberingly, and smelt too horrible, obviously never had a bath, and simply reeked of that beastly stuff that was put into Delta and Epsilon bottles (no, it wasn't true about Bernard), positively stank of alcohol. She broke away as quickly as she could. A blubbered and distorted face confronted her; the creature was crying. "Oh, my dear, my dear." The torrent of words flowed sobbingly. "If you knew how glad – after all these years! A civilized face. Yes, and civilized clothes. Because I thought I should never see a piece of real acetate silk again." She fingered the sleeve of Lenina's shirt. The nails were black. (Huxley 1932/2007:150ff.)

Die veränderte Innenperspektive auf Lenina, die bereits im letzten Exzerpt offenbar wurde, führt sich hier weiter. Zunächst werden ihre Reaktionen aus einer beobachtenden Perspektive beschrieben, wobei der Erzähler sich gleichzeitig allwissend über die Gefühlslage der Figur äußert: „Lenina noticed with disgust [...]“. Darauf folgt übergangslos ein Wechsel in die Innenperspektive Leninas: „And the colour of the ones that remained ... She shuddered. It was worse than the old man. So fat. And all the lines in her face, the flabbiness, the wrinkles.“ Ab diesem Moment wird ein innerer Monolog der Figur dargelegt, der sich durch eine besondere Syntax auszeichnet: Es folgt eine Aneinanderreihung von Aussagen zu Lindas Äußerem, die alle parallelistisch mit der Konjunktion „and“, Artikel und Substantiv beginnen. Nach der anaphorischen Aneinanderreihung erster Eindrücke wird Leninas innere Stimme noch stärker. Durch kurze Einwürfe und Wiederholungen wirkt der Auszug teilweise wie gesprochene Sprache und macht die individuelle Innenperspektive deutlicher („so fat“ – „And that neck – that neck“ – „Oh“ – „much worse than the old man, much worse“). Innere Erregung und Abscheu Leninas steigern sich im Laufe der Szene. Dies zeigt sich durch die Verwendung von ungläubigen Ausrufen wie „Ford!“, einer Vielzahl von verstärkenden Anführungszeichen, Kursivsetzung sowie klimaktischer Beschreibungen („smelt too horrible“ – „simply reeked“ – „positively stank“). Offenbar sind Leninas Überraschung und Ekel derartig dominant, dass sie Linda nicht als Mensch wahrnehmen kann. So spricht sie von ihr zweimal als „creature“ und als „a blubbered and distorted face“. Diese Entmenschlichung Lindas zeigt sich auch in der allgemeinen Erzählweise: Linda wird strikt aus der distanzierten Außenperspektive des Erzählers oder aus der negativen, stark emotionalen Sicht der schockierten Lenina beschrieben – kein einziges Mal wird ihr persönliches Innenleben gezeigt.

Der sprachliche Rhythmus des Textes, der durch die rhetorischen Mittel erzeugt wird, ist im Großen und Ganzen in allen deutschen Übersetzungen beibehalten. Die Parallelismen, Anaphern und Aneinanderreihungen, Wiederholungen und Einschübe zeigen sich in den verschiedenen deutschen Versionen durchweg konsequent. Unterschiede finden sich weniger auf syntaktischer als auf der Wortebene, diese führen jedoch teilweise zu ganz neuen Interpretationsweisen des Ausgangstexts:

Die Tür ging auf. Eine äußerst dicke, blonde Squaw trat über die Schwelle und blieb beim Anblick der Fremden mit offenem Munde staunend stehn, ihren Augen nicht trauend. Lenina bemerkte angeekelt, daß ihr zwei Vorderzähne fehlten. Und die Farbe der übrig gebliebenen Zähne . . . Sie schauderte. Das war noch ärger als der alte Mann. So dick, und die Falten in ihrem Gesicht, die Schwammigkeit, die Runzeln! Und die sackenden Wangen mit den dunkelroten Flecken, die roten Äderchen in ihrer Nase, die blutunterlaufenen Augen! Und der Hals, ach, der Hals! Die zerrissene, schmutzige Decke, die sie über dem Kopfe trug! Und unter diesem braunen, kartoffelsackartigen Überwurf die riesigen Brüste, der vorspringende Bauch, die Hüften! O tausendmal ärger als der alte Mann!

Plötzlich brach die Person in eine Flut von Worten aus, eilte Lenina mit ausgestreckten Armen entgegen und – allmächtiger Ford! es war zum Kotzen, gleich wird Lenina übel werden! – preßte sie an den Vorsprung, an den Busen, und begann sie abzuküssen. Ford! Sie küßte geifernd und roch so grauenhaft, nahm augenscheinlich nie ein Bad und duftete nach dem Zeug, das man in Delta- und Epsilon-Flaschen tat, – nein, das Gerücht über Sigmund war eine Lüge – stank buchstäblich nach Alkohol. Lenina machte sich so rasch als möglich los.

Ein verheultes, entstelltes Gesicht starrte ihr entgegen. Die Person weinte.

„O meine Liebe, meine Liebe!“ Die Worte sprudelten unter Schluchzen hervor. „Wenn Sie wüßten, wie froh – nach so vielen Jahren! Endlich ein zivilisiertes Gesicht. Und zivilisierte Kleider. Ich dachte schon, daß ich nie wieder im Leben ein Stück echte Azetatseide sehen werde!“ Sie befühlte Leninas Hemdärmel. Ihre Fingernägel waren kohlschwarz. (Huxley/Herlitschka 1932:143f.)

Die Tür ging auf. Eine äußerst dicke blonde Squaw trat über die Schwelle und blieb beim Anblick der Fremden mit offenem Mund stehen, als traute sie ihren Augen nicht. Lenina bemerkte angeekelt, daß ihr zwei Vorderzähne fehlten. Und die Farbe der übriggebliebenen Zähne . . . Sie schauderte. Das war noch ärger als der alte Mann. So dick, und die Falten in ihrem Gesicht, die Schwammigkeit, die Runzeln! Und die schlaffen Wangen mit den dunkelroten Flecken, die roten Äderchen in ihrer Nase, die blutunterlaufenen Augen! Und der Hals, der Hals! Und die zerrissene, schmutzige Decke, die sie über den Kopf gezogen hatte! Und unter diesem braunen, kartoffelsackartigen Kittel die riesigen Brüste, der vorgewölbte Bauch, die Hüften! Oh, tausendmal ärger als der alte Mann! Plötzlich brach die Person in eine Flut von Worten aus, eilte Lenina mit ausgestreckten Armen entgegen und – allmächtiger Ford! wie ekelhaft, gleich wird ihr übel werden! – drückte sie an diese Wölbung, diesen Busen und begann sie abzuküssen. Ford! Sie küßte sabbernd und roch so grauenhaft, nahm augenscheinlich nie ein Bad und stank nach dem ekelhaften Zeug, das man in die Delta- und Epsilon-Flaschen tat – nein, das Gerücht über Sigmund war eine Lüge! –, stank buchstäblich nach Alkohol. Lenina machte sich so rasch wie möglich los.

Ein verheultes, entstelltes Gesicht starrte sie an. Die Person weinte.

„O meine Liebe, meine Liebe!“ Die Worte sprudelten unter Schluchzen hervor. „Wenn Sie wüßten, wie froh – nach so vielen Jahren! Endlich ein zivilisiertes Gesicht. Und zivilisierte Kleider. Ich dachte schon, daß ich nie wieder im Leben ein Stück echte Azetatseide sehen würde!“ Sie befühlte Leninas Blusenärmel. Ihre Fingernägel waren kohlschwarz. (Huxley/Herlitschka 1981/2001<sup>59</sup>:124f.)

Die Tür ging auf. Eine sehr dicke blonde Squaw trat über die Schwelle und blieb stehen; als sie die Fremden sah, starrte sie sie aus offenem Mund ungläubig an. Lenina bemerkte voll Abscheu, daß ihr zwei Vorderzähne fehlten. Und die Farbe der noch vorhandenen . . . Sie schauderte. Das war schlimmer als der Alte. So fett. Und all die Falten im Gesicht, die Schlawheit, die Runzeln. Und die hängenden Wangen mit diesen purpurnen Flecken. Und die roten Adern auf der Nase, die blutunterlaufenen Augen. Und dieser Hals – dieser Hals! Und die Decke, die sie über dem Kopf trug – zerlumpt und verdreckt. Und unter dem braunen sackartigen Kleid diese riesigen Brüste, die Wölbung ihres Magens, die Hüften. Oh, viel schlimmer als der Alte, viel schlimmer! Und plötzlich brach dieses Wesen in eine Flut von Worten aus, stürzte sich auf sie mit ausgestreckten Armen und – Ford! Ford! Es war zu widerlich, im nächsten Augenblick würde ihr schlecht werden – drückte sie an den Wanst, den Busen und begann sie abzuküssen. Ford! Sie *abzuküssen*, und dabei sabberte sie und roch furchtbar – hatte offenbar nie gebadet – und stank geradezu nach diesem widerlichen Zeug, das in Delta- und Epsilonflaschen getan wurde (nein, das mit Bernard war nicht wahr), stank regelrecht nach Alkohol. Sie befreite sich, so schnell sie konnte.

Ein verheultes und verzerrtes Gesicht sah ihr entgegen. Das Wesen weinte.

„Oh, mein Kind, mein Kind.“ Die Flut der Worte floß schluchzend. „Wenn Sie wüßten, wie froh – nach all den Jahren! Ein zivilisiertes Gesicht. Ja, und zivilisierte Kleidung. Weil ich dachte, ich würde nie wieder ein Stück echte Azetatseide sehen.“ Sie befangerte den Ärmel von Leninas Bluse. Die Nägel waren schwarz. (Huxley/Walch 1978:113f.)

Die Tür ging auf. Eine sehr füllige blonde Squaw trat über die Schwelle, blieb wie vom Donner gerührt stehen, starrte die Fremden mit vortretenden Augen und offenem Mund an. Lenina sah mit Abscheu, dass ihr zwei Schneidezähne fehlten. Und die Farbe der übrigen . . . Es schüttelte sie. Das hier war noch schlimmer als der alte Mann. So fett. Und die vielen Furchen in ihrem Gesicht, der schwammige Körper, die Falten. Und die schlaffen Wangen mit den purpurvioletten Flecken. Und die rotgeäderte Nase, die blutunterlaufenen Augen. Und der Hals – der Hals!, die Wollecke, die sie über den Kopf geschlagen hatte – zerlumpt und schmutzig. Und unter der

braunen, sackförmigen Tunika diese riesigen Brüste, die Kugel des Bauchs, die Hüften. Oh, weit schlimmer als der alte Mann, weit, weit schlimmer! Und dann brach aus der Kreatur plötzlich ein Schwall Wörter hervor, sie stürzte mit offenen Armen auf sie zu und – oh Ford! ofordoford!, es war einfach zu ekelhaft, gleich würde Lenina sich übergeben – sie drückte sie an ihren Kugelbauch, ihren gewaltigen Busen und schmatzte sie ab. Ford! küsste sie, sabberte und roch einfach ekelhaft, badete offenbar nie und stank nach dem widerlichen Zeug, das man den Deltas und Epsilons in die Flaschen gab (nein, das mit Bernard stimmte *nicht!*), stank himmel-schreiend nach Alkohol. Lenina riss sich so schnell wie möglich los. Sie blickte in ein schiefendes, greinendes Gesicht; die Kreatur heulte.

„Ach, meine Liebe, meine Liebe.“ Der Wortschwall ergoss sich unter Schluchzen. „Wenn Sie wüssten, wie froh – nach so vielen Jahren! Ein zivilisiertes Gesicht. Ja, und zivilisierte Kleidung. Wo ich schon gar nicht mehr glaubte, dass ich jemals wieder echtes Acetat sehen würde.“ Sie befühlte Leninas Hemdärmel. Ihre Fingernägel waren schwarz. (Huxley/Strätling 2013/2015<sup>4</sup>:136f.)

Im entsprechenden Ausschnitt aus der Erstübersetzung von 1932 zeigen sich einige der Punkte, die Ziele von Kritik anderer Wissenschaftler\*innen waren (vgl. drittes Kapitel) und teilweise auch in den Ausschnitten der aktuellen Analyse festgestellt wurden: Es finden sich typisch süddeutsch-österreichische Wendungen („ärger als der alte Mann“, „Hemdärmel“), Verniedlichungen („Äderchen“) und antiquierte Sprache („so rasch als möglich“). Des Weiteren kann im Deutschen eine inkonsequente Handhabung des sprachlichen Registers festgehalten werden, da hohes Register („die [...] Decke, die sie über dem Kopfe trug“) auf Umgangssprache trifft: „[E]s war zum Kotzen“. Auch an anderen Stellen führen die übersetzerischen Entscheidungen zu ähnlichen Verwirrungen. So wird die Steigerung der Klimax aus dem Englischen („smelt too horrible“ – „simply reeked“ – „positively stank“) durchbrochen: „roch so grauenhaft“ – „duftete“ – „stank buchstäblich“. In der Revision sind diese Stellen zum Großteil geglättet. So wird „Hemdärmel“ zu „Blusenärmel“, „duftete“ zu „stank“, „so rasch als möglich“ zu „so rasch wie möglich“ und die Decke wird hier „über den Kopf gezogen“.

Ein wichtiger Punkt, der in den deutschen Texten teilweise im Gegensatz zum Original steht, sind die hörbaren Stimmen. In beiden Herlitschka-Versionen ist der Auszug polyphoner als bei Huxley, wobei die Erstübersetzung noch stärker abweicht. Direkt zu Beginn der Übersetzung von 1932 bleibt Linda „mit offenem Munde staunend stehn, ihren Augen nicht traugend“. Diese Innensicht auf die Emotionen der Figur ist in der Revision ebenso distanziert wie im Original: Hier bleibt sie lediglich „stehen, als traute sie ihren Augen nicht“. Allerdings wird in beiden Versionen der Herlitschka-Übersetzung in Leninas innerem Monolog der Name der Figur genannt. Dies erzeugt eine distanzierte Außensicht des Erzählers und die alleinige Perspektive aus Sicht der Figur wird durchbrochen: „Plötzlich brach die Person in eine Flut von Worten aus, eilte Lenina mit ausgestreckten Armen entgegen und – allmächtiger Ford! es war zum Kotzen, gleich wird Lenina übel werden [...]“. Auch in Bezug auf Leninas Interpretation unterscheidet sich Herlitschkas Übersetzung vom Original: Linda wird sehr viel menschlicher dargestellt und in beiden Fällen als „Person“ (statt „creature“) bezeichnet.

Bei Walch und Strätling wird Linda ebenso distanziert beschrieben wie im Original, wengleich mit unterschiedlich konnotierten Bezeichnungen versehen. So findet sich bei Walch die neutrale Benennung „Wesen“, während Strätlings Lenina, entsprechend der Übersetzungsstrategie, sich möglichst nah am Englischen zu orientieren, von „Kreatur“ spricht.

Strätling geht mit Leninas Distanzierung von Linda noch einen Schritt weiter als die anderen deutschen Versionen (und als das Original). Sie verwendet deutlich saloppere Ausdrucksweisen, die eine weitere Distanz erzeugen. Aus der recht neutral gehaltenen Aussage „It was worse than the old man.“, die bei Walch ebenso knapp formuliert ist („Das war schlimmer als der Alte.“) und bei Herlitschka in beiden Versionen immerhin nur durch ein „noch“ verstärkt wird („Das war noch ärger als der alte Mann.“), wird bei Strätling „Das hier war noch schlimmer als der alte Mann.“ In der Übersetzung von 2013 findet sich außerdem ein ähnlicher Bruch wie bei Herlitschka in der Stimmenabfolge: Auch hier wird – zumindest an einer Stelle – Leninas Name eingefügt. Dadurch wird eine Weiterführung von Leninas Perspektive unmöglich gemacht: „gleich würde Lenina sich übergeben“. Die Übersetzung von 1978 folgt der gleichen Stimmenabfolge wie im Original, der Text ist ein beinahe vollkommener Spiegel von Leninas Innensicht.

Leninas Gedanken zu Lindas Erscheinung sind von starken Adjektiven und sprachlichen Bildern geprägt, die ihre Abscheu untermauern. In den unterschiedlichen deutschen Versionen lassen sich keine eindeutigen Übersetzungsstrategien bezüglich vulgärer und ordinärer Sprache erkennen, da die bewertenden Elemente stark wechseln. Dennoch können bei einer genauen Analyse gewisse idiosynkratische Tendenzen festgestellt werden. Herlitschka wechselt, wie bereits erläutert wurde, recht unbeständig zwischen eindeutigen und vagen Interpretationen. Bei Strätling ist es ähnlich unterschiedlich: Wie schon im letzten Analyseabschnitt gezeigt wurde, wird körperliche und sexuelle Sprache an einigen Stellen neutralisiert („fingert“ wird zu „befühlte“). An anderen Stellen jedoch wird aus unbewerteten Wörtern des Englischen („kiss her“) eine stärker bewertete deutsche Version, die Leninas Abscheu stärker wiedergibt („schmatzte sie ab“). In diesem Ausschnitt findet sich bei Walch eine konsequenter verfolgte Strategie. Auch hier schreckt die Übersetzung aus der DDR vor starken und eindeutigen Bewertungen nicht zurück: Aus „She fingered the sleeve“ wird im Deutschen von 1978 „Sie befangerte den Ärmel“ (während Herlitschka und Strätling das vorsichtiger „befühlte“ wählen). Lindas „bulge“, der in den anderen Versionen mit „Vorsprung“ (Herlitschka 1932), „Wölbung“ (Herlitschka 1981) und „Kugelbauch“ (Strätling 2013) übersetzt wird, wird bei Walch zu „Wanst“. Somit wird Leninas Ekel im Deutschen bei Walch am eindeutigsten.

#### **4.2.7. Ankunft**

Der Beginn des elften Kapitels spielt kurz nach Johns und Lindas Ankunft in der Zivilisation. Zuvor wollte der D.H.C. Bernard vor versammelter Belegschaft bloßstellen und nach Island versetzen. Stattdessen wurde er selbst zum Ziel des Spotts, da Bernard kurzerhand John präsentierte, jener dem D.H.C. vor die Füße fiel und ihn als seinen Vater bezeichnete. Diese in der *Brave New World* undenkbare Geste traf auf enorme Belustigung und Schadenfreude der Menge, der D.H.C. verließ die Szene fluchtartig. Im ausgewählten Analysetext erklärt der Erzähler, auf welche Weise die Neuankömmlinge aus dem Reservat von den Bürger\*innen

des World State gesehen werden. John wird als Exot gehandelt, den man sich angesehen haben sollte. Linda hingegen wird wegen ihres für die Einwohner\*innen der Welt schockierenden Äußeren verdrängt. Sie hat ihrerseits wenig Interesse an anderen Menschen und genießt den Umstand, dass sie ungestört ihr Soma konsumieren kann. Dass die Dosis lebensbedrohlich sein wird, scheint sie nicht zu kümmern.

Der vorliegende Ausschnitt aus dem Roman zeichnet sich durch eine besondere Stimmenvielfalt aus. Die Situation wird vom Erzähler aus der Außenperspektive beschrieben. Immer wieder jedoch wird die Erzählung unterbrochen, es findet sich eine Mischung aus Kollektiv-, Einzelfiguren- und Erzählerstimme:

After the scene in the Fertilizing Room, all upper-caste London was wild to see this delicious creature who had fallen on his knees before the Director of Hatcheries and Conditioning – or rather the ex-Director, for the poor man had resigned immediately afterwards and never set foot inside the Centre again – had flopped down and called him (the joke was almost too good to be true!) “my father.” Linda, on the contrary, cut no ice; nobody had the smallest desire to see Linda. To say one was a mother – that was past a joke: it was an obscenity. Moreover, she wasn’t a real savage, had been hatched out of a bottle and conditioned like any one else: so couldn’t have really quaint ideas. Finally – and this was by far the strongest reason for people’s not wanting to see poor Linda – there was her appearance. Fat; having lost her youth; with bad teeth, and a blotched complexion, and that figure (Ford!) – you simply couldn’t look at her without feeling sick, yes, positively sick. So the best people were quite determined *not* to see Linda. And Linda, for her part, had no desire to see them. The return to civilization was for her the return to *soma*, was the possibility of lying in bed and taking holiday after holiday, without ever having to come back to a headache or a fit of vomiting, without ever being made to feel as you always felt after *peyotl*, as though you’d done something so shamefully anti-social that you could never hold up your head again. *Soma* played none of these unpleasant tricks. The holiday it gave was perfect and, if the morning after was disagreeable, it was so, not intrinsically, but only by comparison with the joys of the holiday. The remedy was to make the holiday continuous. Greedily she clamoured for ever larger, ever more frequent doses. Dr. Shaw at first demurred; then let her have what she wanted. (Huxley 1932/2007:188f.)

Zu Beginn des Ausschnitts ist ausschließlich die Erzählerstimme hörbar, die einen ironischen Blick auf die höheren Kasten des World State und ihre Schaulust gegenüber John bietet („all upper-caste London was wild to see this delicious creature“). Der Erzähler zeigt sich allwissend und gibt einen Ausblick in die Zukunft des D.H.C.: „the poor man had resigned immediately afterwards and never set foot inside the Centre again“. Der erste Bruch in der Erzählweise wird, in Klammern gesetzt, eröffnet, der Kniefall Johns und die Bezeichnung des D.H.C. als seinen Vater werden als guter Witz dargestellt: „the joke was almost too good to be true!“ Dieser Einwurf spiegelt die Meinung des Kollektivs der höheren Kasten Londons, die, ähnlich wie die Studenten in den früheren Kapiteln, als eine einzige Stimme auftreten.

Der Hauptgrund, wieso wenig Interesse an Linda gezeigt wird, ist ihr wenig ansprechendes Äußeres. Zunächst wird sie von außen beschrieben, dann folgt ein Stimmenwechsel und damit erneut ein Einblick in das kollektive Bewusstsein der World-State-Bürger\*innen. Dies zeigt sich durch den Ausruf „Ford!“ und weitere Elemente der gesprochenen Sprache: „Fat; having lost her youth; with bad teeth, and a blotched complexion, and that figure (Ford!) – you simply couldn’t look at her without feeling sick, yes, positively sick.“ Danach wird der Erzähltext erneut durch eine weitere Stimme unterbrochen. Diesmal ist Linda als Figurenstimme hörbar:

The return to civilization was for her the return to *soma*, [...] without ever having to come back to a headache or a fit of vomiting, without ever being made to feel as you always felt after *peyotl*, as though you'd done something so shamefully anti-social that you could never hold up your head again.

Zunächst wird der Umstand, dass Linda sich begeistert in einen Somarausch nach dem anderen begibt, rein aus der Perspektive des unbeteiligten Erzählers beschrieben. Im letzten Teil des Satzes wird jedoch eindeutig auf Lindas individuelle Erfahrungen mit den Rauschmitteln des Reservats Bezug genommen. Der Genuss der Reservatsdroge Peyotl wird mit unangenehmen Nebenwirkungen wie Übelkeit und Erbrechen in Beziehung gesetzt und dem Gefühl, etwas Antisoziales zu tun. Das damit einhergehende schlechte Gewissen und das Schamgefühl Lindas legen ihre persönliche Perspektive nahe. Danach wird Soma wieder aus der Außenperspektive des Erzählers beschrieben. Doch selbst dieser scheint inzwischen eine Antipathie gegen die allseits unbeliebte Linda entwickelt zu haben. Sie wird als unersättliche, ungeduldige und gierige Konsumentin beschrieben: „Greedily she clamoured for ever larger, ever more frequent doses.“

Bei einer genaueren Analyse des Ausschnitts wird offenbar, dass vermehrt sexuell konnotierte in Kombination mit vulgären Wörtern und Wendungen eingesetzt werden, um dem Text als Ganzem einen ironischen Grundton zu geben: „wild“ – „delicious“ – „desire“ – „obscenity“ – „fat“ – „lost her youth“ – „figure“ – „desire“ – „lying in bed“ – „shamefully“ – „the morning after“ – „joys“ – „greedily“ – „let her have what she wanted“. In der Beschreibung von Lindas Wirkung auf die Bürger\*innen des World State und Lindas Einstellung gegenüber Rauschmitteln ergibt sich das semantische Bild einer durchzechten Nacht, aus der man am nächsten Morgen ungern erwacht, da das Bett mit der falschen Person geteilt wurde. Diese sexuellen Bilder werden in den deutschen Versionen unterschiedlich wiedergegeben:

Nach dem Auftritt im Befruchtungssaal waren die ganzen besseren Kasten Berlins wie verrückt darauf, den entzückenden Kerl kennen zu lernen, der vor dem Brut- und Normdirektor – besser gesagt: vor dem gewesenen Direktor, denn der Arme hatte sofort demissioniert und die Zentrale nie wieder betreten – auf dem Boden umhergerutscht war und ihn – der Witz war fast zu gut, um wahr zu sein! – ‚Mein Vater‘ genannt hatte. Linda dagegen machte kein Furore, niemand hatte auch nur das leiseste Verlangen nach ihrem Anblick. Sich Mutter zu nennen, das ging doch über den Spaß, das war Unzucht! Außerdem war sie gar keine waschechte Wilde, sondern in der Flasche ausgebrütet und aufgenormt worden wie alle Welt: es ließen sich also von ihr keine sehenswerten Verdrehtheiten erwarten. Aber der stärkste Grund, daß man die arme Linda nicht zu sehn begehrte, war ihr Äußeres. Dick, verblüht, mit schlechten Zähnen und Flecken im Gesicht und dieser Figur, – großer Ford, es wurde einem übel von dem Anblick, sterbensübel! Die feinen Leute waren fest entschlossen, sich Linda nicht anzusehn. Und Linda hatte ihrerseits kein Verlangen nach ihnen. Rückkehr zur Zivilisation, das hieß für sie Rückkehr zum Soma, das bedeutete die Möglichkeit, im Bett zu bleiben und einen Urlaub von der Wirklichkeit nach dem anderen zu nehmen, ohne jemals mit Kopfschmerz oder Brechanfall zu erwachen, ohne das Gefühl, das sich nach dem Peyotl regelmäßig einstellte, das Gefühl, als habe man etwas so schändlich Unsoziales getan, daß man niemand mehr in die Augen blicken konnte. Soma spielte einem keinen dieser unangenehmen Streiche. Der Rausch, den es gewährte, war vollkommen, und wenn nachher das morgendliche Erwachen auch unangenehm war, kam das nicht von seinen Eigenschaften, sondern vom Gegensatz zur Seligkeit des Rausches. Das beste Mittel dagegen war, den Rausch nie zu unterbrechen. Gierig verlangte sie immer häufigere, immer größere Mengen. Doktor Shaw erhob anfangs Einwände, dann gab er ihr nach. (Huxley/Herlitschka 1932:184f.)

Nach dem Auftritt im Befruchtungssaal waren die ganzen besseren Kasten Berlins wie verrückt darauf, den entzückenden Kerl kennen zu lernen, der vor dem Brut- und Normdirektor – oder vielmehr: vor dem ehemaligen Direktor, denn der Arme hatte sogleich sein Amt niedergelegt und nie wieder einen Fuß in die Zentrale gesetzt – auf dem Boden umhergerutscht war und ihn – der Witz war fast zu gut, um wahr zu sein! – mit ‚Mein

Vater“ angesprochen hatte. Filine dagegen machte kein Furore, niemand hatte auch nur das leiseste Verlangen nach ihrem Anblick. Sich Mutter zu nennen, das hieß, den Spaß zu weit treiben, das war einfach ungehörig! Außerdem war sie gar keine waschechte Wilde, sondern in der Flasche ausgebrütet und genormt worden wie alle Welt; also konnte sie gar nicht so absonderlich sein. Der entscheidendste Grund aber, weshalb man die arme Filine nicht zu sehen begehrte, war ihr Äußeres. Dick, verblüht, mit schlechten Zähnen, mit Flecken im Gesicht und mit dieser Figur – großer Ford, es wurde einem übel von dem Anblick, sterbensübel! Die besten Kreise waren entschlossen, sich Filine nicht anzusehen. Und Filine hatte ihrerseits kein Verlangen nach ihnen. Rückkehr zur Zivilisation, das war für sie die Rückkehr zum Soma, das war die Möglichkeit, im Bett zu bleiben und einen Urlaub von der Wirklichkeit nach dem anderen zu nehmen, ohne jemals mit Kopfschmerz oder Brechreiz zu erwachen, ohne das Gefühl, das sich nach dem Peyotl regelmäßig einstellte, man habe etwas so schändlich Unsoziales getan, daß man niemandem mehr in die Augen blicken konnte. Soma spielte einem keinen dieser unangenehmen Streiche. Der Urlaub, den es gewährte, war vollkommen, und wenn das Nachher manchmal unangenehm war, so lag das nicht am Soma, sondern an der Realität, die im Gegensatz zur Seligkeit des Urlaubs stand. Das beste Mittel dagegen war, den Rausch nie zu unterbrechen. Gierig verlangte sie immer häufiger immer größere Mengen. Dr. Shaw erhob anfangs Einwände, dann ließ er ihr den Willen. (Huxley/Herlitschka 1981/2001<sup>59</sup>:156f.)

Nach der Szene im Befruchtungsraum war das gesamte Oberkassen-London begierig darauf, diese köstliche Kreatur zu sehen, die vor dem Direktor für Brutstätten und Konditionierung – oder vielmehr vor dem ehemaligen Direktor, denn der arme Mensch hatte unmittelbar danach gekündigt und das Zentrum nie wieder betreten – auf die Knie gefallen war, sich niedergeworfen und ihn (der Witz war fast zu gut, um wahr zu sein) „mein Vater“ genannt hatte. Linda hingegen schlug nicht ein, niemand hatte das geringste Bedürfnis, Linda zu sehen. Zu sagen, man sei eine Mutter – das war kein Witz mehr, das war eine Obszönität. Außerdem war sie keine echte Wilde, sondern in einer Flasche gezogen und konditioniert wie alle anderen, also konnte sie keine wirklich absonderlichen Ansichten haben. Schließlich – und das war mit Abstand der wichtigste Grund, warum man die arme Linda nicht sehen wollte – war da ihr Aussehen. Fett, die Jugend verblichen, mit faulen Zähnen und fleckigem Gesicht, und diese Figur (Ford!) – man konnte sie einfach nicht ansehen, ohne daß einem übel wurde, jawohl, regelrecht übel. So waren die maßgebenden Leute fest entschlossen, Linda *nicht* zu sehen. Und Linda hatte kein Bedürfnis, sie zu sehen. Die Rückkehr zur Zivilisation war für sie die Rückkehr zu *Soma*, war die Möglichkeit, im Bett zu bleiben und einen Urlaub nach dem anderen zu machen, ohne jemals mit Kopfschmerzen oder Erbrechen aufwachen zu müssen, ohne sich je so fühlen zu müssen, wie man es immer nach *Peyote* tat, so, als habe man etwas so schändlich Antisoziales getan, daß man nie wieder den Kopf oben tragen konnte. *Soma* spielte einem keinen dieser üblen Streiche. Der Urlaub, den es gewährte, war vollkommen, und wenn der Morgen danach unangenehm war, dann nicht als solcher, sondern nur im Vergleich mit den Freuden des Urlaubs. Die Abhilfe war dann, den Urlaub dauerhaft zu gestalten. Gierig schrie sie nach immer größeren, immer häufigeren Dosen. Dr. Shaw äußerte zunächst Bedenken, dann gab er ihr, was sie wollte. (Huxley/Walch 1978:146f.)

Nach der Szene auf der Fertilisationsstation riss sich Londons Kastenelite förmlich darum, das ergötzliche Wesen zu erleben, das sich vor dem Direktor City-Brüter und Konditionierung – oder vielmehr dem Ex-DCK, denn der arme Mann war gleich im Anschluss zurückgetreten und hatte nie wieder einen Fuß ins Center gesetzt – hingekniet und ihn (der Witz war fast zu gut, um wahr zu sein!) „mein Vater“ genannt hatte. Linda dagegen kam gar nicht gut an; niemand verspürte die geringste Lust, Linda zu erleben. Sich als Mutter zu bezeichnen: das war nicht mehr witzig, das war schlicht obszön. Zumal sie keine echte Wilde, sondern ganz normal auf Flasche gezogen, dekantiert und konditioniert worden war und daher eigentlich nicht antiquiert denken durfte. Und dann war da noch – der bei weitem vorherrschende Grund, die arme Linda nicht erleben zu wollen – ihr Erscheinungsbild. Fett, verblüht, mit schlechten Zähnen, unregelmäßigem Teint, und dann die Figur (Ford!) – der Anblick war geradezu Übelkeit erregend, ja, wirklich: Übelkeit erregend. Die besten Kastenkreise waren fest entschlossen, Linda *nicht* zu erleben. Und Linda verspürte ihrerseits keinerlei Verlangen, sie zu erleben. Die Rückkehr in die Zivilisation wurde für sie zu einer Rückkehr zu *Soma*, zur Möglichkeit, im Bett zu bleiben und Urlaub um Urlaub zu nehmen, ohne je mit Kopfschmerzen oder Brechreiz wieder zu sich kommen zu müssen, ohne sich je so zu fühlen, wie man sich nach *Peyote* unweigerlich fühlte: als hätte man etwas so beschämend Unsoziales getan, dass man der Welt nicht mehr mit erhobenem Haupt begegnen konnte. *Soma* spielte einem keine solch üblen Streiche. Der Urlaub, den *Soma* ermöglichte, war perfekt, und wenn der Morgen danach sich als unerfreulich erwies, dann nicht etwa deshalb, weil das in der Natur der Sache lag, sondern einfach im Vergleich zu den Freuden des Urlaubs. Das Gegenmittel bestand also darin, den Urlaub zu verlängern. Gierig verlangte Linda nach immer höheren, immer häufigeren Dosen. Dr. Shaw äußerte zunächst Bedenken, doch dann ließ er ihr ihren Willen. (Huxley/Strätling 2013/2015<sup>4</sup>:175f.)

Bei Herlitschka ergibt sich ein ähnliches Bild wie im Englischen, und zwar aus der Abfolge von „verrückt“ – „entzückend“ – „Verlangen“ – „Unzucht“ – „begehrte“ – „dick“ – „ver-

blüht“ – „Figur“ – „Verlangen“ – „im Bett zu bleiben“ – „schändlich“ – „niemand mehr in die Augen blicken“ – „nachher das morgendliche Erwachen“ – „Seligkeit“ – „gierig“ – „gab er ihr nach“. Wenngleich das Adjektiv „entzückend“ eher eine unschuldige Nuance ins Spiel bringt, wird durch die restlichen Stellen sehr wohl ein sexuelles Bild erzeugt. Interessanterweise wird das relativ neutrale „not wanting to see poor Linda“ bei Herlitschka durch das stärkere „daß man die arme Linda nicht zu sehn beehrte“ ersetzt. Die Übersetzerstimme ist an dieser Stelle sogar stärker sexualisiert als das Original. Bei Walch ist die sexuelle Sprache an manchen Stellen abgeschwächt: „begierig“ – „köstlich“ – „Bedürfnis“ – „Obszönität“ – „fett“ – „Jugend verblichen“ – „Figur“ – „Bedürfnis“ – „im Bett zu bleiben“ – „schändlich“ – „der Morgen danach“ – „Freuden“ – „gierig schrie sie“ – „gab er ihr, was sie wollte“. Das Nomen „Bedürfnis“ ist schwächer als Huxleys „desire“ und Herlitschkas „Verlangen“ und vermisst eine explizit sexuelle Komponente. Hier liegt der Fokus stärker auf Lindas Drogenabhängigkeit. Es geht weniger um sexuelles Verlangen, sondern um die Erfüllung der Grundbedürfnisse einer Süchtigen. Bei Strätling ist die sexuelle Sprache ebenfalls etwas schwächer: „riss“ – „ergötzlich“ – „Lust“ – „obszön“ – „fett“ – „verblüht“ – „Figur“ – „Verlangen“ – „im Bett zu bleiben“ – „beschämend“ – „nicht mehr mit erhobenem Haupt begegnen“ – „der Morgen danach“ – „Freuden“ – „gierig verlangte“ – „dann ließ er ihr ihren Willen“. Im Gegensatz zu den beiden früheren deutschen Versionen ist Strätling die einzige Übersetzerin, die das im Englischen doppelt vorkommende „desire“ unterschiedlich übersetzt hat. Hier finden sich „Lust“ und „Verlangen“. Beide jedoch bringen sexuelle Komponenten mit.

Der ironische Ton im Text wird im Englischen direkt zu Beginn des Kapitels durch die beiden Wörter „wild“ und „creature“ eingeführt. Jene ergeben eine Kollokation und bezeichnen in Kombination ein wildes, beinahe monsterhaftes Tier. Da die Wörter an dieser Stelle jedoch zwei unterschiedliche Parteien (nämlich die neugierigen Londoner\*innen und John) beschreiben, wird Ironie erzeugt. Im Deutschen wird dieser Bruch weniger eindeutig: Bei Herlitschka (1932 und 1981) sind die Bürger\*innen des World State „wie verrückt darauf, den entzückenden Kerl kennenzulernen“. Durch das Adjektiv „verrückt“ werden die Oberkasten Londons (oder, bei Herlitschka, Berlins) zwar deutlich distanziert beschrieben, mit der Übersetzung von „delicious creature“ mit „entzückende[r] Kerl“ wird John im Deutschen jedoch gänzlich anders charakterisiert. „Kerl“ verliert jegliche animalische, entmenschlichende Nuance, „entzückend“ klingt unpassend und verliert den humorvollen, möglicherweise sexuellen Beigeschmack von „delicious“. Bei Walch hingegen ist man „begierig darauf, diese köstliche Kreatur zu sehen“. Die Assoziation der Wildheit geht zwar auch hier verloren, allerdings wird der sexuelle, rohe Charakter durch das „begierig“ abgebildet. Durch die Alliteration liegt der Fokus auf „köstliche Kreatur“, es klingt gesprochenener und der Stimmenwechsel in den Blick des kollektiven Geistes der Schaulustigen ist leichter zu hören. Strätlings Londoner\*innen „riss[en] sich [...] förmlich darum, das ergötzliche Wesen zu erleben“. Die monsterhafte Konnotation fehlt auch an dieser Stelle. Durch die Verwendung des im Vergleich zum restlichen Text gehobenen Adjektivs „ergötzlich“ wird dennoch eine gewisse Ironie erzeugt. Inte-

ressanterweise haben die beiden neueren Übersetzungen das englische Nomen „creature“ genau andersherum übersetzt als im letzten Analysebeispiel: Hier folgt Walch dem naheliegenden, klanglich ähnlichen „Kreatur“, während Strätling das neutralere „Wesen“ verwendet. Zwar sind damit beide Neuübersetzungen distanzierter als Herlitschkas „Kerl“, doch auch bei ihnen wird die Übersetzerstimme durch die eindeutige Interpretation deutlich.

In den deutschen Versionen dieses Kapitelbeginns finden sich des Weiteren verkürzende Übersetzungsstrategien. In Huxleys Text wird Johns Kniefall im gleichen Satz auf zweierlei Arten beschrieben: „had fallen on his knees“ – „had flopped down“. Die erste Beschreibung zeigt seine Unterwürfigkeit ohne Wertung und sprachlich schlicht in einem eher hohen Register. Im zweiten Fall wird ein ganz anderes Register verwendet. Hier wird Johns Handlung salopp und umgangssprachlich auf eine Weise beschrieben, die Ungläubigkeit und lächerliches Empfinden voraussetzt. Im Englischen ist daran eindeutig ein Stimmenwechsel von der Erzählerstimme zur Kollektivstimme der Schaulustigen abzulesen. Alle deutschen Versionen bilden jeweils nur eine der beiden Möglichkeiten ab und zeigen dadurch die Übersetzerstimmen mit ihren individuellen Interpretationen deutlich. Bei Herlitschka (1932 und 1981) findet sich mit „auf dem Boden umhergerutscht“ ausschließlich die zweite Interpretation. Seine Lösung ist salopp formuliert und gilt als Zeichen für die Absurdität der Szene aus den Augen der Menge. Bei Walch und Strätling findet sich hingegen nur die Erzählersicht. In der Version von 1978 ist als einzige eine doppelte Beschreibung vorhanden, diese bildet dennoch nur die Erzählerstimme ab: „auf die Knie gefallen war, sich niedergeworfen“. Interessanterweise wird hier Johns Unterwürfigkeit in besonderem Maße betont, es wird sogar eine Steigerung seiner Unterordnung und Opferbereitschaft deutlich. Dies spiegelt Johns devoten und masochistischen Charakter. In diesem Fall führt Walchs Übersetzerstimme also zu einer vereindeutigenden Charakterisierung der Figur. Strätlings Version ist die knappste von allen. Mit „hingekniet“ ist die Übersetzung auf das Allernötigste beschränkt und gibt keinen Raum für Interpretation.

#### **4.2.8. Bericht an Mustapha Mond**

Im nächsten Analyseausschnitt aus dem gleichen Kapitel wird erstmals eine Innenperspektive des World Controller Mustapha Mond gezeigt. Hier liest Mond Bernards Bericht über Johns Reaktion auf die Zivilisation der *Brave New World*. Bernard beschreibt seine Überraschung über Johns fehlende Begeisterung und vermutet, dass dieser Umstand Lindas Erzählungen über den World State geschuldet ist. Mond liest den Bericht mit mäßigem Interesse. Bernards Versuche, ihm seine Weltsicht näher zu bringen, verärgern ihn. Er bezeichnet ihn unpersönlich als „the fool“, „this creature“, „the man“ und „mad“. Der Inhalt des Texts wird nicht bewertet, nur dessen Verfasser:

“The Savage,” wrote Bernard in his report to Mustapha Mond, “shows surprisingly little astonishment at, or awe of, civilized inventions. This is partly due, no doubt, to the fact that he has heard them talked about by the woman Linda, his m-.”

(Mustapha Mond frowned. “Does the fool think I’m too squeamish to see the word written out at full length?”) [...] The Controller skipped the next sentences and was just about to turn the page in search of something more interestingly concrete, when his eye was caught by a series of quite extraordinary phrases. “. . . though I must admit,” he read, “that I agree with the Savage in finding civilized infantility too easy or, as he puts it, not expensive enough; and I would like to take this opportunity of drawing your lordship’s attention to . . .” Mustapha Mond’s anger gave place almost at once to mirth. The idea of this creature solemnly lecturing him – *him* – about the social order was really too grotesque. The man must have gone mad. “I ought to give him a lesson,” he said to himself; then threw back his head and laughed aloud. For the moment, at any rate, the lesson would not be given. (Huxley 1932/2007:194f.)

Die Innensicht des World Controller zeigt sich teilweise explizit durch die Setzung von Anführungszeichen um die Gedanken Monds herum. Doch auch auf weniger auffällige Weise wird die Perspektive gezeigt, wenn der allwissende Erzähler sein Wissen über Monds Gedanken mit den Leser\*innen teilt: „The Controller skipped the next sentences and was just about to turn the page in search of something more interestingly concrete, when his eye was caught by a series of quite extraordinary phrases.“ Diese „extraordinary phrases“ zeigen Bernards Versuch, Mond von seiner Definition der *Brave New World* zu überzeugen. Zuerst reagiert Mond verärgert, dann zeigt der allwissende Erzähler die Veränderung seiner Emotionen: „Mustapha Mond’s anger gave place almost at once to mirth.“ Dass der niedriger gestellte Bernard ihn belehren möchte, findet Mond absurd und äußert dies in seiner eigenen Stimme: „The idea of this creature solemnly lecturing him – *him* – about the social order was really too grotesque. The man must have gone mad.“ Es wird zwar keine direkte Rede verwendet, es werden jedoch Elemente der gesprochenen Sprache eingebaut („really“). Die Wiederholung des Personalpronomens „him“ in Kursivsetzung zeigt die persönliche Entrüstung des World Controller. Außerdem stehen die starken Adjektive „solemnly“, „grotesque“ und „mad“ sowie die Bewertung „this creature“ und „the fool“ im krassen Gegensatz zu der ansonsten neutralen Erzählweise der Erzählerstimme. Der Erzähler bezeichnet Bernard in diesem Ausschnitt lediglich mit seinem Vornamen, sonst wird er gar nicht erwähnt. Mond jedoch wird vom Erzähler auf reservierte und damit weniger neutrale Weise beschrieben. Er wird dreimal als „Mustapha Mond“, einmal als „Controller“ und ansonsten durch Personalpronomina bezeichnet. Die dreimalige Nennung des vollen Namens sowie der Funktionsbezeichnung setzen eine distanzierte Beziehung voraus. Am Schluss des Auszugs sagt Mond zu sich selbst, dass Bernards zu wenig unterwürfiges Verhalten Konsequenzen haben sollte, doch dann verschiebt er die Bestrafung auf später. Sein körperliches Verhalten wird vom Erzähler von außen folgendermaßen beschrieben: „[he] threw back his head and laughed aloud“. Die sadistischen Neigungen des World Controller werden vom Erzähler demnach aus distanzierter Perspektive beschrieben.

Eine weitere Figurenstimme ist die Bernards, die durch den von ihm verfassten Bericht hörbar ist. Dort zeigt er seine Einstellung zu John, dessen Mutter Linda und zu Mond. Die beiden Reservatsbewohner\*innen werden distanzierend beschrieben: John wird ausschließlich

als „the Savage“ bezeichnet (insgesamt zweimal), Linda als „the woman Linda“ und „his m–“ (verkürzend für „mother“). Der World Controller hingegen wird auf höchster Respektsebene als „your fordship“ angesprochen.

Die hier präsentierten Bezeichnungen der Figuren aus Erzähler-, Monds und Bernards Sicht sowie teilweise auch die Stimmenwechsel werden durch die verschiedenen Interpretationen der Übersetzer\*innen im Deutschen unterschiedlich gelöst. In allen deutschen Versionen wird der Wechsel der verschiedenen Perspektiven und Sichtweisen von der Abfolge her beibehalten. Nur am Schluss des Abschnitts finden sich einander gänzlich widersprüchliche Interpretationen:

„Der Wilde“, meldete Sigmund in seinem Bericht an Mustapha Rathenau, „zeigt auffallend wenig Überraschung oder Ehrfurcht angesichts der Errungenschaften der Zivilisation. Dies kommt zweifellos zum Teil daher, daß er von ihnen bereits gehört hat, und zwar durch diese Linda, seine M . . . r –“ Mustapha Rathenau runzelte die Stirn. „Hält mich der Schafskopf für so prude, daß ich das Wort nicht vollausgeschrieben sehen kann?“ [...] Der Aufsichtsrat übersprang die nächsten Sätze und wollte gerade auf der Suche nach interessanten Tatsachen umblättern, als sein Blick auf eine Reihe höchst ungewöhnlicher Bemerkungen fiel. „. . . wengleich ich gestehen muß“, las er, „daß ich, ebenso wie der Wilde, die Infantilität unserer Zivilisation unbefriedigend finde oder, wie er das ausdrückt, zu billig. Ich gestatte mir, diese Gelegenheit zu ergreifen, um Eure Fordschaft darauf aufmerksam zu machen . . .“ Mustapha Rathenaus erste zornige Aufwallung ging fast sogleich in Heiterkeit über. Der Gedanke, daß dieser Mensch ihm – ihm! – eine feierliche Predigt über die Gesellschaftsordnung hielt, war wirklich zu grotesk. Der Mann mußte verrückt geworden sein. „Ich sollte ihm eine Lektion erteilen“, sagte er sich, aber dann warf er laut lachend den Kopf zurück. (Huxley/Herlitschka 1932:190f.)

„Der Wilde“, meldete Sigmund in seinem Bericht an Mustafa Mannesmann, „zeigt auffallend wenig Staunen oder Ehrfurcht angesichts der Errungenschaften der Zivilisation. Dies kommt zweifellos zum einen daher, daß er von ihnen bereits gehört hat, und zwar durch diese Filine, seine M . . . r.“ Mustafa Mannesmann runzelte die Stirn. „Hält mich der Schafskopf für so prude, daß ich das Wort nicht voll ausgeschrieben zu sehen vertrage?“ [...] Der Aufsichtsrat übersprang die nächsten Sätze und wollte auf der Suche nach interessanten Tatsachen eben umblättern, als sein Blick auf eine Reihe höchst ungewöhnlicher Bemerkungen fiel. „– wengleich ich gestehen muß“, las er, „daß ich, ebenso wie der Wilde, zivilisierte Infantilität auch zu bequem finde oder, wie er das ausdrückt, zu billig. Ich gestatte mir, diese Gelegenheit zu ergreifen, um Eure Fordschaft darauf aufmerksam zu machen –“ Mustafa Mannesmanns Ärger ging fast sogleich in Heiterkeit über. Der Gedanke, daß dieser Mensch ihm – ihm! – eine feierliche Predigt über die Gesellschaftsordnung hielt, war wirklich zu grotesk. Der Kerl mußte verrückt geworden sein. „Ich sollte ihm eine Lektion erteilen“, sagte er sich, aber dann warf er laut lachend den Kopf zurück. Vorläufig jedenfalls wurde die Lektion nicht erteilt. (Huxley/Herlitschka 1981/2001<sup>59</sup>:161)

„Der Wilde“, schrieb Bernard in seinem Bericht an Mustapha Mond, „zeigt überraschend wenig Verwunderung oder Ehrfurcht vor den Erfindungen der Zivilisation. Das ist zweifellos einerseits auf die Tatsache zurückzuführen, daß sie ihm bereits durch Erzählungen der Frau Linda, seiner M-“ (Mustapha Mond runzelte die Stirn. „Denkt der Idiot, ich bin zu prude, um das Wort in voller Länge ausgeschrieben zu sehen?“), „geläufig sind [...].“ Der Überwacher übersprang die nächsten Sätze und wollte auf der Suche nach etwas Interessantem, Konkreterem gerade umblättern, als sein Auge auf einige höchst seltsame Formulierungen fiel. „. . . obwohl ich einräumen muß“, las er, „daß ich dem Wilden zustimme, wenn er zivilisierte Infantilität zu einfach oder, wie er es nennt, nicht teuer genug erkaufte findet, und ich möchte diese Gelegenheit benutzen, um die Aufmerksamkeit Eurer Fordschaft auf . . .“ Mustapha Monds Zorn verwandelte sich fast schlagartig in Heiterkeit. Die Vorstellung, daß dieser Mensch ihn – ihn – ernsthaft über die soziale Ordnung belehrte, war wirklich zu grotesk. Der Mann mußte verrückt geworden sein. „Ich sollte ihm eine Lehre erteilen“, sagte er zu sich, dann warf er den Kopf zurück und lachte laut. Vorläufig würde die Lehre erst einmal nicht erteilt werden. (Huxley/Walch 1978:151f.)

„Der Wilde“, schrieb Bernard in seinem Bericht an Mustapha Mond, „zeigt erstaunlich wenig Verwunderung über oder Ehrfurcht vor den Errungenschaften der Zivilisation. Das mag teils daran liegen, dass er von einigen bereits gehört hat, von der Beta-Minus Linda, seiner M- . . .“ (Mustapha Mond hob die Brauen. „Hält dieser Trottel mich etwa für so zimperlich, dass ich den Anblick des ausgeschriebenem Worts nicht ertrage?“)

[...] Der Controller übersprang die nächsten paar Sätze und war im Begriff, auf der Suche nach Einlassungen von größerem Interesse das Blatt zu wenden, als sein Auge an einer Reihe ganz ungewöhnlicher Formulierungen hängen blieb. ‚... allerdings muss ich gestehen‘, las er, ‚dass ich dem Wilden recht gebe, wenn er die zivilisierte Infantilität als zu einfach – oder mit seinen Worten als nicht teuer genug – empfindet; und wenn ich darf, würde ich Ihre Fordschaft bei dieser Gelegenheit gern darauf aufmerksam machen ...‘  
Mustapha Monds Ärger schlug sogleich in Erheiterung um. Die Vorstellung, dass dieser Wicht ihn – *ihn* – über die soziale Ordnung belehren zu können glaubte, war wirklich zu absurd. Der Mann musste den Verstand verloren haben. ‚Ich sollte ihm eine Lektion erteilen‘, sagte er sich, warf dann aber den Kopf in den Nacken und lachte schallend. Im Augenblick jedenfalls hatte das mit der Lektion offenbar noch Zeit. (Huxley/Strätling 2013/2015<sup>4</sup>:181f.)

In der Erstübersetzung wird der letzte Satz, dass die Lektion für Bernard zunächst verschoben werden soll, ausgelassen. Herlitschkas Text endet folgendermaßen: ‚Ich sollte ihm eine Lektion erteilen‘, sagte er sich, aber dann warf er laut lachend den Kopf zurück.‘ Hier wird durch Einsatz der Konjunktion ‚aber‘ eine Kausalität hergestellt, die im Original nicht vorhanden ist. Herlitschkas Text von 1932 liest sich, als würde Mond auf die Lektion verzichten und unschuldig weiter über Bernards absurde Unhöflichkeit lachen. Der sadistische Charakter des Lachens und die Vorfreude auf die zukünftige Bestrafung gehen verloren. Das Fehlen des letzten Satzes ist nicht unbemerkt geblieben; in der Revision von 1981 findet sich im Anschluss noch: ‚Vorläufig jedenfalls wurde die Lektion nicht erteilt.‘ Da der Rest mit dem Wort ‚aber‘ stehen bleibt, ändert sich die Gesamtaussage in der Revision nicht. Des Weiteren vermisst der letzte Satz jegliche Elemente gesprochener Sprache und Konditionalisierung, sodass der Satz im Deutschen Teil der Erzählerstimme ist. Im Englischen jedoch bezieht er sich weiterhin auf Monds Aussage (‚For the moment, at any rate, the lesson would not be given.‘).

Eine ähnliche Lösung wie bei Herlitschka findet sich bei Strätling. Auch hier wird durch die Verwendung von ‚aber‘ ein anderer Zusammenhang als im Ausgangstext hergestellt. Der letzte Satz – ‚Im Augenblick jedenfalls hatte das mit der Lektion offenbar noch Zeit.‘ – nimmt Elemente gesprochener Sprache auf und wirkt dadurch weniger wie die Erzähler- als die Figurenstimme Monds. Durch das Adverb ‚offenbar‘ wird dieser Eindruck jedoch neutralisiert, es muss sich dadurch um die Außenperspektive des Erzählers handeln. Der sadistische Charakter Monds und diese Einschätzung des Erzählers zeigen sich hier am stärksten. Während das Lachen des World Controller bei Herlitschka und Walch lediglich als ‚laut‘ bezeichnet wird, ist Strätlings Interpretation eindeutiger: In der Neuübersetzung lacht Mond ‚schallend‘. Walchs Übersetzung ist die einzige, in der der Zusammenhang nicht verändert wird und der Stimmenwechsel eindeutig bleibt: ‚Ich sollte ihm eine Lehre erteilen‘, sagte er zu sich, dann warf er den Kopf zurück und lachte laut. Vorläufig würde die Lehre erst einmal nicht erteilt werden.‘

Ansonsten können keine nennenswerten Unterschiede in den Erzählerstimmen der verschiedenen Texte festgestellt werden. Die Figur des Bernard wird im Deutschen wie im Englischen neutral mit dem Vornamen bezeichnet (bei Herlitschka 1932 und 1981 als ‚Sigmund‘, bei Walch und Strätling wie im Original). Mond wird in den deutschen Versionen mit vollem

Namen („Mustapha Rathenau“ bei Herlitschka 1932, „Mustafa Mannesmann“ bei Herlitschka 1981 sowie „Mustapha Mond“ bei Walch und Strätling) und Funktionsbezeichnung („Aufsichtsrat“ in beiden Herlitschka-Texten, „Überwacher“ bei Walch und „Controller“ bei Strätling) auf distanzierende Weise dargestellt.

Die Sichtweise Monds auf Bernard offenbart sich im Deutschen wie im Englischen als negativ und geringschätzig. Unterschiede in den verschiedenen Übersetzungen zeigen sich vor allem in den substantivischen Bezeichnungen. So wird „fool“ bei Herlitschka als „Schafskopf“ bezeichnet, bei Walch und Strätling ist die Beleidigung neutraler und weniger ironisch („Idiot“ beziehungsweise „Trottel“). Statt als „this creature“ wird Bernard im Deutschen in den früheren Übersetzungen als „dieser Mensch“ bezeichnet. Nur in der neuesten Version von Strätling findet sich eine stärker bewertende Beleidigung. Mit „dieser Wicht“ werden Monds herabschauende Perspektive gegenüber Bernard sowie seine Autorität verdeutlicht. In allen Übersetzungen wird „the man“ als „der Mann“ übersetzt. Nur in der Revision von 1981 ist dies durch „Kerl“ ersetzt. Dadurch soll möglicherweise die Figurenstimme des World Controller verdeutlicht werden, da durch die umgangssprachlichere Benennung der Eindruck gesprochener Sprache verstärkt wird.

Bernards Figur äußert sich in allen deutschen Texten mit der gleichen Distanz über John wie im Englischen („der Wilde“). Die Höflichkeitsform für Mond ist in den früheren Übersetzungen als „Eure Fordschaft“ übersetzt, Strätlings Lösung unterscheidet sich nur durch die modernere Wortwahl: „Ihre Fordschaft“. Größere Unterschiede in den deutschen Versionen finden sich in der Übersetzung der Bezeichnungen für Linda. Den bereits präsentierten Veränderungen in Herlitschkas Namenwahl entsprechend findet sich in der Erstübersetzung noch der Name „Linda“, in der neueren Fassung stattdessen „Filine“. Die keusche Abkürzung „m-“ wird im Deutschen von Walch und Strätling gleich übertragen, in den Herlitschka-Versionen wird zum Schluss noch ein vereindeutigendes „r“ eingefügt: „seine M . . . r“. Bernards Bezeichnung „the woman Linda“ führt zu den unterschiedlichsten Übersetzungen: Bei Herlitschka wird „the woman“ durch das Demonstrativpronomen „diese“ ersetzt und erzeugt so einen etwas abfälligeren Ton Bernards für Linda als im Englischen. Bei Strätling wird von „der Beta-Minus-Linda“ gesprochen. Vielleicht soll durch die Nennung der Kaste die Textsorte Bericht deutlicher werden. Möglicherweise soll so aber auch eine eindeutige Situierung der Figur in der Gesellschaft des World State ermöglicht werden und Bernard sich dadurch im Deutschen für eine stärkere Zugehörigkeit Lindas zur Gesellschaft aussprechen. Allein in der Übersetzung von Walch wird neutral von „Frau“ gesprochen.

#### **4.2.9. Das Gesicht**

Im vierzehnten Kapitel stirbt Linda. Die verpatzte Liebesszene mit Lenina hat John kurz zuvor fluchtartig verlassen, um seine Mutter ein letztes Mal sehen zu können. Im Park Lane Hospital for the Dying stößt seine Trauer auf Unverständnis, womit er schwer zurechtkommt. Er erinnert sich an seine Kindheit zurück, an schöne und schwere Zeiten. Im vorliegenden

Ausschnitt werden Johns Erinnerungen am Sterbebett seiner Mutter von kleinen Jungen unterbrochen, die ins Zimmer strömen, die Sterbenden neugierig beobachten und herumtollen. Sie sollen lernen, den Tod mit etwas Positivem zu verknüpfen. Offensichtlich sind alle Kinder aus einer einzigen Eizelle entstanden und sehen entsprechend identisch aus. Dies bereitet John Angst. In diesem Ausschnitt wird seine Reaktion auf die Mehrlinge und deren schockierte Reaktion auf Lindas Anblick gezeigt:

A sudden noise of shrill voices made him open his eyes and, after hastily brushing away the tears, look round. What seemed an interminable stream of identical eight-year-old male twins was pouring into the room. Twin after twin, twin after twin, they came – a nightmare. Their faces, their repeated face – for there was only one between the lot of them – puggishly stared, all nostrils and pale goggling eyes. Their uniform was khaki. All their mouths hung open. Squealing and chattering they entered. In a moment, it seemed, the ward was maggoty with them. They swarmed between the beds, clambered over, crawled under, peeped into the television boxes, made faces at the patients.

Linda astonished and rather alarmed them. A group stood clustered at the foot of her bed, staring with the frightened and stupid curiosity of animals suddenly confronted by the unknown.

“Oh, look, look!” They spoke in low, scared voices. “Whatever is the matter with her? Why is she so fat?”

They had never seen a face like hers before – had never seen a face that was not youthful and taut-skinned [...]. (Huxley 1932/2007:243f.)

Ein schrilles Geschrei erhob sich plötzlich; er öffnete die Augen, wischte hastig die Tränen weg und sah sich um. Ein anscheinend endloser Strom identischer achtjähriger Simultanbrüder ergoß sich in den Saal. Zwillling auf Zwillling, einer nach dem andern, – es war ein Alptraum. Ihre Gesichter, ihr endlos vielfältiges Gesicht, denn sie hatten alle ein und dasselbe, starrten koboldhaft, nichts als Nasenlöcher und blasse, vortretende Augen. Ihre Uniform war khakifarben. Alle hatten die Mäuler aufgerissen. Quiekend und schnatternd ergossen sie sich in den Raum, der im Nu von ihnen zu wimmeln schien. Sie schwärmten zwischen den Betten umher, überkletterten sie, krochen unten durch, stierten in die Fernguckkasten und schnitten den Patienten Gesichter.

Linda versetzte sie in Staunen und beträchtlichen Schreck. Eine Gruppe stand, zum Klumpen geballt, zu Füßen ihres Bettes und glotzte mit der erschrockenen, blöden Neugier von Tieren, die sich plötzlich dem Unbekannten gegenübersehn.

„O sieh doch, sieh doch!“ Sie sprachen gedämpft und furchtsam. „Was hat sie nur? Weshalb ist sie so dick?“

Noch nie hatten sie ein Gesicht gesehn, das gleich diesem nicht mehr jugendlich und glatthäutig war [...]. (Huxley/Herlitschka 1932:241f.)

Ein schrilles Geschrei erhob sich plötzlich; er öffnete die Augen, wischte hastig die Tränen weg und sah sich um. Ein scheinbar endloser Strom identischer achtjähriger Simultanbrüder ergoß sich in den Saal. Dutzendling auf Dutzendling, einer nach dem anderen – es war ein Alptraum. Ihre Gesichter, ihr endlos vielfältiges Gesicht, denn sie hatten alle ein und dasselbe, starrten koboldhaft, nichts als Nasenlöcher und blasse, vortretende Augen. Ihre Uniform war khakifarben. Allen stand der Mund offen. Quiekend und schnatternd ergossen sie sich in den Saal, der im Nu von ihnen zu wimmeln schien. Sie schwärmten zwischen den Betten umher, kletterten über sie, krochen unter sie, stierten in die Fernsehapparate und schnitten den Patienten Gesichter.

Filine versetzte sie in Staunen und beträchtlichen Schrecken. Eine Gruppe stand, zum Klumpen geballt, zu Füßen ihres Bettes und glotzte mit der verstörten, blöden Neugier von Tieren, die sich plötzlich dem Unbekannten gegenübersehen.

„Oh, guck mal, guck doch mal!“ Sie sprachen gedämpft und eingeschüchtert. „Was hat sie nur? Warum ist sie so dick?“

Noch nie hatten sie ein Gesicht gesehen, das gleich diesem nicht mehr jugendlich und glatthäutig war [...]. (Huxley/Herlitschka 1981/2001<sup>59</sup>:200f.)

Auf ein plötzlich Geräusch schriller Stimmen hin öffnete er die Augen, und nachdem er sich hastig die Tränen weggeschickt hatte, schaute er sich um. Ein scheinbar unendlicher Strom identischer achtjähriger männlicher Zwillinge ergoß sich ins Zimmer. Zwillling auf Zwillling, Zwillling auf Zwillling kamen sie an – ein Alptraum. Ihre Gesichter, ihre sich wiederholenden Gesichter – denn sie hatten alle miteinander nur ein einziges – stierten mit nichts als Nasenlöchern und blassen glotzenden Augen mopsartig in die Gegend. Ihre Uniform war khakifarben. Allen stand der Mund offen. Schreiend und schwatzend kamen sie herein. Binnen einer Sekunde, so schien es, war die Station von ihnen vermadet. Sie schwärmten zwischen den Betten umher, kletterten darüber, krochen darunter, blinzelten in die Fernsehapparate, schnitten den Patienten Fratzen.

Über Linda waren sie ziemlich erstaunt und erschreckt. Eine Gruppe stand wie eine Traube am Fuß ihres Bettes und begaffte sie mit der ängstlichen und dummen Neugier von Tieren, die plötzlich etwas Unbekanntes begeg-

nen.

„Oh, da! Da!“ Sie sprachen mit leiser, verängstigter Stimme. „Was hat die bloß? Warum ist die so fett?“ Sie hatten noch nie ein solches Gesicht gesehen – ein Gesicht, das nicht jugendlich und straff war [...] (Huxley/Walch 1978:192f.)

Als unversehens schrilles Stimmengewirr über ihn hereinbrach, riss er die Augen auf, wischte sich rasch die Tränen weg und sah sich um. Ein scheinbar endloser Strom identischer achtjähriger Zwillingen ergoss sich in den Saal. Zwillings um Zwillings um Zwillings – ein Alptraum. Ihre Gesichter, ihr wiederkehrendes Gesicht – denn es gab für sie alle nur eines – glotzte mopsig aus aufdringlichen Nasenlöchern und farblosen Glupschaugen. Sie trugen uniformes Khaki. All ihre Münder standen offen. Kreischend und plappernd fielen sie ein. Im Nu wimmelte die ganze Station von ihnen wie von Maden. Sie wuselten um die Betten, kletterten über sie hinweg, krochen unter ihnen her, spähten in die Teleboxen, schnitten den Patienten Grimassen.

Lindas Anblick aber versetzte sie in Staunen und offenbar auch Schrecken. Im Pulk umringten sie das Fußende des Betts und glotzten mit der schreckhaft stupiden Neugier von mit dem Unbekannten konfrontierten Tieren.

„Sieh nur, sieh nur!“ tuschelten sie. „Was ist nur mit der? Warum ist sie so fett?“

Ein Gesicht wie Lindas hatten sie noch nie gesehen, hatten nie ein Gesicht gesehen, das nicht jugendlich straff [...] war [...]. (Huxley/Strätling 2013/2015<sup>4</sup>:229f.)

Der Text zeichnet sich rhetorisch durch semantische Felder aus; so werden die Kinder mit Tiermetaphern beschrieben, die sich durch den ganzen Abschnitt ziehen. Gleichzeitig spielen Gesichter eine große Rolle. John wird vom immer gleichen Gesicht der Kinder abgestoßen, die Jungen wiederum sind vom Gesicht der Sterbenden schockiert.

Zu Beginn des Ausschnitts strömen die Kinder in den Raum: „What seemed an interminable stream of identical eight-year-old male twins was pouring into the room. Twin after twin, twin after twin, they came – a nightmare.“ Es wird hier eindeutig aus Johns Perspektive erzählt, der sich bereits im Raum befindet und die Kinder einzeln hereinkommen sieht. Der unangenehme Charakter der Kollokation „stream“ und „pouring“ steigert sich in der Wiederholung des Wortes „twin“. Es scheint auf ewig weiterzugehen, die klimaktische Beschreibung erreicht ihren Höhepunkt mit „nightmare“. Der Verweis auf den alptraumhaften Charakter dieser Situation legt ebenfalls den Schluss nahe, dass Johns innere Stimme zu hören ist. Offensichtlich handelt es sich bei der Beschreibung um die Perspektive einer Person, für die der Anblick identisch aussehender Kinder neuartig ist. Im Deutschen ist die Szene beinahe gleich dargestellt: Es wird in allen Übersetzungen von einem „Strom“ gesprochen, der sich ins Zimmer „ergoß“/„ergoss“ und der in einem „Alptraum“ gipfelt. Nur die Bezeichnung der Kinder und damit die Stimme Johns unterscheiden sich in den deutschen Texten. Bei Herlitschka ist die stärkste Distanz und Fremdheit zu den Jungen in Johns Stimme zu hören. Hier wird von „identische[n] achtjährige[n] Simultanbrüder[n]“ gesprochen, als fehlte John das Vokabular, um die Situation entsprechend beschreiben zu können. Das darauf folgende Nomen „Zwillings“ aus der Erstübersetzung wird in der Revision durch „Dutzendling“ ersetzt, der seltsam anmutende Charakter der Bezeichnung bleibt demnach gänzlich erhalten. Bei Walch und Strätling wird ebenfalls von „Zwillings“ gesprochen. Der „Strom“ setzt sich in der Übersetzung von 1978 aus „identische[n] achtjährige[n] männliche[n] Zwillinge[n]“ und in der Neuübersetzung aus „identische[n] achtjährige[n] Zwillingen“ zusammen. Die Lösung von Strätling ist die am wenigsten befremdliche, wenngleich umständlich genug, dass deutlich wird, dass John nach den richtigen Worten suchen muss.

Offensichtlich ist John vom Aussehen der Kinder derart befremdet, dass er sie ganz genau, teilweise mit Hilfe von Tierattributen, beschreibt und somit entmenschlicht: „puggishly“ – „all nostrils“ – „mouths“ – „[s]quealing“ – „chattering“ – „maggoty“ – „swarmed“ – „crawled“ – „clustered“ – „staring with the frightened and stupid curiosity of animals“. Dieses vielschichtige Bild zeigt sich in den deutschen Übersetzungen auf unterschiedliche Weise.

Bei Herlitschka ist die Strategie wieder durchwachsen. In manchen Teilen wird das Bild stark verändert: In Kombination mit „all nostrils“ ergibt sich durch das Adverb „puggishly“ im Englischen ein relativ klares Bild, das sich bei Walch und Strätling als „mopsartig“ beziehungsweise „mopsgleich“ übersetzt findet. Bei Herlitschka jedoch wird „puggishly“ mit „koboldhaft“ übertragen. Dies steigert die Fremdartigkeit weiterhin. Verstärkend zeigt sich auch die Strategie bei der Übersetzung von „mouths“ als „Mäuler“. Durch diesen Tierbezug ist die Entmenschlichung abermals intensiviert. In der Revision wird dies durch ein neutraleres „Mund“ ersetzt. Im weiteren Verlauf des Textes zeigt sich Herlitschkas Strategie zur Verfremdung weiterhin und orientiert sich dabei rhythmisch am Original: „[s]quealing and chattering“ wird zu „[q]uielend und schnatternd“. In den beiden neueren Übersetzungen sind die englischen Formen ohne die tierischen Nuancen interpretiert worden. So ist bei Walch von „[s]chreiend und schwatzend“ und bei Strätling von „[k]reischend und plappernd“ die Rede. Im weiteren Verlauf ähneln sich alle deutschen Versionen: „schwärmten“ – „schwärmten“ – „wuselten“ oder „überkletterten“ – „kletterten“ – „kletterten“ und „krochen“ – „krochen“ – „krochen“. Auch gegen Ende hin wird ähnlich von der „erschrockenen, blöden Neugier von Tieren“ (Herlitschka 1932 und 1981), von der „ängstlichen und dummen Neugier von Tieren“ (Walch) und der „schreckhaft stupiden Neugier von [...] Tieren“ (Strätling) gesprochen.

Nennenswerte Unterschiede zeigen sich bei den Übersetzungen von „maggoty“. Im Englischen findet sich ein recht kurzer Satz, der beinahe ausschließlich aus einsilbigen Wörtern besteht: „In a moment, it seemed, the ward was maggoty with them.“ Das Adjektiv „maggoty“ sticht durch seine Länge heraus und unterbricht den schnellen Rhythmus. Bei Herlitschka werden ebenso kurze Wörter verwendet: „[...] sie sich in den Raum, der im Nu von ihnen zu wimmeln schien“. Allerdings wird der spezifisch madige Charakter von „maggoty“ nicht aufgegriffen und hier eine neutralere Variante gewählt. Anders ist es bei Walch mit „vermadet“. Dort werden mehrsilbige Wörter verwendet, jedoch wird der syntaktische Aufbau des englischen Satzes genau abgebildet: „Binnen einer Sekunde, so schien es, war die Station von ihnen vermadet.“ Hier ist der Fokus durch die Positionierung an allerletzter Stelle ebenfalls auf dem Adjektiv. Bei Strätling findet sich eine Kombination aus den beiden Strategien wieder: „Im Nu wimmelte die ganze Station von ihnen wie von Maden.“

An einer weiteren Stelle, wo die Kinder sich an Lindas Bett versammeln, unterscheiden sich die deutschen Versionen stark. Im Englischen wird von „clustered“ gesprochen, was bei Herlitschka (in beiden Versionen) als „Klumpen“ zu finden ist. Dies ergibt ein eindeutig negatives und befremdendes Bild. In der Übersetzung von 1978 wird „Traube“ eingesetzt. Das Bild aus dem Englischen bleibt erhalten, allerdings geht der animalische Bezug verloren. In

der neuesten Version ist von „Pulk“ die Rede. Dies erinnert an frühere Stellen in der Neuübersetzung, in denen die Studentengruppe mit militärischen Attributen beschrieben wird. Diese Strategie sieht sich hier fortgeführt, da vorher „entered“ ebenfalls militärisch interpretiert wurde: „fielen sie ein“.

In der Vorlage zieht sich außerdem ein weiteres Motiv durch den Text: Im Englischen kommen innerhalb des kurzen Ausschnitts die Wörter „face“ beziehungsweise „faces“ insgesamt fünfmal vor. In allen deutschen Texten treten die Wörter „Gesicht“ beziehungsweise „Gesichter“ insgesamt nur viermal auf. Dies liegt an dem Umstand, dass aus „made faces at the patients“ bei Walch zu „Fratzen“ und bei Strätling zu „Grimassen“ wird, nur bei Herlitschka schneiden die Kinder „Gesichter“. Dafür wird bei Herlitschka die Wiederholung von „face“ im letzten Satz übersehen und zu einem einzigen „Gesicht“ zusammengezogen. In den beiden neueren Übersetzungen wird die Doppelung konsequent ins Deutsche übertragen.

Erneut zeigt sich Herlitschkas Übersetzerstimme durch das Fehlen konsequent verfolgter Strategien. Bei Strätling finden sich einerseits Verflachungen, andererseits Verstärkungen militärischer Motive. Einzig Walchs Übersetzerstimme ist praktisch nicht-manifest.

#### 4.2.10. Rückzug

Im letzten Kapitel wird Johns Rückzugsort von hunderten Schaulustigen heimgesucht, die „den Wilden“ bei seinen rituellen Geißelungen beobachten wollen. Am Schluss des Romans wird Johns Leiche gefunden. Hier führen sich die im letzten Analyseausschnitt herausgefilterten Motive fort:

A humming overhead had become a roar; and suddenly he was in shadow, there was something between the sun and him. He looked up [...] and saw the swarm of hovering machines. Like locusts they came, hung poised, descended all around him on the heather. And from out of the bellies of these giant grasshoppers stepped men in white viscose-flannels, women (for the weather was hot) in acetate-shantung pyjamas or velveteen shorts and sleeveless, half-unzippered singlets – one couple from each. In a few minutes there were dozens of them, standing in a wide circle round the lighthouse, staring, laughing, clicking their cameras, throwing (as to an ape) peanuts, packets of sex-hormone chewing-gum, pan-glandular *petits beurres*. And every moment – for across the Hog’s Back the stream of traffic now flowed unceasingly – their numbers increased. As in a nightmare, the dozens became scores, the scores hundreds.

The Savage had retreated towards cover, and now, in the posture of an animal at bay, stood with his back to the wall of the lighthouse, staring from face to face in speechless horror, like a man out of his senses.

From this stupor he was aroused to a more immediate sense of reality by the impact on his cheek of a well-aimed packet of chewing-gum. A shock of startling pain – and he was broad awake, awake and fiercely angry. “Go away!” he shouted.

The ape had spoken; there was a burst of laughter and hand-clapping. “Good old Savage! Hurrah, hurrah!” And through the babel he heard cries of: “Whip, whip, the whip!”

Acting on the word’s suggestion, he seized the bunch of knotted cords from its nail behind the door and shook it at his tormentors.

There was a yell of ironical applause.

Menacingly he advanced towards them. A woman cried out in fear. The line wavered at its most immediately threatened point, then stiffened again, stood firm. The consciousness of being in overwhelming force had given these sightseers a courage which the Savage had not expected of them. Taken aback, he halted und looked round.

“Why don’t you leave me alone?” There was an almost plaintive note in his anger.

[...] “What do you want with me?”

“The whip,” answered a hundred voices confusedly. “Do the whipping stunt. Let’s see the whipping stunt.”

Then, in unison and on a slow, heavy rhythm, "We – want – the whip," shouted a group at the end of the line. "We – want – the whip."

Others at once took up the cry, and the phrase was repeated, parrot-fashion, again and again, with an ever-growing volume of sound, until, by the seventh or eighth reiteration, no other word was being spoken. "We – want – the whip."

[...] Yet another helicopter had arrived [...], hung poised above the crowd, then dropped within a few yards of where the Savage was standing, in the open space between the line of sightseers and the lighthouse. The roar of the air screws momentarily drowned the shouting; then, as the machine touched the ground and the engines were turned off: "We – want – the whip; we – want – the whip," broke out again in the same loud, insistent monotone.

The door of the helicopter opened, and out stepped, first a fair and ruddy-faced young man, then, in green velveteen shorts, white shirt, and jockey cap, a young woman.

At the sight of the young woman, the Savage started, recoiled, turned pale.

The young woman stood, smiling at him, an uncertain, imploring, almost abject smile. The seconds passed. Her lips moved, she was saying something; but the sound of her voice was covered by the loud reiterated refrain of the sightseers.

"We – want – the whip! We – want – the whip!"

The young woman pressed both hands to her left side, and on that peach-bright, doll-beautiful face of hers appeared a strangely incongruous expression of yearning distress. Her blue eyes seemed to grow larger, brighter; and suddenly two tears rolled down her cheeks. Inaudibly, she spoke again; then, with a quick, impassioned gesture, stretched out her arms towards the Savage, stepped forward.

"We – want – the whip! We – want . . ."

And all of a sudden they had what they wanted.

"Strumpet!" The Savage had rushed at her like a madman. "Fitchew!" Like a madman, he was slashing at her with his whip of small cords. [...] With a whoop of delighted excitement the line broke; there was a convergent stampede towards that magnetic centre of attraction. Pain was a fascinating horror. "Fry, lechery, fry!" Frenzied, the Savage slashed again.

Hungrily they gathered round, pushing and scrambling like swine about the trough. [...]

"Mr. Savage!"

There was no answer. [...]

Just under the crown of the arch dangled a pair of feet. [...] (Huxley 1932/2007:302-308)

Ein Summen über seinem Haupt hatte sich in Brausen verwandelt. Plötzlich stand er im Schatten, etwas war zwischen ihm und der Sonne. Überrascht sah er [...] empor [...] und da erblickte er dicht über sich den Flugzeugschwarm. Wie Heuschrecken kamen sie heran, hingen dort, landeten ringsumher auf der Heide. Und diese Riesenheuschrecken spieen aus ihren Bäuchen Männer in weißen Viskoseflanellhosen, Frauen in Azetatschantungseidenpyjamas – denn es war heiß – oder in Samthosen und ärmellosen, halbaufgezippten Blusen; jedem Apparat entstieg ein Paar. In wenigen Minuten waren sie zu Dutzenden da, standen in großem Kreis rings um den Leuchtturm, gafften und grinsten, ließen ihre Kameras klicken und warfen dem Wilden, wie einem Affen, Erdnüsse, Päckchen mit Sexualhormonkaugummi und panglandulare Brezeln zu. Und mit jedem Augenblick wurden ihrer immer mehr – der Luftverkehr über dem Wilseder Berg hörte jetzt gar nicht mehr auf. Wie in einem Alptraum schwellen die Dutzende zu Schocken an.

Der Wilde hatte Deckung gesucht und stand nun, gleich einem gestellten Wild, den Rücken an der Leuchtturmmauer und starrte mit sprachlosem Grauen, wie von Sinnen.

Aus seiner Versteinerung erweckte ihn der Anprall eines wohlgezielten Kaugummipäckchens an seine Wange zum Bewußtsein unmittelbarer Wirklichkeit. Ein jäher Schmerz durchlief ihn – nun war er wach, ganz wach und außer sich vor Wut.

„Fort mit euch!“ brüllte er.

Der Affe hatte gesprochen! Das Publikum schrie vor Lachen und klatschte Beifall. „Bravo Wilder! Hoch soll er leben!“ Und aus dem Stimmenbabel hörte er Schreie: „Rauß mit der Geißel, raus mit der Geißel!“

Das Wort brachte ihn auf einen Einfall; er riß das Bündel geknoteter Stricke vom Nagel hinter der Tür und schüttelte es gegen seine Peiniger.

Spöttischer Beifall gellte.

Drohend näherte er sich ihnen. Ein Mädchen schrie erschrocken auf. Die Reihe schwankte an der bedrohtesten Stelle, kam wieder zum Stehen, stand unerschütterlich. Das Bewusstsein ihrer überwältigenden Mehrheit gab diesen Ausflüglern einen Mut, dessen sich der Wilde nicht versehen hatte. Fassungslos blieb er stehn und blickte umher.

„Warum lasst ihr mich nicht in Ruhe?“ Fast klagend klang es aus seinem Zorn.

[...] „Was wollt ihr von mir?“ fragte er, sich von einem grinsenden Gesicht zum andern wendend. „Was wollt ihr nur von mir?“

„Die Geißel“, antworteten hundert Stimmen durcheinander. „Machen Sie doch mal das mit der Geißel! Die

Geißelnummer!“

Dann, im Chor, in trägem, wuchtigen Rhythmus: „Raus – mit – der Geißel!“ Eine Gruppe am Ende der Reihe brüllte es. „Raus – mit – der Geißel!“

Sofort griffen andere den Ruf auf, die Worte wurden wie von Papageien wiederholt, unzählmal, schwellen machtvoll an, bis nach der siebenten, achten Wiederholung kein andres Wort mehr ertönte als: „Raus – mit – der – Geißel!“

[...] Über den Bergen war noch ein Flugzeug erschienen, schwebte über der Menge und senkte sich dann, ein paar Schritte vom Wilden entfernt, auf den freien Platz zwischen der Linie der Ausflügler und dem Leuchtturm. Das Brausen der Propeller verschlang für einen Augenblick die Rufe, aber als die Maschine landete und die Motoren abgestellt waren, brach es von neuem mit der gleichen lauten, beharrlichen Eintönigkeit los: „Raus – mit – der – Geißel! Raus – mit – der – Geißel!“

Die Helikoptertür öffnete sich, zuerst stieg ein blonder, rotwangiger junger Mann aus, dann, in grünen Samthosen, weißem Hemd und Jockeikappe, ein Mädchen.

Beim Anblick des Mädchens fuhr der Wilde zusammen, wich zurück und erbleichte.

Sie stand da und lächelte ihm zu, ein unsicheres, beschwörendes, fast unterwürfiges Lächeln. Die Sekunden verrannen. Ihre Lippen bewegten sich, sie sagte etwas, aber ihre Worte gingen unter im lauten Kehrreim der Ausflügler.

„Raus – mit – der – Geißel! Raus – mit – der – Geißel!“

Das Mädchen presste die Hände an ihre linke Seite, und auf ihrem pfirsichhellen, puppenschönen Gesicht erschien ein schlecht dazu passender Ausdruck sehnsüchtigen Kummers. Ihre blauen Augen schienen größer, strahlender zu werden, und plötzlich rollten zwei Tränen über ihre Wangen. Sie sagte noch einige unhörbare Worte, dann streckte sie dem Wilden mit einer raschen, leidenschaftlichen Gebärde die Arme entgegen und trat auf ihn zu.

„Raus – mit – der – Geißel! Raus – mit – . . .“

Und plötzlich wurde ihnen gewährt, was sie begehrten. „Metze!“ Wie ein Rasender stürzte sich der Wilde auf die Näherkommende. „Aas!“ Wie ein Rasender schlug er mit der geknoteten Geißel auf sie ein.

[...] Mit einem verzückten Schrei der Ekstase riß der Kreis und lief unter Gestampf im magischen Mittelpunkt der Anziehungskraft zusammen. Schmerz war ein fesselnder Greuel.

„Krümm, Unzucht, dich!“ Toll hieb der Wilde von neuem ein.

Gierig versammelten sie sich um ihn, stießen und scharrtten wie Schweine am Trog. [...]

„Herr Wilder!“

Keine Antwort. [...]

Genau unter dem Scheitel des Bogens baumelte ein Paar Füße. [...] (Huxley/Herlitschka 1932:307-313)

Ein Summen über seinem Haupt hatte sich in Dröhnen verwandelt. Plötzlich stand er im Schatten, etwas war zwischen ihm und die Sonne geraten. Überrascht sah er [...] empor [...] und da erblickte er dicht über sich den Flugzeugschwarm. Wie Heuschrecken kamen sie heran, schwebten über ihm, landeten ringsumher auf der Heide. Und diese Riesenheuschrecken spien aus ihren Bäuchen Männer in weißen Viskoseflanellhosen, Frauen in Azetatschantung-Strandanzügen – denn es war heiß – oder in Samthosen und ärmellosen, halb aufgezippten Blusen; jedem Flugzeug entstieg ein Paar. Nach wenigen Minuten waren sie zu Dutzenden da, standen in großem Kreis rings um den Leuchtturm, gafften und grinsten, ließen ihre Kameras klicken und warfen dem Wilden, wie einem Affen, Erdnüsse, Sexualhormon-Kaugummi und Panglandulinkeks zu. Und mit jedem Augenblick wurden es immer mehr – der Luftverkehr über dem Wilseder Berg hörte jetzt gar nicht mehr auf. Wie in einem Alptraum schwellen die Dutzende zu Hunderten an.

Der Wilde hatte Deckung gesucht und stand nun gleich einem gestellten Wild, den Rücken an der Leuchtturmmauer, und starrte mit sprachlosem Grauen, wie von Sinnen.

Aus seiner Erstarrung weckte ihn der Anprall eines wohlgezielten Kaugummipäckchens an seiner Wange zum Bewußtsein der unmittelbaren Wirklichkeit. Ein qualvoller Schock – und er war wach, ganz wach und außer sich vor Wut.

„Fort mit euch!“ brüllte er.

Der Affe hatte gesprochen! Das Publikum schrie vor Lachen und klatschte Beifall. „Bravo, Wilder! Hoch soll er leben!“ Und aus dem Stimmbabel hörte er Schreie: „Die Geißel! Raus mit der Geißel!“

Das Wort brachte ihn auf eine Idee; er riß das Bündel geknoteter Stricke vom Nagel hinter der Tür und schüttelte es gegen seine Peiniger.

Spöttischer Beifall gellte.

Drohend näherte er sich ihnen. Ein Mädchen schrie erschrocken auf. Der Kreis wankte an der bedrohtesten Stelle, kam wieder zum Stehen, stand unerschütterlich. Das Bewußtsein ihrer überwältigenden Mehrheit gab diesen Ausflüglern einen Mut, mit dem der Wilde nicht gerechnet hatte. Ratlos blieb er stehen und blickte umher.

„Warum lasst ihr mich nicht in Ruhe?“ Fast klagend fragte er es aus seinem Zorn.

[...] „Was wollt ihr von mir?“ fragte er, sich von einem grinsenden Gesicht zum nächsten wendend. „Was wollt

ihr nur von mir?“

„Die Geißel!“, antworteten hundert Stimmen durcheinander. „Machen Sie doch mal das mit der Geißel! Die Geißelnummer!“

Dann, im Chor, in langsamem, wuchtigem Rhythmus: „Raus – mit – der – Geißel!“ Eine Gruppe am Ende der Reihe brüllte es. „Raus – mit – der – Geißel!“

Sogleich griffen andere den Ruf auf, die Worte wurden wie von Papageien wiederholt, unzählige Male, schwellen machtvoll an, bis nach der siebenten, achten Wiederholung kein anderes Wort mehr ertönte als: „Raus – mit – der – Geißel!“

[...] Über den Hügeln war noch ein Helikopter erschienen, schwebte über der Menge und senkte sich dann, ein paar Schritte von dem Wilden entfernt, auf den freien Platz zwischen dem Kreis der Ausflügler und dem Leuchtturm. Das Brausen der Propeller übertönte für einen Augenblick die Rufe, aber als die Maschine gelandet und die Motoren abgestellt waren, wurde es von neuem mit der gleichen lauten, beharrlichen Eintönigkeit, hörbar: „Raus – mit – der – Geißel!“

Die Hubschraubertür öffnete sich, zuerst stieg ein blonder, rotwangiger junger Mann aus, dann, in grünen Samthosen, weißer Hemdbluse und Jockeimütze, ein Mädchen.

Beim Anblick des Mädchens fuhr der Wilde zusammen, wich zurück und erleichte.

Das Mädchen stand da und lächelte ihm zu, ein unsicheres, beschwörendes, fast unterwürfiges Lächeln. Die Sekunden verrannen. Ihre Lippen bewegten sich, sie sagte etwas, aber ihre Worte gingen unter in dem lauten Kehrreim der Ausflügler.

„Raus – mit – der – Geißel! Raus – mit – der – Geißel!“

Das Mädchen drückte die Hände auf ihre linke Brust, und auf ihrem pfirsichgleichen, puppensönen Gesicht erschien ein schlecht dazu passender Ausdruck sehnsüchtigen Kummers. Ihre blauen Augen schienen größer, strahlender zu werden, und plötzlich rollten zwei Tränen über ihre Wangen. Sie sagte noch einige unhörbare Worte, dann streckte sie dem Wilden mit einer jähen, leidenschaftlichen Geste die Arme entgegen und trat auf ihn zu.

„Raus – mit – der – Geißel! Raus – mit –“

Und plötzlich bekamen sie, was sie gewollt hatten.

„Metze!“ Wie ein Rasender stürzte sich der Wilde auf sie. „Aas!“ Wie ein Rasender schlug er mit seiner geknoteten Geißel auf sie ein.

[...] Mit einem Aufschrei ekstatischen Entzückens riß der Kreis; alle stürzten in wildem Durcheinander zum magischen Anziehungspunkt. Schmerz war ein fesselnder Greuel.

„Krümm, Unzucht, dich!“ Toll hieb der Wilde von neuem ein.

Gierig versammelten sie sich um ihn, stießen und drängten wie Schweine am Trog. [...]

„Herr Wilder!“

Keine Antwort.

[...] Genau unter dem Scheitel des Bogens baumelte ein Paar Füße. [...] (Huxley/Herlitschka 1981/2001<sup>59</sup>:249-253)

Ein Summen über ihm hatte sich in ein Dröhnen verwandelt, und plötzlich stand er im Schatten, etwas war zwischen ihm und die Sonne getreten. Er sah erschrocken [...] auf und erblickte dicht über sich den Schwarm sich auf der Stelle bewegender Maschinen. Wie Heuschrecken kamen sie, hingen schwebend in der Luft, ließen sich dann rings um ihn auf der Heide nieder. Und aus den Bäuchen dieser gigantischen Grashüpfer traten Männer in weißen Viskoseflanellhosen und Frauen in Azetatschantungpyjamas oder Velvetinshorts und ärmellosen Trikots mit halbgeöffnetem Reißverschluß (es war heiß) – aus jedem Hubschrauber ein Paar. In wenigen Minuten waren es Dutzende, die in einem großen Kreis den Leuchtturm umstanden, gafften, photographierten, Erdnüsse warfen (als sei er ein Affe) und Päckchen mit Sexualhormonkaugummi und Polyhormonbutterkekse. Und unaufhörlich wurden es mehr, denn über den Hog's Back ergoß sich ein ununterbrochener Verkehrsstrom. Wie in einem Alptraum wurden die Dutzende zu aber Dutzenden, die aber Dutzende zu aber Hunderten.

Der Wilde hatte sich in Deckung begeben und stand jetzt wie ein gestelltes Wild mit dem Rücken an der Mauer des Leuchtturms und starrte in wortlosem Schrecken von einem Gesicht zum anderen wie einer, der den Verstand verloren hat.

Er schreckte aus seiner Erstarrung zu bewußterer Wahrnehmung der Wirklichkeit auf, als ein gutgezieltes Päckchen Kaugummi auf seiner Wange aufprallte. Ein Schreck erstanten Schmerzes – und er war hellwach, wach und rasend vor Wut.

„Haut ab!“ schrie er.

Der Affe hatte gesprochen, eine Lachsalve erscholl und Händeklatschen. „Guter alter Wilder! Hurra! Hurra!“ Und durch das Babel hörte er Rufe: „Peitsche, Peitsche, die Peitsche!“

Wie aufs Wort riß er das Bündel geknoteter Stricke von dem Nagel hinter der Tür und schüttelte es gegen seine Peiniger.

Ein Sturm ironischen Beifalls erhob sich.

Drohend schritt er auf sie zu. Eine Frau schrie auf vor Angst. Die Front wankte an den am unmittelbarsten be-

drohten Stellen, festigte sich wieder, stand fest. Das Bewußtsein, eine überwältigende Kraft darzustellen, hatte diesen Schaulustigen einen Mut gegeben, mit dem der Wilde nicht gerechnet hatte. Verblüfft hielt er inne und blickte um sich.

„Warum lasst ihr mich nicht in Ruhe?“ Es war ein fast klagender Ton in seiner Wut.

[...] „Was wollt ihr von mir?“ fragte er und sah von einem grinsenden Gesicht zum anderen. „Was wollt ihr von mir?“

„Die Peitsche“, antworteten hundert Stimmen durcheinander. „Machen Sie die Peitschennummer. Wir wollen die Peitschennummer sehen.“

Einstimmig und in langsamem schweren Rhythmus schrie dann eine Gruppe am Ende der Front: „Wir-wollen-die-Peitsche. Wir-wollen-die-Peitsche.“

Andere nahmen den Ruf sofort auf, und der Satz wurde papageienartig immer und immer wieder mit unablässig wachsender Tonstärke wiederholt, bis nach der siebenten oder achten Wiederholung kein anderes Wort mehr gesprochen wurde. „Wir-wollen-die-Peitsche.“

[...] Ein weiterer Hubschrauber war [...] aufgetaucht, hing schwebend über der Menge, ließ sich dann in wenigen Metern Entfernung von dem Wilden auf der freien Fläche zwischen der Front der Schaulustigen und dem Leuchtturm nieder. Im Dröhnen der Rotoren ging das Geschrei für kurze Zeit unter, doch als die Maschine den Boden berührte und die Motoren abgestellt waren, brach es wieder hervor: „Wir-wollen-die-Peitsche. Wir-wollen-die-Peitsche“, mit der gleichen lauten, eindringlichen Monotonie.

Die Tür des Hubschraubers öffnete sich, und heraus trat ein blonder und rotbackiger junger Mann, dem in grünen Velvetinshorts, weißem Hemd und Jockeimütze eine junge Frau folgte.

Beim Anblick der jungen Frau fuhr der Wilde auf, wich zurück, erblaßte.

Die junge Frau stand da und lächelte ihn an – mit einem unsicheren, flehenden, fast unterwürfigen Lächeln. Sekunden vergingen. Ihre Lippen bewegten sich, sie sagte etwas, doch der Klang ihrer Stimme wurde übertönt von dem lauten, ständig wiederholten Refrain der Schaulustigen.

„Wir-wollen-die-Peitsche! Wir-wollen-die-Peitsche!“

Die junge Frau preßte beide Hände gegen ihre linke Seite, und auf ihr pfirsichhelles, puppenschönes Gesicht trat ein eigentümlich unpassender Ausdruck sehnsüchtiger Verzweiflung. Die blauen Augen schienen größer zu werden und heller, und auf einmal rollten ihr zwei Tränen die Wangen hinunter. Noch einmal sprach sie unhörbar, dann streckte sie mit einer schnellen, leidenschaftlichen Bewegung dem Wilden die Arme entgegen und ging auf ihn zu.

„Wir-wollen-die-Peitsche! Wir-wollen- . . .“

Und plötzlich hatten sie, was sie wollten.

„Hure!“ Der Wilde war wie ein Wahnsinniger auf sie zugestürzt. „Ssssst!“ Wie ein Wahnsinniger schlug er sie mit seiner Peitsche aus dünnen Stricken.

[...] Mit einem Schrei begeisterter Erregung brach die Front, von allen Seiten stampften die Massen auf den magnetischen Mittelpunkt des Schauplatzes zu. Schmerz war ein faszinierendes Grauen.

„Siede, Unzucht, siede!“ Rasend schlug der Wilde wieder zu.

Gierig versammelten sie sich rundherum, schoben und stießen sich wie Schweine am Trog. [...]

„Mr. Wilder!“

Es kam keine Antwort. [...]

Unmittelbar unter dem Schlußstein des Bogens baumelten ein Paar Füße. [...] (Huxley/Walch 1978:245-250)

Ein Summen über ihm wurde zum Brüllen; plötzlich stand er im Schatten, schob sich etwas zwischen ihn und die Sonne. Er sah erstaunt [...] hoch und erblickte, dicht über sich, den Schwarm schwebender Maschinen. Wie Heuschrecken zogen sie auf, hingen in der Luft, sanken rings um ihn her ins Heidekraut. Und aus den Bäuchen der gigantischen Schrecken stiegen Männer in weißem Viskoseflanell, Frauen (denn es war heiß) in Acetat-Schantungpluderhosen oder Cordsamtshorts und ärmellosen Hemdchen mit halb geöffneten Reißverschlüssen – aus jedem ein Paar. Innerhalb weniger Minuten waren es Dutzende, sie bildeten um den Leuchtfeuerturm einen lockeren Ring, glotzten, lachten, ließen Kameras klicken, warfen ihm (wie einem Affen) Erdnüsse, Sexhormonkaugummipäckchen, panglanduläre Kekse zu. Und von Minute zu Minute – denn über dem Hog's Back riss der Luftverkehrsstrom nicht mehr ab – wurden es mehr. Aus Dutzenden wurden Mengen, aus Mengen Hekatomben.

Der Wilde hatte sich in den Schutz des Turms zurückgezogen und stand wie ein in die Enge getriebenes Tier mit dem Rücken zur Stahlbetonwand; mit starrem Blick und wie von Sinnen musterte er ein Gesicht ums andere.

Aus dieser Starre fand er erst durch den Treffer zu größerem Realitätssinn zurück, den ein gut gezieltes Päckchen Kaugummi auf seinem Jochbein landete. Ein erstaunlich schmerzhafter Ruck, und er war hellwach, wach und rabiat wütend.

„Hinfort!“, brüllte er.

Der Affe hatte gesprochen, es gab Gelächter und Applaus. „Hoch lebe Savage! Hurra, hurra!“ Und inmitten des Aufruhrs hörte er die Rufe: „Die Peitsche, die Peitsche, die Peitsche!“

Auf dieses Stichwort hin riss er seine Geißel von dem Nagel hinter der Tür und drohte seinen Peinigern rüttelnd damit.

Man feuerte ihn mit ironischen Zurufen an.

Er rückte gegen sie vor. Eine Frau schrie auf. Am unmittelbar gefährlichsten Punkt wankten die Reihen, schlossen sich wieder, hielten stand. Das Wissen um ihre erdrückende Übermacht verlieh den Schaulustigen eine Courage, die ihnen der Wilde nicht zugetraut hätte. Er stutzte, sein Blick ging in die Runde.

„Warum könnt ihr mich nicht in Ruhe lassen?“ Sein Zorn hatte einen fast flehenden Unterton. [...] „Was wollt ihr von mir?“, fragte er ein feixendes Gesicht nach dem anderen. „Was wollt ihr von mir?“

„Die Peitsche“, brabbelten hundert Stimmen durcheinander. „Zeig uns den Peitschentrück. Wir wollen den Peitschentrück.“

Am Ende der Reihe begann eine Fraktion in schwerfälligem Takt zu skandieren: „Zeig – uns – die – Peit – sche! Zeig – uns – die – Peit – sche!“

Andere griffen den Ruf auf, der nun papageienhaft wiederholt wurde, immer wieder und immer lauter, bis etwa nach der siebten oder achten Wiederholung kein anderes Wort mehr fiel. „Zeig – uns – die – Peit – sche!“

[...] Ein weiterer Helikopter tauchte [...] auf, verharrte einen Augenblick schwerelos über der Menge und sank dann wenige Meter vom Wilden auf den freien Streifen zwischen Schaulustigen und Leuchtfeuerturm herab. Das Brausen der Rotoren übertönte kurzzeitig die skandiierte Parole, bis die Maschine landete und der Motor abwürgt [sic!] wurde. „Zeig – uns – die – Peit – sche, zeig – uns – die – Peit – sche!“ brandete nun der monoton drängende Ruf wieder auf.

Die Helikopterluke ging auf, und es stiegen als Erster ein rotbackiger junger Mann und dann, in grünen Cordsamtshorts und weißem Hemd, eine junge Frau mit einem Käppi auf dem Kopf aus.

Bei ihrem Anblick erstarrte der Wilde, wurde bleich und wich einen Schritt zurück.

Die junge Frau blieb stehen und lächelte – ein unsicheres, flehendes, fast demütiges Lächeln. Der Moment verflog. Sie bewegte die Lippen, sie sagte etwas, doch ihre Stimme ging im lauten Skandieren der Schaulustigen unter.

„Zeig – uns – die – Peit – sche! Zeig – uns – die – Peit – sche!“

Die junge Frau griff sich mit beiden Händen links an die Brust, und auf ihrem pfirsichhellen, puppenhübschen Gesicht zeichnete sich ein seltsam gemischter Ausdruck sehnsuchtsvoller Not ab. Ihre blauen Augen schienen größer zu werden, leuchtender, und plötzlich kullerten ihr zwei Tränen über die Wangen. Unhörbar sprach sie erneut. Dann streckte sie dem Wilden mit leidenschaftlich ergriffener Gebärde die Arme entgegen und machte einen Schritt auf ihn zu.

„Zeig – uns – die – Peit – sche! Zeig – uns –“

Da plötzlich bekamen sie ihren Willen.

„Metze!“ Wie besessen rannte der Wilde auf sie zu. „Ittis!“ Wie besessen drosch er mit seiner vielstriemigen Geißel auf sie ein. [...] Jauchzend und johlend wankten die Reihen der Schaulustigen, in Keilformation schwärmte eine Schar auf das magische Zentrum des Geschehens zu. Schmerz war furchterregendes Faszinosum.

„Siede, Lüderlichkeit, siede!“ Rasend schwang der Wilde seine Geißel.

Gierig umringten sie ihn, schubsten und scharrtten wie Schweine am Trog. [...]

„Mr Savage!“

Keine Antwort. [...]

Knapp unterhalb des Bogenscheitels sahen sie ein Paar Füße baumeln. [...] (Huxley/Strätling 2013/2015<sup>4</sup>:291-297)

Der Ausschnitt beginnt aus Johns Perspektive. Er schildert die Ankunft der Schaulustigen als Insekteninvasion. Wurden die Kinder auf der Sterbestation seiner Mutter noch als Maden beschrieben, sind die Helikopter der erwachsenen Bürger des World State nun ausgewachsene Insekten: „humming“ – „swarm“ – „hovering“ – „locusts“ – „hung poised“ – „bellies of these giant grasshoppers“. Wie zuvor werden sie als unzählig, ihre Ankunft als ein nicht enden wollender „stream“ – im Englischen nachdrücklich in Kollokation mit „flowed unceasingly“ – bezeichnet. Dies wird als „nightmare“ beschrieben, beides erinnert sprachlich stark an das für John beängstigende Aufeinandertreffen mit den Kindern im Hospital for the Dying. Weitere Parallelen zu der zuletzt analysierten Szene finden sich in der Beschreibung von Johns Hilflosigkeit, als die Neuankömmlinge ihn wie ein Tier im Zoo begafften und mit Snacks bewerfen:

„He [...] stood [...], staring from face to face in speechless horror [...]“. Er sieht von Gesicht zu Gesicht, wieder kann er bei niemandem etwas Individuelles entdecken, wieder übermannt ihn die Angst. Die Sprachlosigkeit, die in der Situation mit den Kindern angedeutet ist, wird hier explizit gemacht.

Das Insektenmotiv wird in allen deutschen Übersetzungen beibehalten. Bei Herlitschka wird von „Heuschrecken“, „Riesenheuschrecken“ und einem „Flugzeugschwarm“ gesprochen. Damit sind die „hovering machines“ aus dem Englischen zu Flugzeugen vereindeutigt. Johns Perspektive wird dadurch klarer als im Original, als würde er die Situation besser einschätzen können, das Angstgefühl wird somit abgeschwächt, auch durch eine fehlende Übersetzung des beängstigenden „hovering“. Dies findet sich in der Revision unverändert, obwohl es sich inhaltlich im Englischen nicht um Flugzeuge, sondern Hubschrauber handeln muss. Bei Walch wird von „Heuschrecken“, „gigantischen Grashüpfer[n]“ und einem „Schwarm sich auf der Stelle bewogender Maschinen“ gesprochen. Bei Strätling ist die Rede von einem „Schwarm schwebender Maschinen“, „Heuschrecken“ und „gigantischen Schrecken“. Durch die doppelte Verwendung von „Schrecken“ wirkt die Situation bei Strätling am beängstigendsten, das Wort selbst ist furchteinflößend. Dies wird noch verstärkt durch das „Summen“, das im ersten Satz zum „Brüllen“ wird. Nur bei Strätling ist die beängstigende Steigerung der Lautstärke wie im Englischen mit einer tierischen Nuance versehen. Bei den früheren Übersetzungen wird von „Brausen“ (Herlitschka 1932) und „Dröhnen“ (Herlitschka 1981 und Walch 1978) gesprochen.

Die Kollokation „the stream of traffic now flowed unceasingly“ jedoch ist bei Walch am bedrohlichsten übersetzt. Dort „ergoß sich ein ununterbrochener Verkehrsstrom“, während bei Strätling eine abgeschwächte Version – „riss der Luftverkehrsstrom nicht mehr ab“ – zu lesen ist. Bei Herlitschka ist das Symbol gänzlich verschwunden und wird mit „der Luftverkehr [...] hörte jetzt gar nicht mehr auf“ umschrieben.

Die Angst Johns, die durch den erschrockenen und hilflosen Blick in die Gesichter seiner Angreifer\*innen sichtbar ist und seine erste Furcht vor den Kindern im 14. Kapitel widerspiegelt, wird im Deutschen in allen Versionen abgeschwächt. Bei Herlitschka fehlt der Bezug auf „face to face“ komplett, dort „starrte“ er lediglich. Bei Walch und Strätling ist immerhin von „von einem Gesicht zum anderen“ beziehungsweise „ein Gesicht ums andere“ die Rede. In beiden neueren Texten wird die Doppelung ausgelassen und umschrieben. Bei Strätling fehlt der Bezug auf die Sprachlosigkeit „in speechless horror“ gänzlich, bei Herlitschka und Walch wird zumindest von „sprachlosem Grauen“ und „in wortlosem Schrecken“ gesprochen. Ein weiterer wichtiger Bezug zu der Szene mit den Kindern, der durch „nightmare“ geschaffen wird, wird in der neuesten Übersetzung weggelassen. Herlitschka und Walch jedoch sprechen explizit von „Alptraum“.

Während in Johns Perspektive das Insektenmotiv Vorrang hat, behandeln die schaulustigen Bewohner\*innen des World State ihn gleichermaßen wie ein Tier: „[they were] throwing (as to an ape) peanuts“ – „The ape had spoken“. Auch vom Erzähler wird John als

Tier beschrieben, allerdings eher als gejagtes Tier in einer Opferrolle: „posture of an animal at bay“. Das Bild des Gejagten wird in diesem Ausschnitt immer wieder evoziert und durch militärische Motive gesteigert: „The Savage had retreated towards cover“ – „stood with his back to the wall“ – „well-aimed“ – „seized the bunch of knotted cords“ – „tormentors“ – „advanced“ – „the line wavered“ – „threatened point“ – „stiffened again, stood firm“ – „overwhelming force“ – „the line broke“ – „stampede“.

Im weiteren Verlauf des Textes wird John immer mehr bedrängt. Die Schaulustigen wollen ihn bei der Selbstgeißelung sehen und verlangen im Chor danach („We – want – the whip!“). Hier werden wiederum die Bewohner\*innen vom Erzähler mit Tiermetaphorik bedacht. Ihre gegenseitige Nachplapperei der Forderung nach der Geißel wird als „parrot-fashion“ beschrieben. Zunächst will John sich mit seiner Geißel verteidigen. Als Lenina ankommt und ihn zu beschwichtigen versucht, schlägt er damit nach ihr. Das macht die Schaulustigen noch aufgeregter, jede\*r möchte den besten Blick auf das Geschehen haben. Sie werden daraufhin vom Erzähler mit hungrigen Schweinen verglichen: „Hunggrily they gathered round, pushing and scrambling like swine about the trough.“

Der Bezug auf John als Schautier aus der Perspektive der Schaulustigen wird im Deutschen beibehalten und in allen Übersetzungen sehr ähnlich und als „Affe“ übersetzt. Auch der Verweis auf die „parrot-fashion“ der Rufe wird in den Übersetzungen naheliegender durch „wie von Papageien“ (Herlitschka 1932 und 1981), „papageienartig“ (Walch) und „papageienhaft“ (Strätling) wiedergegeben. Ebenso wird der Vergleich der Schaulustigen mit „Schweinen am Trog“ vorhersehbar ins Deutsche übertragen.

Unterschiede gibt es jedoch an anderen Stellen. Das englische „animal at bay“ wird bei Herlitschka und Walch als „gestelltes Wild“ übersetzt. Durch die Übersetzung mit „Wild“ bekommt das Bild des Gejagten eine stärkere Nuance. Außerdem ist der Bezug zu „dem Wilden“, wie John durchwegs genannt wird, zusätzlich gegeben. Bei Strätling fallen diese zusätzlichen Assoziationen weg, es handelt sich bei ihr um „ein in die Enge getriebenes Tier“. Hier liegt der Fokus auf der Opferrolle Johns. In Strätlings Erzählerstimme wird die Jagd auf John noch abstoßender als bei den anderen Übersetzer\*innen beschrieben, die immerhin „Wild“ jagen. Der Erzähler der Neuübersetzung zeigt dadurch mehr Mitleid. Dies wird außerdem an den Jagd- und Militärmotiven deutlich, die sich bei Strätling am stärksten zeigen und damit die Position Johns als erschwert darstellen.

Grundsätzlich kann festgehalten werden, dass alle deutschen Übersetzungen mehrere militärische und Gewaltmotive beinhalten. So wird bei allen „Deckung“ beziehungsweise „Schutz“ gesucht und „wohlgezielt“ beziehungsweise „gutgezielt“ auf John geschossen. Die Schaulustigen werden bei allen als „Peiniger“ bezeichnet. Insgesamt lässt sich eine Verstärkung des Militärbezugs mit jeder neuen Übersetzung ablesen. So finden sich militärische Motive bei Herlitschka noch recht zaghaft: „Die Reihe schwankte an der bedrohtesten Stelle, kam wieder zum Stehen, stand unerschütterlich.“ Bei Walch wird immerhin von „Front“ und „wankte“ gesprochen, bei Strätling findet sich die Lösung mit der eindeutigsten militärischen

Sprache: „Am unmittelbar gefährlichsten Punkt wankten die Reihen, schlossen sich wieder, hielten stand.“ Bei Herlitschka und Walch steht John mit dem „Rücken an der [M]auer“, bei Strätling eindeutig „mit dem Rücken zur [W]and“. Während John sich in den früheren Texten „näherete“ oder „schritt“, „rückte“ er in der Neuübersetzung „gegen sie vor“. Statt mit der Geißel zu „schüttel[n]“, „drohte“ er den Schaulustigen in der neuesten Version. Aus Herlitschkas relativ neutraler „überwältigenden Mehrheit“ wird bei Walch eine „überwältigende Kraft“, bei Strätling ist von einer „erdrückende[n] Übermacht“ die Rede. An einer einzigen Stelle folgt Walch einer ähnlichen Strategie wie Strätling und spricht von einer „Lachsalve“ (statt „Lachen“ bei Herlitschka und „Gelächter“ bei Strätling). In der Neuübersetzung von 2013 werden weitere militärisch konnotierte Wörter eingesetzt, die in der Vorlage und den anderen deutschen Versionen so nicht vorkommen. So werden bei Strätling zusätzlich „Hekatomben“, „Treffer“, „Parole“ und „Keilformation“ eingesetzt.

Im Verlauf der Szene steigert John sich mehr und mehr in den Wahnsinn und scheint zuletzt geistesabwesend. Bei Leninas Ankunft wird extrem distanziert erzählt. Es scheint, als sei ein neuer Erzähler eingesetzt, der weder Situation noch Figuren kennt. So wird Lenina nicht namentlich genannt, es wird lediglich von „the young woman“ (insgesamt viermal) und mit Hilfe von Personalpronomen von ihr gesprochen. Die Perspektive zeigt sich ausschließlich von außen. So bleiben Leninas bittende und beschwichtigende Worte an John durch die lauten Rufe der Zuseher\*innen unhörbar, nur ihre körperlichen Reaktionen auf seine Aggression werden beobachtend dargestellt. Durch die große Distanz der Erzählung ist eine Identifikation des lesenden Publikums mit jeglicher der Figuren unmöglich. Diese Erzählperspektive gilt als Prognose für das Ende des Romans. Auch dort wird das Auffinden von Johns Leiche aus einer nicht-bewertenden, emotionslosen, rein beobachtenden Sichtweise von außen beschrieben. Bei Leninas Ankunft wird innerhalb von drei Sätzen dreimal als „the young woman“ von ihr gesprochen:

The door of the helicopter opened, and out stepped, first a fair and ruddy-faced young man, then, in green velveteen shorts, white shirt, and jockey cap, a young woman. At the sight of the young woman, the Savage started, recoiled, turned pale. The young woman stood, smiling at him, an uncertain, imploring, almost abject smile.

Der Rhythmus der Sätze entsteht durch Aneinanderreihungen, Einschübe und abhackende Interpunktion. Im ersten Satz ist Leninas Erwähnung überraschend, da er zunächst mit einer Beschreibung von Henry beginnt. Erst ganz zum Schluss kommt die Wendung und die eigentliche Hauptfigur wird genannt. Die letztmögliche Positionierung von „a young woman“, durch ein Komma abgegrenzt, legt den Fokus auf Lenina. Hier können die Leser\*innen nur erahnen, um wen es sich handelt. Erst im nächsten Satz, in dem Johns Reaktion beschrieben wird, wird die Situation geklärt. Bei Herlitschka sind Syntax und Rhythmus erhalten. So werden die Satzteile auch aneinandergereiht und Lenina zum Schluss genannt. In der Erstübersetzung wird die dritte Nennung Leninas jedoch durch ein Personalpronomen ersetzt, was der Szene Nachdruck nimmt. In der Revision wird Lenina wieder erwähnt. Allerdings ist in beiden Herlitschka-Versionen „a young woman“ mit „Mädchen“ übersetzt. Dies wirkt überra-

schend, insbesondere, da Henry als „junger Mann“ beschrieben wird. Die Gleichaltrigkeit der beiden wird somit in Frage gestellt und Lenina wird als unschuldiger beschrieben. Dies entspricht jedoch einer generellen Strategie Herlitschkas, auch an früherer Stelle wird „woman“ mit „Mädchen“ übersetzt: „A woman cried out in fear.“ wird zu „Ein Mädchen schrie erschrocken auf.“ Bereits an dieser früheren Stelle wirkt es überraschend, da zuvor erklärt wird, dass aus jedem Helikopter „Männer“ und „Frauen“ aussteigen. Woher plötzlich ein Mädchen auftaucht, bleibt offen und wirkt verwirrend.

In den neueren deutschen Texten wird „the young woman“ mit „die junge Frau“ übersetzt. Bei Walch ist die Abfolge der Satzglieder wie im Englischen, „eine junge Frau“ wird ebenfalls ans Ende des ersten Satzes gestellt, nur gefolgt vom Prädikat „folgte“. Die anderen Stellen sind wie im Original, offenbar ist großer Wert auf die Platzierung der Benennungen und Pronomen gelegt worden.

Die Wortwahl ist bei Strätling ähnlich, allerdings entsprechen Syntax und Rhythmus dem Englischen weniger. Im ersten Satz ist „eine junge Frau“ etwa in der Mitte platziert, danach folgt noch die Beschreibung ihrer Kopfbedeckung. Dadurch geht der Überraschungseffekt größtenteils verloren. Der zweite und dritte Satz sind in ihrem Rhythmus ähnlicher, allerdings wird im zweiten Satz „At the sight of the young woman“ durch „bei ihrem Anblick“ verkürzt. Dadurch ist der Fokus auf Lenina in der Neuübersetzung abgeschwächt.

In diesem Analyseausschnitt zeigt sich Herlitschkas Übersetzerstimme durch sprachliche und inhaltliche Unterschiede zum Ausgangstext. Walchs Lösung ist syntaktisch und rhythmisch am nächsten am Original orientiert. Strätlings Übersetzerstimme manifestiert sich erneut in einer Verstärkung der militärischen Bilder.

#### **4.2.11. Überblick: Analyseergebnisse textueller Stimmen**

Im vorherigen Abschnitt wurden die verschiedenen deutschen Übersetzungen von *Brave New World* einer Analyse nach textuellen Stimmen unterzogen. Der englische Originaltext zeichnet sich durch eine polyphone Kombination von Figuren- und Erzählerstimmen aus, die sich in Perspektivwechsel und Ironie zeigen. Im Analysematerial konnten verschiedene Stimmen anhand von Figuren- und Erzählerstimmen sowie von individuellen Übersetzerstimmen festgestellt werden. Generell kann festgehalten werden, dass die deutschen Versionen allesamt relativ nah am Ausgangstext orientiert sind. Dies zeigt sich in einer zumeist vollständigen Wiedergabe der Elemente des Originals und in der Bemühung um Beibehaltung von Stil und Rhythmus. Durch die vielfältigen Interpretationsweisen des Originaltexts, insbesondere durch Eigennamen und sprachlichen Motive, weisen die verschiedenen Übersetzungen dennoch starke Unterschiede in Bezug auf die Übersetzerstimmen auf.

Herlitschkas Erstübersetzung ist die vielleicht unbeständigste, sowohl inhaltlich als auch sprachlich. Am stärksten ist Herlitschkas Übersetzerstimme durch die Translokation der Handlung und die Neuschöpfung von Eigennamen vertreten. Diese eindeutigen Unterschiede zum Ausgangstext – die durch kontextuelle Äußerungen des Übersetzers bereits vorgeklungen

sind – stellen Herlitschka als Person mit einer individuellen Stimme heraus. Tabuthemen wie Sexualität treten teilweise verstärkt, in vielen Fällen jedoch abgeschwächt oder zensiert auf. Wie bereits in früheren Analysen anderer Wissenschaftler\*innen angemerkt wurde, zeigen sich auch in diesem Analysebeispiel sexistische Tendenzen, die Schlüsse auf das Gesellschaftsbild sowie diskriminierende Meinungen des Übersetzers zulassen.

Die persönliche Interpretation des Übersetzers wird sprachlich deutlich, indem vereindeutigende Elemente wie interpretationsweisende Interpunktion eingefügt werden. Dann wieder zeigt sich Herlitschkas Text äußerst vage und unauffällig. Die vielstimmigen Elemente des Ausgangstexts, die in einer Analyse des Originals herausgefiltert werden konnten, werden bei Herlitschka teilweise verkürzt dargestellt oder weggelassen. Wie bereits in früheren Analysen seiner Arbeit festgehalten wurde (vgl. Kapitel 3), zeichnet sich Herlitschkas Stil durch Verkleinerungen und Verniedlichungen mit teilweise eindeutig süddeutsch-österreichischem Einschlag aus. Dadurch bekommt sein Zieltext im Deutschen eine zusätzliche ironische Komponente, die im Original so nicht hörbar ist.

Die Erstübersetzerstimme zeigt sich außerdem in der Wechselhaftigkeit des sprachlichen Registers. An einigen Stellen wird der Rhythmus des Originals im Zieltext abgebildet, an vielen anderen jedoch ist Herlitschkas Stil von längeren, umständlichen Formulierungen und einer altmodischen Sprache geprägt. Dies macht in einem Vergleich mit dem pointierten, knappen Stil des Originals eine eindeutige Übersetzerstimme erkennbar.

Die größtenteils inkonsequenten sprachlichen Lösungen Herlitschkas sind in der Revision geglättet. Dies zeigt sich insbesondere in einer Verminderung altmodischer und regiolektaler Sprache. Die *Schöne neue Welt* aus dem Jahr 1981 tritt damit als idiomatischere und unauffälligere Version von *Welt – wohin?* auf. Der neuere Text ist nicht unbedingt näher am Original als die Erstübersetzung, scheinbar lag die Treue der Revisor\*innen – sofern eine solche überhaupt analysiert werden kann – weniger beim Autor des Originals als bei potenziellen Leser\*innen. Der Text liest sich als eine erleichterte Version des früheren und ist damit für ein moderneres Publikum leichter zugänglich. Damit ist Herlitschkas Übersetzerstimme nicht nur im Paratext, sondern auch im Romantext abgeschwächt. Durch seine Translokation der Handlung, die auch bei einer fehlenden Kenntnis des Originals auf Verwirrung stoßen dürfte, ist Herlitschka jedoch in allen Versionen seiner Übersetzung hörbar.

Sowohl Walchs als auch Strätlings Einstellungen gegenüber der Erstübersetzung wurden durch ihre distanzierenden Worte im letzten Kapitel klargelegt. Diese Distanzierung von Herlitschkas Text manifestiert sich in ihren jeweiligen Übersetzungen deutlich. Beide Neuübersetzungen weisen keine nennenswerten Gemeinsamkeiten mit der Erstübersetzung auf, daher kann in beiden Fällen eine Revision oder plagiathafte Neuübersetzung, wie sie im zweiten Kapitel der Arbeit vorgestellt wurden, ausgeschlossen werden. Die Stimme des Erstübersetzers scheint im textuellen Vergleich mit den Versionen von Walch und Strätling kaum durch; beide zeigen einen individuellen Umgang mit Übersetzungsproblemen.

Im Gegensatz zu den mehrdeutigen Elementen von *Welt – wohin?* weist die Neuübersetzung von 1978 durchgehendere Strategien auf. Inhaltlich gibt es bei Walch keine tabuisierten oder zensierten Stellen; der sprachliche Umgang mit Sexualität und Gender ist offen und explizit. Walchs Text zeichnet sich durch ein konsequentes Übernehmen der ausgangstextuellen Vielstimmigkeit und der rhythmischen Sprache des Originals aus. Im Gegensatz zur Erstübersetzung weist sich die Neuübersetzung durch eine moderne und lockere Sprache aus. Selbst im Gegensatz zur Herlitschka-Revision, die immerhin drei Jahre nach Walchs Version erschienen ist, weist der Text aus der DDR einen frischeren Ton auf und gibt daher Huxleys Stil im Deutschen viel eher wieder. Die sprachlichen Bilder sind zumeist beibehalten worden, wobei gewisse Metaphern expliziert oder Nuancen verstärkt auftreten. Damit ist Walchs Übersetzerstimme auf den ersten Blick größtenteils nicht-manifest.

Viel eindeutiger zeigt sich Walchs Übersetzerstimme in der Perspektive, aus der der Text erzählt wird. Der Blickwinkel der Neuübersetzung von 1978 gleicht der des Originals. Dies führt im Deutschen zu einem verfremdenden Effekt, da die geographische Lage der impliziten ausgangs- und zielkulturellen Leser\*innen unterschiedlich ist. Wenn in einem britischen Text vom Westen gesprochen wird, entsteht ein anderes Bild als in der DDR-Perspektive von Walchs Leser\*innen. Damit zeigt sich eine Verschiebung von Huxleys Kapitalismuskritik nach Westdeutschland. Dem Anspruch des Verlags Das Neue Berlin, dass der Text weit weg spielen sollte, um Kritik am deutschen Nachbarstaat zu implizieren, wird in Walchs Übersetzung durchaus entsprochen. Damit deckt sich Walchs textuelle Übersetzerstimme mit der paratextuellen Verlegerstimme. Der Fokus liegt eindeutig auf der politischen Wirkung des Texts.

Strätlings Neuübersetzung ist die sprachlich modernste, was angesichts des aktuellen Erscheinungsdatums wenig verwundert. Der Anspruch der Übersetzerin, einerseits Huxleys historischem Stil und andererseits den Bedürfnissen eines heutigen klassikerlesenden Publikums gerecht zu werden, zeigt sich in sprachübergreifenden symbiotischen Wortschöpfungen. So werden teilweise verfremdende Kombinationen aus deutschen und englischen Wörtern angeboten. Die sprachlichen Bilder des Ausgangstexts sind augenscheinlich einer sorgfältigen Analyse unterzogen worden, was sich mit den von Strätlings kontextueller Stimme geäußerten Ansprüchen deckt. So werden Motive, die sich durch den ganzen Roman ziehen, konsequent ins Deutsche übertragen. Teilweise sind die metaphorischen Bilder dadurch verstärkt, an anderen Stellen liest sich der Text im Vergleich mit dem Original geglättet. Sexuelle Anspielungen beispielsweise finden sich an einigen Stellen vermindert oder vereindeutigend abgeschwächt.

Es wurde bereits festgehalten, dass Herlitschkas textuelle Erstübersetzerstimme in beiden Neuübersetzungen wenig durchscheint. Bei Strätling ist sie zwar kontextuell stark vertreten, im Text selbst kann sie tatsächlich kaum herausgefiltert werden. Die Analyse hat jedoch gezeigt, dass sich im direkten Vergleich der Textstellen bei Walch und Strätling immer wieder ähnliche Lösungen finden. Ob dabei tatsächlich von einer Erstübersetzerstimme gespro-

chen werden kann, die durch den aktuellsten Text scheint, bleibt dahingestellt. Jedenfalls scheinen beide Neuübersetzerinnen – zumindest sprachlich – ähnliche Strategien verfolgt zu haben. Damit scheint Herlitschkas kontextuelle Übersetzerstimme in der neuesten Version von *Brave New World* durch, während textuell Walchs Stimme dominanter ist.

Nachdem die Analyseergebnisse zusammenfassend dargestellt wurden, soll nun abschließend ein Überblick über die vorliegende Masterarbeit gegeben werden. Dabei werden die Theorie- und Analyseteile miteinander in Bezug gesetzt.

## 5. Schlussfolgerungen

Die vorliegende Arbeit beschäftigte sich mit der Frage nach der Übersetzerstimme in Erst- und Neuübersetzungen des gleichen Ausgangstexts. Als veranschaulichendes Analysematerial dienten die verschiedenen deutschen Versionen von Aldous Huxleys Roman *Brave New World*. Im theoretischen Teil wurden zunächst die der Arbeit zugrunde gelegten Ansätze vorgestellt: Die Übersetzerstimme wurde als Teil der Translator Studies definiert, die Übersetzer\*innen als soziale Wesen in den Mittelpunkt stellt. Zur soziologischen Untersuchung von Übersetzer\*innen eignen sich insbesondere kontextuelle Stimmen, da die unterschiedlichen Akteur\*innen im Translationsprozess in Paratexten zu Wort kommen. Individuelle Übersetzungsentscheidungen können textuell herausgefiltert werden. Je nachdem, ob Übersetzer\*innen sich zu offensichtlichen Eingriffen und Änderungen entscheiden oder möglichst nah am Original bleiben, ist ihre textuelle Stimme manifest oder nicht-manifest hörbar. Die gesamte Bedeutung einer Übersetzung kann ausschließlich durch die Analyse des Translats inklusive seiner umgebenden Paratexte erfasst werden, da nur so die vielfältigen Stimmen in der Übersetzung hörbar gemacht werden können.

Das zweite Kapitel widmete sich dem Thema Neuübersetzung. Zunächst wurde das Forschungsfeld überblickshaft dargestellt und anschließend mit dem Konzept Stimme verknüpft. In der frühen Forschung wurde im Rahmen der Retranslation Hypothesis eine lineare Verbesserung von Übersetzung zu Übersetzung postuliert, die Neuübersetzung als Fortschritt definierbar macht. Statt der Linearität der Hypothese wird in neueren Ansätzen der wandelbare Ausgangstext durch sein ideologisches Interpretationspotenzial als Grundlage für neue Übersetzungen gesehen. Parallel dazu hat sich ein gegensätzlicher Ansatz entwickelt, der den Ausgangstext und seine Zieltex te als intertextuelles Ganzes verknüpft sieht. In dieser Definition gelten Neuübersetzungen als Makrotex te, die den Ausgangstext weiterführen, und Übersetzer\*innen als Autor\*innen dieses Makrotex ts.

Am Schluss des Kapitels wurde ein Forschungsüberblick über Stimmen in der Neuübersetzung gegeben. Im Mittelpunkt der verschiedenen Akteurenstimmen im Translationsprozess steht die Übersetzerstimme, diese kann in Erst- und Neuübersetzerstimme unterteilt werden. Wenn Neuübersetzer\*innen sich an früheren Übersetzungen orientieren, können die Erstübersetzer\*innen im späteren Text hörbar sein. Wenn sich die Neuübersetzung jedoch bewusst

von der Erstübersetzung abgrenzt, ist die textuelle Erstübersetzerstimme häufig nicht wahrnehmbar. Dann kann es jedoch zu einer verstärkten kontextuellen Erstübersetzerstimme kommen, sofern die rivalisierende Beziehung in Paratexten deutlich gemacht wird. Unterschiede zwischen den Übersetzerstimmen basieren üblicherweise auf persönlichen Ideologien und verschiedenen Interpretationen des Zielpublikums. Den größten Einfluss haben kontextuelle Faktoren wie Übersetzer\*innen als Individuen und der sie umgebende verlegerische Translationskontext.

Um eine kontextualisierte Analyse der deutschen Übersetzungen von *Brave New World* möglich zu machen, wurden im dritten Kapitel die unterschiedlichen Texte und ihre Verfasser\*innen vorgestellt und ein Überblick über Übersetzungsgeschichte und Rezeption gegeben. Im deutschen Sprachraum wurde Huxleys Roman häufig als politisches Instrument gebraucht, um den jeweils aktuellen Diskurs zu unterstützen. Dies bestätigte sich in einer Übersicht über die Rezeption der verschiedenen deutschen Übersetzungen. Die Erstübersetzung der 1930er Jahre verlegte die Handlung direkt nach Deutschland, die Neuübersetzung in der DDR hingegen ließ den Text im entfernten London spielen und machte damit eine Kritik am kapitalistischen Westen möglich. Aktuell liegt der Fokus der Rezeption auf Huxley als Klassikerautor und seinen persönlichen Ideologien. In der Neuübersetzung von 2013 galt daher der Anspruch, Huxleys individuellen Stil zu übertragen. Gleichzeitig sollte einem globalisierten, modernen Publikum Rechnung getragen und somit eine Kombination aus Fremdem und Bekanntem angestrebt werden.

In der kontextuellen Analyse der Peritexte der unterschiedlichen Versionen konnte die Verfasserin der neuesten Version, Uda Strätling, als dominanteste Übersetzerstimme herausgefiltert werden. So wird sie im Paratext auf Augenhöhe mit dem Autor und als Huxley-Expertin sichtbar. In der deutschen Erstübersetzung wird dem Übersetzer Herberth E. Herlitschka ein ähnlicher Expertenstatus zuteil, da er bereits mehrere Werke Huxleys übersetzt und ein rezeptionsweisendes Nachwort verfasst hat. In der Revision seiner Übersetzung, die in den letzten Jahrzehnten die bekannteste deutsche Version war, wird der Fokus auf die Autorenstimme gelegt. In Eva Walchs Peritext bleibt die Übersetzerstimme zugunsten anderer Akteur\*innen stumm. Hier liegt der Fokus auf der Instrumentalisierung des Werks für eine Kapitalismus- und Faschismuskritik.

In der textuellen Analyse konnten verschiedene Figuren- und Erzähler- sowie individuelle Übersetzerstimmen festgehalten werden. Herlitschkas Stimme wird durch die Translokation der Handlung offensichtlich, zeigt sich jedoch auch in weiteren inhaltlichen und sprachlichen Entscheidungen. Das konservative Gesellschafts- und Menschenbild des Übersetzers wird in der Wortwahl deutlich, bei Tabuthemen wie Sexualität werden teilweise Zensuren vorgenommen. Im Vergleich zum pointierten Stil des Originals finden sich bei Herlitschka häufig lange und umständliche Formulierungen, die teilweise in der Revision geglättet werden. Damit ist die individuelle Übersetzerstimme in der Überarbeitung von 1981 abgeschwächt hörbar. Die Stimme des Erstübersetzers scheint im textuellen Vergleich mit den

Versionen von Walch und Strätling kaum durch; beide zeigen einen individuellen Umgang mit Übersetzungsproblemen.

Die Übersetzerstimme von 1978 ist in sprachlichen und inhaltlichen Entscheidungen nicht-manifest. Der Romantext selbst ist nah am Original, Walchs Stil modern und frisch. Deutlicher wird die Übersetzerstimme in der Erzählperspektive und entspricht damit der peritextuellen Verlegerstimme: Die Kapitalismuskritik Huxleys wird nach Westdeutschland verschoben und das politische Potenzial des Texts dadurch intensiviert.

Strätlings Neuübersetzung deckt sich ebenfalls mit den epitextuell geäußerten Zielen: Die Übersetzerstimme zeigt sich in der Beachtung von Huxleys Sprache und literarischen Motiven, gleichzeitig ist der Text an moderne Zielrezipient\*innen angepasst. Teilweise sind die metaphorischen Bilder jedoch verstärkt und Tabuthemen wie sexuelle Sprache vermindert. Im Gegensatz zu Herlitschkas Erstübersetzerstimme, die in beiden Neuübersetzungen wenig anklingt, findet sich in Strätlings Text an manchen Stellen ein ähnlich flotter Stil wie bei Walch.

Parallel zur Untersuchung von Übersetzerstimmen konnte im empirischen Teil dieser Masterarbeit die Eignung des Konzepts Stimme als Analysemodell kritisch überprüft werden. Im Hinblick auf die Übersetzerstimme im Text wurden wichtige Informationen über die Übersetzer\*innen herausgefiltert. Kontextuell jedoch reichte die Analyse der Übersetzerstimmen schwerlich aus, um beispielsweise übersetzerische von verlegerischen Entscheidungen abzugrenzen. Der Peritext eines Romans konnte zwar als Zeichen der Verlegerstimme definiert werden und wurde auch in dieser Arbeit als solche analysiert. Dennoch wurde nicht immer klar, welche peritextuellen Texte im Buch von den Übersetzer\*innen verfasst worden sind beziehungsweise wer sich sonst dafür verantwortlich zeichnete. Bei anonymen Texten ist eine Analyse nach Stimmen besonders schwierig, da niemand Verantwortung übernimmt, dessen persönliche Wertvorstellungen oder individuelle Zielsetzungen analysiert werden könnten. Dies erschwerte die Analyse der anonymen Revision von Herlitschkas Erstübersetzung aus dem Jahr 1981.

Ein weiterer wichtiger Aspekt der Translator Studies, der bei einer Analyse von Stimmen nach heutigem Forschungsstand zu kurz kommt, ist der Einfluss politischer und gesellschaftlicher Umstände auf historische Texte. Eine historische Diskursanalyse der verschiedenen Übersetzungen von *Brave New World* könnte möglicherweise mehr Klarheit über die politischen Beweggründe der verschiedenen Akteur\*innen verschaffen. Vielleicht könnte auf diese Weise beispielsweise geklärt werden, wieso Herlitschka die Handlung nach Deutschland verlegt hat. Er selbst lebte zum Zeitpunkt des Übersetzungsprozesses in Wien, demnach scheint die Translokation nach Berlin nicht unbedingt die naheliegendste Wahl. Möglicherweise waren es die – für ihn als Person jüdischer Herkunft besonders bedrohlichen – Entwicklungen der 1930er Jahre, die ihn zu einer warnenden Verlegung der Dystopie in die Hauptstadt der Weimarer Republik bewegten. Auf dem aktuellen Stand der Forschung zu textuellen und kontextuellen Stimmen kann über solche Entscheidungen jedoch nur spekuliert werden.

Aus dieser Sicht benötigt die junge Forschung zu Stimmen in der Neuübersetzung weitere Eingrenzung und Definitionsklarheit, um die individuellen Entscheidungen von Übersetzer\*innen im Kontext ihrer diskursiven Möglichkeiten abbilden zu können.

## 6. Bibliographie

### 6.1. Primärliteratur

Döring, Tobias. 2013/2015<sup>4</sup>. Nachwort. In: Huxley, Aldous/Strätling, Uda (Hg.) *Schöne Neue Welt*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 337-356.

Herlitschka, Herberth Egon. 1932. Nachwort. In: Huxley, Aldous/Herlitschka, Herberth Egon (Hg.) *Welt – wohin?* Leipzig: Insel-Verlag, [314].

Herlitschka, Herberth Egon. 2001<sup>59</sup>. Vorbemerkung des Übersetzers. In: Huxley, Aldous/Herlitschka, Herberth Egon (Hg.) *Schöne neue Welt. Ein Roman der Zukunft*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, [5].

Höhne, Horst. 1978. Nachwort. In: Huxley, Aldous/Walch, Eva (Hg.) *Schöne neue Welt*. Berlin: Das Neue Berlin, 251-269.

Huxley, Aldous. 2007. *Brave New World*. Stuttgart: Philipp Reclam.

Huxley, Aldous/Herlitschka, Herberth Egon. 1932. *Welt – wohin?* Leipzig: Insel-Verlag.

Huxley, Aldous/Herlitschka, Herberth Egon. 2001<sup>59</sup>. *Schöne neue Welt. Ein Roman der Zukunft*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch.

Huxley, Aldous/Walch, Eva. 1978. *Schöne neue Welt*. Berlin: Das Neue Berlin.

Huxley, Aldous/Strätling, Uda. 2015<sup>4</sup>. *Schöne Neue Welt*. Frankfurt am Main: S. Fischer.

### 6.2. Sekundärliteratur

<sup>a</sup>ALA – American Library Association. 2017. Frequently Challenged Books. In: <http://www.ala.org/advocacy/bbooks/frequentlychallengedbooks/top10>, Stand: 09.08.2017.

<sup>b</sup>ALA – American Library Association. 2017. Banned & Challenged Classics. In: <http://www.ala.org/advocacy/bbooks/frequentlychallengedbooks/classics>, Stand: 09.08.2017.

Alsina, Victòria. 2011. Translating Free Indirect Discourse: two Spanish versions of Jane Austen's *Persuasion*. *New Voices in Translation Studies* 7, 1-18.

Alvstad, Cecilia. 2014. The translation pact. *Language and Literature* 23:3, 270-284.

Alvstad, Cecilia & Assis Rosa, Alexandra. 2015. Voice in retranslation. An overview and some trends. *Target* 27:1, 3-24.

Aschermann, Ulrike. 1995. *D. H. Lawrence: Rezeption im deutschen Sprachraum. Eine deskriptive Übersetzungsanalyse von Lady Chatterley's Lover*. Frankfurt am Main/Berlin/Bern: Peter Lang.

Baker, Robert S. 1995. The Nightmare of the Frankfurt School: The Marquis de Sade and the Problem of Modernity in Aldous Huxley's Dystopian Narrative. In: Nugel, Bernfried (Hg.), 245-260.

*Bayern 2 – Bayerischer Rundfunk*. 23/11/2013. Diwan. Huxleys „Schöne neue Welt“. [Sendemanuskript.] Verfasser: Stefan Berkholz, 12-14.

BBC – British Broadcasting Corporation. 2003. The Big Read. In: [http://www.bbc.co.uk/arts/bigread/top100\\_2.shtml](http://www.bbc.co.uk/arts/bigread/top100_2.shtml), Stand: 04.08.2017.

Bedford, Sybille. 1973. *Aldous Huxley. A Biography 1. 1894-1939*. London: Chatto & Windus.

Bedford, Sybille. 1974. *Aldous Huxley. A Biography 2. 1939-1963*. London: Chatto & Windus.

Bereza, Dorota Karolina. 2009. Die Neuübersetzung. Ausdruck des Wandels in der Translationskultur. In: Kalverkämper, Hartwig & Schippel, Larisa (Hg.) *Translation zwischen Text und Welt. Translationswissenschaft als historische Disziplin zwischen Moderne und Zukunft*. Berlin: Frank & Timme, 259-273.

Bereza, Dorota Karolina. 2013. *Die Neuübersetzung. Eine Hinführung zur Dynamik literarischer Translationskultur*. Berlin: Frank & Timme.

Berman, Antoine. 1990. La retraduction comme espace de la traduction. *Palimpsestes* 4, 1-7.

Blöcker, Günter. 1957. *Die neuen Wirklichkeiten. Linien und Profile der modernen Literatur*. Berlin: Argon Verlag.

Blödorn, Andreas & Langer, Daniela & Scheffel, Michael (Hg.) 2006. *Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen*. Berlin/New York: Walter de Gruyter.

Bode, Christoph. 1985. *Aldous Huxley: „Brave New World“*. München: Wilhelm Fink Verlag.

Booth, Wayne C. 2006. Distance and Point-of-View: An Essay in Classification. In: McNees, Eleanor (Hg.) *The Development of the Novel. Literary Sources & Documents. Volume III*. Hastings: Helm Information, 447-460.

- Brodie, Geraldine. 2013. Schiller's *Don Carlos* in a Version by Mike Poulton, Directed by Michael Grandage: The Multiple Names and Voices of Translation. In: Jansen, Hanne & Wegener, Anna (Hg.), 119-140.
- Brownlie, Siobhan. 2006. Narrative Theory and Retranslation Theory. *Across Languages and Cultures* 7:2, 145-170.
- Carpi, Anna Maria. 2014. *Lost or won in translation? Con un inedito di Kleist*. In: Kleiner, Barbara et al. (Hg.), 21-28.
- Chapelle, Niamh. 2001. *The translators' tale: a translator-centred history of seven English translations (1823-1944) of the Grimms' fairy tale, Sneewittchen*. Dublin City University: Dissertation.
- Chatman, Seymour Benjamin. 1978. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca/London: Cornell University Press.
- Chesterman, Andrew. 2004. Hypotheses about translation universals. In: Hansen, Gyde et al. (Hg.), 1-13.
- Chesterman, Andrew. 2006. Questions in the sociology of translation. In: Seruya, Teresa & Assis Rosa, Alexandra & Duarte, João Ferreira (Hg.) *Translation Studies at the Interface of Disciplines*. Amsterdam: John Benjamins, 9-27.
- Chesterman, Andrew. 2009. The Name and Nature of Translator Studies. *Hermes* 42, 13-22.
- Chesterman, Andrew & Baker, Mona. 2008. Ethics of renarration. An interview with Mona Baker. *Cultus* 1:1, 10-33.
- Deane-Cox, Sharon. 2014. *Retranslation: Translation, Literature and Reinterpretation*. London/New York: Bloomsbury.
- Deutschlandfunk Kultur*. 24/09/2013. Totaler Utopismus endet in Totalitarismus. Verfasserin: Pieke Biermann. In: [http://www.deutschlandfunkkultur.de/totaler-utopismus-endet-in-totalitarismus.950.de.html?dram:article\\_id=262680](http://www.deutschlandfunkkultur.de/totaler-utopismus-endet-in-totalitarismus.950.de.html?dram:article_id=262680), Stand: 12.07.2017.
- Duden. 2017. Dystopie. In: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Dystopie>, Stand: 09.10.2017.
- Fietz, Lothar. 1981. Politik und Roman: David Herbert Lawrence und Aldous Huxley. In: Goetsch, Paul & Müllenbrock, Heinz-Joachim (Hg.), 111-120.
- Fischer, Beatrice & Nisbeth Jensen, Matilde (Hg.) 2012. *Translation and the Reconfiguration of Power Relations. Revisiting Role and Context of Translation and Interpreting*. Berlin/Münster/Wien: Lit.

- Gambier, Yves. 1994. La retraduction, retour et détour. *Meta* 39:3, 413-417.
- Genette, Gérard. 1989. *Paratexte*. Aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt/New York: Campus Verlag & Paris: Editions de la Maison des Sciences de l'Homme.
- Genette, Gérard. 1998<sup>2</sup>. *Die Erzählung*. Aus dem Französischen von Andreas Knop. München: Wilhelm Fink.
- Gheran, Niculae. 2012. Fracturing the Monstrous Geography of George Orwell's *1984* and Aldous Huxley's *Brave New World* – Eroticism, Dissidence and Individualism. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai – Philologia* LVII:4, 91-99.
- Goetsch, Paul & Müllenbrock, Heinz-Joachim (Hg.) 1981. Englische Literatur und Politik im 20. Jahrhundert. Wiesbaden: Athenaion.
- Greenall, Annjo K. 2015. Translators' voices in Norwegian retranslations of Bob Dylan's songs. *Target* 27:1, 40-57.
- Greenberg, Jonathan & Waddell, Nathan (Hg.) 2016. *Brave New World: Contexts and Legacies*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Greenberg, Jonathan & Waddell, Nathan. 2016. Introduction. In: Greenberg, Jonathan & Waddell, Nathan (Hg.), 1-14.
- Greenberg, Jonathan. 2016. What Huxley Got Wrong. In: Greenberg, Jonathan & Waddell, Nathan (Hg.), 109-126.
- Guldin, Rainer. 2016. *Translation as Metaphor*. Oxon/New York: Routledge.
- Hamblock, Dieter. 2007. Nachwort. In: Huxley, Aldous (Hg.) *Brave New World*. Stuttgart: Philipp Reclam, 311-322.
- Hansen, Gyde & Malmkjaer, Kirsten & Gile, Daniel (Hg.) 2004. *Claims, Changes and Challenges in Translation Studies. Selected Contributions from the ESCT Congress, Copenhagen 2001*. Amsterdam: John Benjamins.
- Hayman, Emily. 2012. English Modernism in German: Herberth and Marlys Herlitschka, Translators of Virginia Woolf. *Translation and Literature* 21:3, 383-401.
- henschel SCHAUSPIEL. 2017. Theaterautoren. Eva Walch. In: <http://www.henschel-schauspiel.de/en/theater/autor/276/eva-walch>, Stand: 04.09.2017.
- Hermans, Theo. 1996. The Translator's Voice in Translated Narrative. *Target* 8:1, 23-48.

- Hermans, Theo. 2014. Positioning translators: Voices, views and values in translation. *Language and Literature* 23:3, 285-301.
- Holmes, James. 1988. The Name and Nature of Translation Studies. In: Holmes, James (Hg.) *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam: Rodopi, 67-80.
- Huxley, Aldous. 2007. *Brave New World*. Stuttgart: Philipp Reclam.
- Huxley, Aldous. 2007. Foreword. In: Huxley, Aldous (Hg.) *Brave New World*. Stuttgart: Philipp Reclam, 5-19.
- Jäger, Margarete & Jäger, Siegfried. 2007. *Deutungskämpfe. Theorie und Praxis Kritischer Diskursanalyse*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Jansen, Hanne & Wegener, Anna (Hg.) 2013. *Authorial and Editorial Voices in Translation I – Collaborative Relationships between Authors, Translators, and Performers*. Montréal: Vita Traductiva Editions québécoises de l'œuvre.
- Jansen, Hanne & Wegener, Anna. 2013. Multiple Translatorship. In: Jansen, Hanne & Wegener, Anna (Hg.), 1-39.
- Jansohn, Christa. 2005. Autor, Verleger und Übersetzer. *editio* 19. 122-154.
- Jansohn, Christa. 2016. Lady Chatterley's Lover: Vom Original zu Georg Goyerts Übersetzung (1958). In: Lawrence, David. Herbert. (Hg.) *Lady Chatterley's Lover*. Übersetzung aus dem Englischen von Georg Goyert. Stuttgart: red.sign media, [1-11].
- Kirisits, Andrea. 1986. *Aldous Huxley. Brave New World in der deutschen Übersetzung*. Universität Wien: Diplomarbeit.
- Kleiner, Barbara. 2014. Neuübersetzung der *Confessioni di un italiano* von Ippolito Nievo. In: Kleiner, Barbara et al. (Hg.), 119-123.
- Kleiner, Barbara & Vangi, Michele & Vigliani, Ada (Hg.) 2014. *Klassiker neu übersetzen. Zum Phänomen der Neuübersetzungen deutscher und italienischer Klassiker. Ritradurre i classici. Sul fenomeno delle ritraduzioni di classici italiani e tedeschi*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- Kleiner, Barbara & Vangi, Michele & Vigliani, Ada. 2014. Vorwort. In: Kleiner, Barbara et al. (Hg.), 7-11.
- Koskinen, Kaisa/Paloposki, Outi. 2003. Retranslations in the Age of Digital Reproduction. *Cadernos de Tradução* 11:1, 19-38.

- Koskinen, Kaisa & Paloposki, Outi. 2004. A thousand and one translations. Revisiting retranslation. In: Hansen, Gyde et al. (Hg.), 27-38.
- Koskinen, Kaisa & Paloposki, Outi. 2010. Retranslation. In: Gambier, Yves & van Doorslaer, Luc (Hg.) *Handbook of Translation Studies Online*. Amsterdam: John Benjamins, 294-298.
- Koskinen, Kaisa & Paloposki, Outi. 2015. Anxieties of influence. The voice of the first translator in retranslation. *Target* 27:1, 25-39.
- Kroeber, Burkhardt. 2014. Bemerkungen zu meiner Neuübersetzung der *Promessi Sposi*, In: Kleiner, Barbara et al. (Hg.), 103-117.
- Krysztofiak, Maria. 2013. *Einführung in die Übersetzungskultur*. Frankfurt am Main: Peter Lang Edition.
- Land Berlin. 2017. Liste der verbannten Bücher. Welt – wohin. In: <http://www.berlin.de/berlin-im-ueberblick/geschichte/berlin-im-nationalsozialismus/verbannte-buecher/suche/index.php/detail/73786>, Stand: 03.07.2017.
- Literaturpreise Hamburg. 2009. Uda Strätling. Aus der Jurybewertung. In: [http://www.literaturpreise-hamburg.de/htm/2001/uebersetzung3\\_jurybewertung.htm](http://www.literaturpreise-hamburg.de/htm/2001/uebersetzung3_jurybewertung.htm), Stand: 18.07.2017.
- May, Keith M. 1972. *Aldous Huxley*. London: Elek.
- Mehl, Dieter & Jansohn, Christa. 2007. The Reception of D. H. Lawrence in the German-Speaking Countries after 1945. In: Mehl, Dieter & Jansohn, Christa (Hg.) *The Reception of D. H. Lawrence in Europe*. London: Continuum, 53-78.
- Meyer-Larsen, Werner. 1984. 1984 – Industrialismus und Diktatur. Orwell, Huxley und das wahre Leben. In: Meyer-Larsen, Werner (Hg.) *Der Orwell-Staat 1984. Vision und Wirklichkeit*. Hamburg: SPIEGEL-Verlag, 28-66.
- Modern Library. 1998. 100 Best Novels. In: <http://www.modernlibrary.com/top-100/100-best-novels/>, Stand: 05.08.2017.
- Murray, Nicholas. 2002. *Aldous Huxley. A Biography*. New York: Thomas Dunne Books.
- Nergaard, Siri. 2013. The (In)visible Publisher in Translations: The Publisher's Multiple Translational Voices. In: Jansen, Hanne & Wegener, Anna. (Hg.) *Authorial and Editorial Voices in Translation 2 – Editorial and Publishing Practices*. Montréal: Vita Traductiva Editions québécoises de l'œuvre, 177-208.
- Nugel, Bernfried (Hg.) 1995. *Now More Than Ever: Proceedings of the Aldous Huxley Centenary Symposium Münster 1994*. Frankfurt am Main/Berlin/Bern: Peter Lang.

- O'Driscoll, Kieran. 2011. *Retranslation through the Centuries. Jules Verne in English*. Oxford/Bern/Berlin: Peter Lang.
- O'Neill, Patrick. 2005. *Polyglot Joyce. Fictions of Translation*. Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press.
- ORF – Österreichischer Rundfunk. 16/12/2013. Zurück in die Zukunft. Verfasser\*innen: Simon Hadler & Karina Schwann & Harald Lenzer. In: <http://orf.at/stories/2208700/2208701/>, Stand: 12.07.2017.
- O'Sullivan, Emer. 2003. Narratology meets Translation Studies, or, The Voice of the Translator in Children's Literature. *Meta* 48:1-2, 197-207.
- Pekkanen, Hilikka. 2013. The Translator's Voice in Focalization. In: <http://yorkspace.library.yorku.ca/xmlui/handle/10315/20797>, Stand: 02/02/2016.
- Pflug, Maja. 2014. Pavese neuübersetzen: „der richtige Ton“. In: Kleiner, Barbara et al. (Hg.), 135-140.
- Pym, Anthony. 1998. *Method in Translation History*. Manchester: St. Jerome.
- Reinhard, Maria. 2008. *Brave New World: The Correlation of Social Order and the Process of Literary Translation*. University of Waterloo: Masterarbeit. In: <https://uwspace.uwaterloo.ca/handle/10012/4146>, Stand: 20.07.2017.
- Reiß, Katharina & Vermeer, Hans J. 1984. *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Niemeyer.
- Rindisbacher, Hans J. 1995. Sweet Scents and Stench: Traces of Post/Modernism in Aldous Huxley's *Brave New World*. In: Nugel, Bernfried (Hg.), 209-223.
- Rössner, Michael. 2014. Zum Klassikerbegriff der deutschsprachigen Italianistik. Eine Bestandsaufnahme mit einigen Thesen. In: Kleiner, Barbara et al. (Hg.), 29-38.
- S. Fischer Verlag. 2017a. Texte der Weltliteratur von der Antike bis zur Gegenwart. In: [http://www.fischerklassik.de/site/fischer\\_klassik/home](http://www.fischerklassik.de/site/fischer_klassik/home), Stand: 19.07.2017.
- S. Fischer Verlag. 2017b. Über „Fischer Klassik“. In: [http://www.fischerklassik.de/site/fischer\\_klassik/reihe](http://www.fischerklassik.de/site/fischer_klassik/reihe), Stand: 19.07.2017.
- S. Fischer Verlag. 04/08/2017. [Auflagenstand zu *Schöne Neue Welt*]. [E-Mail an Anna M. Polyzoides].
- Schiavi, Giuliana. 1996. There is Always a Teller in a Tale. *Target* 8:1, 1-21.

- Schmid, Wolf. 2009. Implied Author. In: Hühn, Peter & Pier, John & Schmid, Wolf & Schönert, Jörg (Hg.) *Handbook of Narratology*. Berlin: Walter de Gruyter, 161-173.
- Seeber, Hans Ulrich. 1981. Totalitarismus-Kritik in der modernen englischen Utopie. In: Goetsch, Paul & Müllenbrock, Heinz-Joachim (Hg.), 121-131.
- Simeoni, Daniel. 1998. The Pivotal Status of the Translator's Habitus. *Target* 10:1, 1-39.
- Stierle, Karlheinz. 2014. Petrarca übersetzen. In: Kleiner, Barbara et al. (Hg.), 49-64.
- Stillman, Peter G. 2010. Warnings, Alternatives, and Action: The Totalistic Dystopias of the Twentieth Century in *We, Brave New World*, and *Nineteen Eight-Four*. *The Washington & Jefferson College Review* 56, 33-47.
- Strätling, Uda. 2013a. Andere Zeiten, andere Klassiker. *Hundertvierzehn – Das literarische Online-Magazin des S. Fischer Verlags*. In: [http://www.hundertvierzehn.de/artikel/andere-zeiten-andere-klassiker\\_66.html](http://www.hundertvierzehn.de/artikel/andere-zeiten-andere-klassiker_66.html), Stand: 06.06.2017.
- Strätling, Uda. 2013b. [Vorbereitung auf das Gespräch mit Stefan Berkholz für den Diwan auf Bayern 2]. [Von der Übersetzerin zur Verfügung gestellt].
- Strätling, Uda. 2016. *Uda Strätling*. [CV von der Übersetzerin zur Verfügung gestellt].
- Strätling, Uda. 24/07/2017. [Über den Übersetzungsprozess]. [E-Mail an Anna M. Polyzoides].
- Strätling, Uda. 26/07/2017. [Über den Wunsch nach einer Neuübersetzung]. [E-Mail an Anna M. Polyzoides].
- Suchet, Myriam. 2013. Voice, Tone and *Ethos*: A Portrait of the Translator as a Spokesperson. In: <http://yorkspace.library.yorku.ca/xmlui/handle/10315/20811>, Stand: 13/03/2016.
- Taivalkoski-Shilov, Kristiina. 2013. Voice in the Field of Translation Studies. In: Taivalkoski-Shilov, Kristiina & Suchet, Myriam (Hg.) *La traduction des voix intratextuelles/Intratextual Voices in Translation*. Montréal: Vita Traductiva Editions québécoises de l'œuvre, 1-11.
- Taivalkoski-Shilov, Kristiina. 2015. Friday in Finnish. A character's and (re)translator's voices in six Finnish retranslations of Daniel Defoe's *Robinson Crusoe*. *Target* 27:1, 58-74.
- The Guardian*. 12/10/2003. The 100 greatest novels of all time: The list. Verfasser: Robert McCrum. In: <https://www.theguardian.com/books/2003/oct/12/features.fiction>, Stand: 04.08.2017.

*The Guardian*. 17/08/2015. The 100 best novels written in English: the full list. Verfasser: Robert McCrum. In: <https://www.theguardian.com/books/2015/aug/17/the-100-best-novels-written-in-english-the-full-list>, Stand: 04.08.2017.

Topia, André. 1990. Finnegans Wake: la traduction parasitée. *Palimpsestes* 4, 45-61.

Tymoczko, Maria & Gentzler, Edwin (Hg.) 2002. *Translation and Power*. Amherst: University of Massachusetts Press.

University of Reading. 2017. Archive and Museum Database. Herberth Herlitschka Collection. In: <http://www.reading.ac.uk/adlib/Details/archiveSpecial/110014347>, Stand: 16.07.2017.

Vanderschelden, Isabelle. 2000. Why Retranslate the French Classics? The Impact of Retranslation on Quality. In: Salama-Carr, Myriam (Hg.) *On Translating French Literature and Film II*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 1-18.

Venuti, Lawrence. 2004. Retranslations: The Creation of Value. In: Faull, Katherine M. (Hg.) *Translation and Culture*. Lewisburg: Bucknell University Press. 25-38.

Venuti, Lawrence. 2008<sup>2</sup>. *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. London/New York: Routledge.

Vigliani, Ada. 2014. Tradurre l'Uomo senza qualità. Robert Musil sotto il segno del „saggismo“. In: Kleiner, Barbara et al. (Hg.), 125-133.

Wadsö-Lecaros, Cecilia. 2013. Who is the Author of the Translated Text? The Swedish Translation of Dinah Mulock's *A Woman's Thoughts about Women*. In: Jansen, Hanne & Wegener, Anna (Hg.), 183-205.

Whitfield, Agnes. 2015. Retranslation in a postcolonial context. Extra-textual and intra-textual voices in Hubert Aquin's novel of Québec independence *Prochain épisode*. *Target* 27:1, 75-93.

Wolf, Michaela. 2007. Introduction. The emergence of a sociology of translation. In: Wolf, Michaela & Fukari, Alexandra (Hg.) *Constructing a Sociology of Translation*. Amsterdam: John Benjamins, 1-36.

## 7. Anhang

### 7.1.Literaturliste Herlitschka

Im Folgenden ist eine Liste der übersetzten Werke von Herberth Egon Herlitschka zu finden, die teilweise in Zusammenarbeit mit Marlys Herlitschka entstanden. Die Liste basiert auf dem Bestand der Deutschen Nationalbibliothek und der Österreichischen Nationalbibliothek. Die Einträge sind nach Sprache und alphabetisch nach Autor\*in der Ausgangstexte geordnet.

#### Aus dem Englischen

Alexander von Russland: Einst war ich ein Grossfürst [sic!]

Michael Arlen: Ein Mädchen mit Zukunft

Nigel Balchin:

- Dir kannst du nicht entfliehen
- Mein eigener Henker
- Das kleine Hinterzimmer
- Das Borgia-Testament

Ann Bridge:

- Gesang in Peking
- Peking Picknick
- Der gelbe Greif
- Frühling in Dalmatien

Benjamin Britten (Musiktexte):

- Ein Kranz von Lobechören: Op. 28
- In kalter Winternacht : Für Knaben- oder Frauenchor u. Harfe / Text von Robert Southwell
- Peter Grimes : Oper in 3 Akten u. einem Vorspiel / Text nach der gleichnamigen Dichtung von George Crabbe v. Montagu Slater

Samuel Butler:

- Der Weg alles Fleisches
- Jenseits der Berge oder Merkwürdige Reise ins Land Aipotu

G. K. Chesterton: Dickens

William Drummond: Sonett

William Faulkner: Die Freistatt

Joseph F. Fletcher: Die angefaulte Stadt

David Garnett:

- Liebe – ganz irdisch
- Die Heuschrecken kommen

James Hilton:

- Irgendwo in Tibet
- Leb wohl, Mister Chips!
- Leb‘ wohl, alter Chips
- Wir sind nicht allein

Aldous Huxley:

- Nach dem Feuerwerk

- Zwei oder drei Grazien
- Schöne neue Welt
- Wackere neue Welt
- Wissenschaft, Freiheit und Frieden
- Themen und Variationen
- Das Bankett für Tillotson
- Das Lächeln der Gioconda
- Nach vielen Sommern
- Das Genie und die Göttin
- Dreissig Jahre danach oder Wiedersehen mit der wackeren neuen Welt
- Pascal
- Welt – wohin?
- Parallelen der Liebe
- Die graue Eminenz
- Die Pforten der Wahrnehmung
- Die Teufel von Loudon
- Kontrapunkt des Lebens
- Literatur und Wissenschaft
- Geblendet in Gaza
- Affe und Wesen
- Zeit muss enden
- Himmel und Hölle
- Die Ruhekur
- Erzählungen: Schauet die Lilien
- Erzählungen: Meistererzählungen, Der kleine Mexikaner, Glücklich bis ans Ende ihrer Tage (teilweise Übersetzungen von Herbert Schlüter)
- Eiland (ausschließlich Marlys Herlitschka)

Julian Huxley (Hg.): Aldous Huxley zum Gedächtnis

David H. Lawrence:

- Die Frau, die davonritt
- Todgeweihtes Herz
- Der weiße Pfau
- Der Hengst St. Mawr
- A-propos „Lady Chatterley ...“
- Liebende Frauen
- Lady Chatterley und ihr Liebhaber

Rosamond Lehmann: Mädchen auf der Suche

Anne Morrow Lindbergh: Ich fliege mit meinem Mann

Archibald G. Macdonell: Napoleon und seine Marschälle

Katherine Mansfield:

- Seligkeit und andere Erzählungen
- Für sechs Pence Erziehung und andere Geschichten
- An der Bucht
- Dein grosses Herz [sic!]
- Das Gartenfest und andere Erzählungen
- Ihr erster Ball

Charles Morgan:

- Der Quell
- Das leere Zimmer
- Der Reiher
- Die Flamme
- Der Richter
- Der geheime Weg
- Die Reise
- Das Bildnis
- Die Lebensreise

Vincent Sheean: Sanfelice

Thornton Wilder:

- Die Cabala
- An die Jugend
- Die Brücke von San Luis Rey
- Die Alkestiade
- Der achte Schöpfungstag
- Glückliche Reise
- Königinnen von Frankreich
- Dem Himmel bin ich auserkoren
- Die Iden des März
- Die Frau aus Andros
- Einakter und Dreiminutenspiele
- Das lange Weihnachtsmahl

Virginia Woolf:

- Mrs. Dalloway
- Die Wellen
- Zwischen den Akten
- Die Erzählungen
- Flush
- Orlando
- Der schiefe Turm
- Granit und Regenbogen
- Die Dame im Spiegel
- Die Fahrt zum Leuchtturm
- Die Jahre

Murasaki Shibiku nach der englischen Übersetzung von Arthur Waley:

- Die Geschichte vom Prinzen Genji, wie sie geschrieben wurde um das Jahr eintausend unserer Zeitrechnung von Murasaki, genannt Shikibu, Hofdame der Kaiserin von Japan
- Die schönsten Liebesgeschichten des Prinzen Genji (Auswahl)

William B. Yeats:

- Gedichte
- Das Einhorn von den Sternen
- Die chymische Rose

## **Aus dem Italienischen**

Carlo Manzoni:

- Der Finger im Revolverlauf
- Signor Veneranda sieht rot
- Die Neugierigen

Quarantotti Gambini & Pier Antonio: Heisse [sic!] Jugend

## **7.2.Literaturliste Walch**

Im Folgenden ist eine Liste der übersetzten Werke von Eva Maria Walch zu finden. Die Liste basiert auf dem Bestand der Deutschen Nationalbibliothek und der Österreichischen Nationalbibliothek. Die Einträge sind nach Sprache und alphabetisch nach Autor\*in der Ausgangstexte geordnet.

## **Aus dem Englischen**

Theaterstücke und Opern (teilweise unverkäufliche Bühnenmanuskripte oder Aufführungsmaterial)

George Farquhar: Zwei Stutzer schlagen zu

Athol Fugard & John Kani & Winston Ntshona:

- Die Insel
- Sizwe Bansi ist tot

Brian Friel:

- Der Wunderheiler
- Die Liebesaffären des Cass McGuire
- Die Notbremse
- Ich komme, Philadelphia
- Liebespaare
- Sprachstörungen

Iain Heggie: Eine durch und durch gesunde Stadt (Üb. mit Jan Josef Liefers)

Colin Higgins: Harold und Maud

Emily Mann: Stilleben

John McGrath: Dramen (Üb. mit Ingeborg Gronke)

Bill Naughton: Frühling und Portwein

Sean O'Casey:

- Der Park
- Figur in der Nacht
- Kathleen hört zu

Alan Plater: Schwarze goldene Hochzeit

Henry Purcell: Dido und Aeneas (Üb. mit Wolf Ebermann)

William Shakespeare:

- Die Komödie der Irrungen
- Die lustigen Weiber von Windsor
- König Richard II.
- Verlorene Liebesmüh
- Was ihr wollt

Richard Brinsley Sheridan: Die Geschichte der Eroberung der Tochter des Richters

John M. Synge:

- Die Kesselflickerhochzeit
- Reiter zum Meer

Arnold Wesker:

- Das Hochzeitsfest
- Liebesbriefe auf blauem Papier
- Stücke

## Roman

Aldous Huxley: Schöne neue Welt

## Wissenschaftliche Literatur

Raymond Southall (Hg.): Marxistische Literaturkritik aus Großbritannien

## Aus dem Französischen

Theaterstücke und Opern (teilweise unverkäufliche Bühnenmanuskripte oder Aufführungsmaterial)

Arthur Fauquez:

- Ambrosio tötet die Zeit
- Ambrosio zieht in den Krieg
- Das gelbe Lachen oder Barbarossa und die Sonnenblumeninsel
- Die goldenen Äpfel
- Don Quichotte von la Mancha
- Gullivers Reisen
- Reineke Fuchs

André-Ernest-Modeste Grétry: Der eifersüchtige Liebhaber

Molière:

- Der gesunde Kranke
- Herr von Pourceaugnac

## Publikationen auf Deutsch

Eva Walch:

- Schriften zur Theaterwissenschaft. Shakespeares *Romeo und Julia* und *Othello* in Rudolf Schallers deutscher Übersetzung (mit Karin Kind)
- Zur Praxis und Kritik der Shakespeare-Übersetzung in der DDR (1952-1978) (Dissertation)

## 7.3.Literaturliste Strätling

Im Folgenden ist eine Liste der übersetzten Werke von Uda Strätling zu finden. Die Liste basiert auf dem Bestand der Deutschen Nationalbibliothek und der Österreichischen Nationalbibliothek sowie auf einer von der Übersetzerin zur Verfügung gestellten Bibliographie. Die Einträge sind alphabetisch nach Autor\*in der Ausgangstexte geordnet.

## Aus dem Englischen

Chinua Achebe:

- Alles zerfällt
- Wie man unsere Namen schreibt
- Einer von uns
- Termitenhügel in der Savanne

Rae Armantraut: Narrativ

John Ashbery:

- Ein weltgewandtes Land
- Flussbild

Deirdre Bair: Simone de Beauvoir

Nicholson Baker: Der Anthologist

Mary Jo Bang: Elegy (Üb. mit Matthias Göritz)

David Bowman: Let the Dog Drive

Mavis Cheek: Luft schnappen

Teju Cole:

- Vertraute Dinge, fremde Dinge
- Blinder Fleck

Warwick Collins: Fuckwoman

Kaz Cooke: Klub der Krokodile

Emily Dickinson: Wilde Nächte. Ein Leben in Briefen (Hg. Strätling)

Dr. Seuss: Wie schön! So viel wirst du sehn! / Der Lorax (Üb. mit Eike Schönfeld)

Karen Joy Fowler: Das Geheimnis der Sarah Canary

Frances Fyfield: Im Kinderzimmer

Jennie Gallant: Die Konfettifrau

Andrew Sean Greer:

- Die erstaunliche Geschichte des Max Tivoli
- Die Nacht des Lichts
- Ein unmögliches Leben
- Geschichte einer Ehe

Adam Haslett: Union Atlantic

Frances Hegarty: Feuertanz

Aldous Huxley: Schöne Neue Welt

Yejide Kilanko: Der Weg der Töchter

Anonymus [Joe Klein]: Mit aller Macht. Primary Colors

Jenifer Levin: Kippwende

Kathleen Martin: Penny Maybe

Ann Dumais McCormick: Klimawechsel

Andrew McGahan: Last Drinks

Sarah Emily Miano: Die Enzyklopädie vom Schnee

Arthur Miller: Presence

Marilyn Monroe: Tapfer lieben

Walter Mosley:

- Blonde Faith
- Cinnamon Kiss
- Little Scarlet

Bruce Nauman: Versuchsanordnungen, Werke 1965 – 1994  
 Timothy O’Grady & Steve Pyke: Ich lese den Himmel  
 Joyce Carol Oates:  
 - Blond  
 - Vergewaltigt  
 Whitney Otto: Giulietta oder die Liebe zu den Künsten  
 Nancy Pickard: Alles andere als ein Unfall  
 Fiona Pitt-Kethley: Reisen in die Unterwelt. Eine sinnliche Begegnung mit Italien  
 Max Porter: Trauer ist das Ding mit Federn  
 Claudia Rankine: Citizen  
 Richard Rhodes: Die Atombombe  
 Bethan Roberts: Köchin für einen Sommer  
 Marilynne Robinson:  
 - Lila  
 - Gilead  
 Georgia Savage: Das Haus Tibet  
 Sam Shepard:  
 - Der große Himmel  
 - Rolling Thunder  
 - Drehtage. Stories  
 Gillian Slovo: Roter Staub  
 Zadie Smith (Hg.): Das Buch der anderen (Üb. et al.)  
 Penny Sparke: Japanisches Design  
 Gertrude Stein: Das große Lesebuch  
 Willemijn Stokvis: Cobra. Eine internationale Bewegung in der Kunst nach dem Zweiten Weltkrieg  
 Melanie Rae Thon: Niemandes Töchter  
 Henry David Thoreau: Wilde Früchte  
 Barbara Trapido: Fliegender Wechsel  
 Gloria Whelan: Stich für Stich  
 John Edgar Wideman:  
 - Himmel unter den Füßen  
 - Schwarzes Blut  
 - Spielfeld meines Lebens. Vom Basketball, dem Stolz und dem Schreiben  
 Irvin D. Yalom: Und Nietzsche weinte

## **7.4. Abstract**

### **7.4.1. Deutsch**

Die vorliegende Masterarbeit widmet sich dem Thema Stimmen in der Neuübersetzung. Während Neuübersetzungen bereits seit den 1990er Jahren Forschungsgegenstand in der Translationswissenschaft sind, wurde das Konzept Stimme bisher eher vernachlässigt.

Basierend auf der soziologischen Untersuchung von Übersetzer\*innen entsprechend der Translator Studies (Chesterman 2009) wurden die Bereiche Neuübersetzung und Übersetzerstimme miteinander verknüpft. In den letzten Jahren hat sich in der Translationswissenschaft

eine Bewegung hin zu Übersetzer\*innen als selbstständige Autor\*innen mit individuellen Zielsetzungen und persönlichen Ideologien entwickelt. Die Stimme von Übersetzer\*innen zeigt sich einerseits textuell in ihren Zieltexten, andererseits kontextuell in den umgebenden Paratexten. Dabei befinden Übersetzer\*innen sich im Mittelpunkt der verschiedenen Akteur\*innen, die ebenfalls am Translationsprozess beteiligt sind, wie beispielsweise Verleger\*innen.

Wie genau sich die unterschiedlichen Stimmen innerhalb und außerhalb des Texts äußern und inwiefern sich diese in verschiedenen Übersetzungen des gleichen Ausgangstexts unterscheiden, wurde in dieser Masterarbeit anhand der deutschen Versionen von Aldous Huxleys Roman *Brave New World* untersucht. Dabei wurde geprüft, ob die paratextuell geäußerten Übersetzungsstrategien und -ziele sich mit den Erkenntnissen der textuellen Analyse decken. Neben der Untersuchung von Übersetzerstimmen wurde im empirischen Teil die Zweckmäßigkeit einer Analyse nach Stimmen überprüft, was gewisse Schwierigkeiten aufdeckte.

#### **7.4.2. Englisch**

This thesis deals with voices in retranslation. Since the 1990s retranslation has been a major field of research in Translation Studies, whereas the concept of voice has been rather neglected.

Based on the sociological analysis of translators as presented in Chesterman's (2009) *Translator Studies*, the concepts of retranslation and of the translator's voice were linked. Over the last few years, there has been a development within Translation Studies towards the view of translators as individual authors with personal views and ideologies. The translator's voice manifests itself textually in translations and contextually in corresponding paratexts. Translators are in the center of the different agents in translation, such as publishers.

How the multiple voices manifest themselves in and outside of the text and how they differ in different translations of the same source text was analyzed using the German versions of Aldous Huxley's *Brave New World*. The objective of the analysis was to reveal whether the translation strategies and objectives as demonstrated in the paratexts coincide with the translators' textual decisions. At the same time, the applicability of the model for an analysis of voices was tested and some problems were identified.