



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Kulturspezifität in der Übersetzung: Eine
Übersetzungskritik anhand des Romans *High Fidelity*
von Nick Hornby

Verfasserin
Andrea Aigner

angestrebter akademischer Grad
Magistra der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, im Juli 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Studienrichtung lt. Studienblatt:
Betreuer:

A 324 342 378
Übersetzer Ausbildung (Stzw.)
Univ.-Prof. Dr. Klaus Kaindl

Meinen Eltern – für alles

Ich möchte mich besonders bei meinem Betreuer Dr. Klaus Kaindl bedanken, dessen unermüdliche Geduld mit mir und meinen Fragen mich immer wieder motiviert hat, und der von allen Professoren am schnellsten auf E-Mails antwortet...

Inhalt

| | |
|---|----|
| 1. Eine allgemeine funktionale Translationstheorie | 11 |
| 1.1. Hans J. Vermeer: Die Skopostheorie | 12 |
| 1.1.1. Skopos, Translationsauftrag und die besondere Stellung des Rezipienten | |
| 1.1.2. Der Text als Informationsangebot | 14 |
| 1.1.3. Intratextuelle und intertextuelle Kohärenz | 15 |
| 1.1.4. Äquivalenz und Adäquatheit | |
| 1.1.5. Normen und Konventionen | 16 |
| 1.1.6. Kritik an der Skopostheorie | 18 |
| 1.1.7. Skopos und literarisches Übersetzen | 20 |
| 1.2. Christiane Nord: Skopos und Loyalität | 21 |
| 1.3. Justa Holz-Mänttari: Translatorisches Handeln | 24 |
| 1.3.1. Der Translator als Experte in einer arbeitsteiligen Gesellschaft | |
| 1.3.2. Situation, Denkraum und Expertendistanz | 26 |
| 1.3.3. Analyse und Methode | 27 |
| 2. Kultur | 28 |
| 2.1. Kulturdefinitionen | |
| 2.2. Entkulturation / Sozialisation | 29 |
| 2.3. Translatorische Kulturkompetenz | 31 |
| 2.4. Gibt es überhaupt „Kulturspezifik“? | 33 |
| 2.5. Die Kulturemtheorie nach Els Oksaar | 34 |
| 2.5.1. Die vier Prinzipien der Kulturemtheorie | 35 |
| 2.5.2. Die interkorrelationale Methode | |
| 2.5.3. Kultureme und ihre Realisierungen | 36 |
| 2.5.3.1. Parasprachliche Mittel | |
| 2.5.3.2. Nonverbale Mittel | 37 |
| 2.5.3.3. Extraverbale Einheiten | |
| 2.5.4. Kommunikationssphären und Gesprächsthemen | 38 |
| 3. Die übersetzungsrelevante Textanalyse nach Christiane Nord | 39 |
| 3.1. Der Übersetzungsvorgang | 40 |
| 3.2. Dokument vs. Instrument | 41 |
| 3.3. Faktoren der Ausgangstextanalyse | |
| 3.3.1. Die textexternen Faktoren | 42 |
| 3.3.1.1. Sender | 43 |
| 3.3.1.2. Senderintention | |
| 3.3.1.3. Empfänger | |

| | |
|--|----|
| 3.3.1.4. Medium | 44 |
| 3.3.1.5. Ort | |
| 3.3.1.6. Zeit | |
| 3.3.1.7. Anlass | 45 |
| 3.3.1.8. Funktion | |
| 3.3.2. Die textinternen Faktoren | |
| 3.3.2.1. Thematik | |
| 3.3.2.2. Inhalt | 46 |
| 3.3.2.3. Präsuppositionen | |
| 3.3.2.4. Aufbau | |
| 3.3.2.5. Nonverbale Elemente | 47 |
| 3.3.2.6. Lexik | |
| 3.3.2.7. Syntax | |
| 3.3.2.8. Suprasegmentale Elemente | 48 |
| 3.3.3. Die Wirkung als übergeordneter Faktor | |
| 3.4. Übersetzungsprobleme | 50 |
| 3.5. Verwendbarkeit des Modells in der Übersetzungskritik | |
| 4. Praktische Anwendung der Textanalyse nach Christiane Nord | 52 |
| 4.1. Ausgangstextanalyse | |
| 4.1.1. Textexterne Faktoren | |
| 4.1.1.1. Sender und Verfasser | |
| 4.1.1.2. Intention und Empfänger | 54 |
| 4.1.1.3. Medium, Ort und Zeit | 55 |
| 4.1.1.4. Kommunikationsanlass und Textfunktion | 56 |
| 4.1.2. Textinterne Faktoren | |
| 4.1.2.1. Thema / Inhalt | |
| 4.1.2.2. Präsuppositionen | 59 |
| 4.1.2.3. Aufbau und nonverbale Elemente | 60 |
| 4.1.2.4. Lexik, Syntax und suprasegmentale Elemente | |
| 4.2. Zieltextanalyse | 61 |
| 4.2.1. Textexterne Faktoren | 62 |
| 4.2.1.1. Sender und Verfasser | |
| 4.2.1.2. Intention und Empfänger | 63 |
| 4.2.1.3. Medium, Ort und Zeit | |
| 4.2.1.4. Kommunikationsanlass und Textfunktion | |
| 4.2.2. Textinterne Faktoren | |
| 4.2.2.1. Präsuppositionen | |
| 4.2.2.2. Aufbau und nonverbale Elemente | 65 |
| 4.2.2.3. Lexik, Syntax und suprasegmentale | |

Elemente

| | |
|---|-----|
| 5. Übersetzungskritik anhand repräsentativer Beispiele | 67 |
| 5.1. Britische Institutionen und Personen des öffentlichen Lebens | 68 |
| 5.2. Britische Eigenheiten und Realien | 77 |
| 5.3. Intertextuelle Bezüge | 86 |
| 5.4. Ortsbezüge | 88 |
| 5.5. Markennamen | 90 |
| 5.6. Populärkultur | 95 |
| 5.7. Schimpfwörter / Kraftausdrücke | 104 |
| 5.8. Anglizismen | 108 |
| 6. Schlussfolgerungen | 112 |

Einleitung

Bei der vorliegenden wissenschaftlichen Arbeit handelt es sich um eine übersetzungskritische Analyse des Romans *High Fidelity* von Nick Hornby im Hinblick auf die Behandlung von Kulturspezifika. Die Übersetzungskritik ist ein wesentlicher Bestandteil der Translationstheorie, mit der man sich nicht nur während des Studiums, sondern auch in der Praxis ständig konfrontiert sieht – sie wird von Laien ebenso betrieben wie von Experten des Faches, weshalb es für Translatoren wesentlich ist, nach einer konsistenten, nachvollziehbaren Strategie vorzugehen, um ihre translatorischen Entscheidungen begründen zu können.

Den Korpus der Arbeit bilden die englische Originalfassung und die deutsche Übersetzung des bekannten und beliebten Romans *High Fidelity*, den ich aufgrund seiner vielfältigen kulturellen Bezüge ausgewählt habe. Nachdem ich den Roman schon seit einigen Jahren im englischen Original kannte und schätze, erwachte in mir das Interesse, zu sehen, wie die Übersetzer wohl bei der Übertragung kulturspezifischer Elemente ins Deutsche vorgegangen sind, die sich im Ausgangstext im Überfluss finden lassen. Das Ziel dieser Arbeit liegt daher darin, den Umgang des Übersetzerteams Clara Drechsler und Harald Hellmann mit gerade diesen Faktoren zu erhellen und die Skoposadäquatheit ihrer Entscheidungen zu beurteilen. Zu diesem Zweck arbeite ich mit den funktionalen Translationstheorien von Hans J. Vermeer und Justa Holz-Mänttari, den Ausführungen zu *Kultur* von Heidrun Witte und Els Oksaar sowie mit dem Modell der übersetzungsrelevanten Textanalyse nach Christiane Nord. Im Zuge der Analyse sollen die englische Originalfassung und die deutsche Übersetzung sowohl getrennt behandelt als auch zueinander in Beziehung gesetzt werden.

Das erste Kapitel ist den funktional orientierten Translationstheorien im Allgemeinen und Vermeers *Skopostheorie* sowie Holz-Mänttäris *Theorie vom translatorischen Handeln* im Speziellen gewidmet und enthält weiters Ausführungen zu Nords *Loyalitätsprinzip*, welches sie als Einschränkung der Skopostheorie verstanden wissen möchte.

Das zweite Kapitel beschäftigt sich mit Kulturdefinitionen, Sozialisation, translatorischer Kulturkompetenz und der *Kulturemtheorie* von Els Oksaar. Es geht darum, was Kulturspezifika überhaupt ist, wie sie erkannt und behandelt werden kann, und um die Eingebundenheit jedes Individuums in seine Primärkultur.

Das dritte Kapitel behandelt die *übersetzungsrelevante Textanalyse*, die von Christiane Nord auf der Grundlage der funktionalen Translationstheorien entwickelt wurde, und die als Modell für die vorliegende Arbeit dient. Sie ist dafür besonders gut geeignet, da sie durch ihr Augenmerk auf die Kommunikationssituation, die individuellen Eigenschaften von Sender und Empfänger sowie viele andere äußere Faktoren der Kulturspezifika Rechnung trägt.

In Kapitel vier wird diese Analyse mit ihren textexternen und textinternen Faktoren auf den englischen Originaltext sowie seine deutsche Übersetzung angewendet, wodurch sich feststellen lässt, wo die jeweiligen Leser eine unterschiedliche Distanz zur Textwelt haben, wo zum besseren Verständnis mehr oder weniger Information verbalisiert werden musste etc.

Das fünfte Kapitel bildet die eigentliche Übersetzungskritik. Dazu werden die im Text

enthaltenen Fälle von Kulturspezifität in acht Kategorien eingeordnet und anhand von ausgewählten Beispielen in Ausgangs- und Zieltext miteinander verglichen. Das ermöglicht es mir, für jede Kategorie getrennt und anschließend für den gesamten Text auf die Translationsstrategie und den Skopos zu schließen, der die Übersetzer bei ihren Entscheidungen geleitet hat.

Mit den Schlussfolgerungen im sechsten Kapitel findet die Arbeit ihren Abschluss.

1. Eine allgemeine funktionale Translationstheorie

So mancher Übersetzer oder Student der Translationswissenschaft mag sich fragen, wozu ihm eine Translationstheorie in der Praxis nützen soll. Nach näherer Beschäftigung mit dem Thema merkt man jedoch schnell, welche wertvollen Hilfestellungen gerade eine allgemeine funktionale Translationstheorie im übersetzerischen Alltag bieten kann. Eine Theorie erklärt nicht nur Gegenstände bzw. Sachverhalte wissenschaftlich, sondern ermöglicht es dem Translator auch, sich seiner eigenen eingeübten Methoden bewusst zu werden und sie systematisch zu optimieren. Außerdem liefert sie neben Entscheidungskriterien auch Begründungsmöglichkeiten für die Handlungen des Übersetzers. In den 50er und 60er Jahren des 20. Jahrhunderts war die Linguistik eine der bedeutendsten geisteswissenschaftlichen Disziplinen, weshalb es nicht verwundert, dass viele Ansätze zu Translationstheorien linguistischer Natur waren. Anhänger dieser Theorien verstanden Translation als reine Transkodierung der Oberflächenelemente eines gegebenen Ausgangstextes von einer Sprache in eine andere. Da zu dieser Zeit auch die maschinelle Übersetzung erste Erfolge zeigte, hoffte man, in jeder Sprache Elemente finden zu können, die mit einfachen Mitteln durch äquivalente Elemente einer anderen Sprache ersetzt werden könnten. Erst die sogenannte pragmatische Wende in den frühen 70ern lenkte den Blick weg vom einzelnen Wort auf den gesamten Text als Translationseinheit, aber das Prinzip der Äquivalenz (siehe Kapitel 1.1.4.) sollte erst später hinterfragt werden. Aufgrund der vielen verschiedenen und teilweise widersprüchlichen Auswahlkriterien von Übersetzungsmethoden, die auf der Basis der Äquivalenztheorien für die Übersetzung verschiedener Texttypen und -sorten gefordert wurde, gaben immer mehr professionelle Übersetzer und Lehrer an Ausbildungsstätten für zukünftige Translatoren funktionalistischen Theorien den Vorzug. Aus ihrer übersetzerischen Praxis wussten sie, dass es viele Fälle gibt, in denen Äquivalenz nicht möglich oder nicht einmal wünschenswert ist. Die Tatsache, dass funktionalistische Ansätze hauptsächlich in Ausbildungsstätten entwickelt wurde, ist auch der Grund für ihren teilweise normativen und evaluativen Charakter, denn Übersetzer müssen nicht nur in der Lage sein, gute (das heißt funktionsgerechte) Translate zu produzieren, sondern diese auch gegen ungerechtfertigte Kritik zu verteidigen. Es handelt sich daher um eine Theorie, die an den Erfordernissen der professionellen Praxis ausgerichtet ist. Funktionalistisch orientierte Ausbilder legen besonderen Wert auf die pragmatischen und kulturellen Aspekte der Translation und betonen die Wichtigkeit übersetzerischer Kompetenz im Gegensatz zur reinen Sprachkenntnis (vgl. Nord 1997:2-8 und 14). Hans J. Vermeer war seit 1978 bemüht, einen Rahmen für eine allgemeine Translationstheorie abzustecken, und mit den Anfängen seiner Skopostheorie begann sich die Translationswissenschaft aus ihrer kontrastiv-linguistischen Umklammerung zu lösen. Erich Prunč (2002:162) bezeichnet die Skopostheorie als „die konsequenteste Ausformung der Finalitätskonzeption [=Zielgerichtetheit] von Translation“.

1.1. Hans J. Vermeer: Die Skopostheorie

1.1.1. Skopos, Translationsauftrag und die besondere Stellung des Rezipienten

Translation ist für Vermeer (vgl. 1990:40) das professionelle Handeln eines Translators, der auf Grundlage eines Ausgangstexts oder -entwurfs ein Translat produziert, das ein anderer zur Kommunikation mit einem dritten verwenden möchte, weil er aufgrund von Sprach- und/oder Kulturbarrieren nicht direkt kommunizieren kann. Möglicherweise möchte derjenige auch nur aus Zeit- oder Kostengründen lieber einen Translator mit der Produktion des Translats beauftragen¹. Dabei gilt der ganze Text als primäre Translationseinheit, während Wörter nur als Textelemente von Interesse für den Translator sind (vgl. Reiß/Vermeer 1984:30). Im Gegensatz zu früheren Theorien wird also Translation nicht mehr als bloße Transkodierung von Wörtern oder Sätzen aus einer Sprache in eine andere verstanden, sondern als komplexe Handlung, in der jemand in einer neuen Situation unter völlig neuen Bedingungen über einen Ausgangstext berichtet. Dadurch wird auch das häufige Problem der „Unübersetzbarkeit“ auf der Wort- und Satzebene aus der Welt geschafft, denn ein anscheinend unübersetzbares rhetorisches Phänomen kann auf der Textebene mit anderen Mitteln übersetzt oder sogar weggelassen werden, solange der Text trotzdem seinen Zweck erfüllt (vgl. Nord 1997:73).

Vermeer betont die Wichtigkeit der Situation und versteht darunter einerseits die soziokulturelle Einbettung der Kommunikationspartner in eine menschliche Gesellschaft mit ihren kulturellen Vorgegebenheiten, ihrem Vorwissen, Normen und Konventionen und ihrem Verbalisierungsgrad, und andererseits auch ihre individuelle Geschichte, ihre angeborenen und erworbenen Eigenschaften, ihre aktuelle Disposition etc. (vgl. Reiß/Vermeer 1984:18 und Vermeer 1990:59). All diese Faktoren müssen sich notwendigerweise beim Übergang vom Ausgangstext (AT) zum Zieltext (ZT) ändern. Schon der Translator – so sehr er sich auch um Objektivität bemühen mag – rezipiert und interpretiert den Ausgangstext auf bestimmte Weise und kann daher die Information nur so weitergeben, wie er sie verstanden hat. Interpretation ist ein dynamisches Geschehen, und ein Text wird erst durch seine Rezeption voll und ganz konstituiert – jede Rezeption realisiert nur Teile der möglichen Verstehens- und Interpretationsweisen. Dabei handelt es sich nicht um ein Mehr oder Weniger, sondern um ein jeweils Anderes bzw. eine andere Gewichtung der in einem Text enthaltenen Informationen (vgl. Reiß/Vermeer 1984:62 und 90). Verstehen ist immer nur teilweise möglich, weil man sich nur bis zu einem gewissen Grad in einen anderen Menschen hineinversetzen kann (vgl. Vermeer 1990:30).

Es wird bei jeder Translation für bestimmte intendierte Rezipienten übersetzt bzw. gedolmetscht, und der Translator hat so zu handeln, wie die Zielkultur erwartet, informiert zu werden – genauer gesagt: „wie der Translator erwartet, daß die Zielkultur erwartet, informiert zu werden“ (Reiß/Vermeer 1984:85). Man könnte sagen, „der Rezipient existiert in der

¹ Als Oberbegriff für „Übersetzen“ und „Dolmetschen“ wird hier der Begriff *Translation* von der Leipziger Schule übernommen (vgl. Kade 1968:33).

Erwartung und Einschätzung des Produzenten“ (Vermeer 1986a:43). Die Skopostheorie besagt, dass jede Translation vom Zweck des Translats abhängig ist (das griechische Wort „*skopos*“ bedeutet „Ziel“) – „Das ‚Wozu‘ bestimmt, ob, was und wie gehandelt wird“ (Reiß/Vermeer 1984:100).

Rede/schreib/übersetz/dolmetsch so, daß dein Text / deine Übersetzung/Verdolmetschung da funktioniert, wo sie eingesetzt werden soll, und bei denen, für die sie eingesetzt werden soll, und so, wie sie es tun soll. (Vermeer 1990:20)

Der Rezipient oder Adressat ist nach Vermeer Sondersorte/Untermenge des Skopos, denn das Translat ist Element der Zielkultur und muss in dieser verstanden werden (vgl. Reiß/Vermeer 1984:101). Es ist nur natürlich, dass sich beim interkulturellen Transfer die Situation von der Ausgangstextproduktion zur Zieltextrezeption grundlegend ändert, und nicht jeder Zweck lässt sich in jeder Situation erreichen. Vermeer (1990:143) spricht von einer „potentiellen Skopobündelung“. Das bedeutet folgendes: Ein Text funktioniert nicht nur in genau der einen Situation, für die er gedacht war, er ist somit plurifunktional. Im Translat kann jeder Skopos realisiert/aktualisiert werden, der im Ausgangstext potentiell vorhanden ist. Die Grundstrategie richtet sich dabei nach dem dominanten Strang innerhalb des Bündels.

Als allgemeine Translationstheorie lässt sich die Skopostheorie auf alle Fälle von Translation anwenden, denn sie betrachtet Translate als kommunikative Handlungselemente in Situation (vgl. Vermeer 1990:31f). Dabei sei Kommunikation eine Sondersorte von Interaktion und diese wiederum eine Sondersorte von Handeln. Eine Handlung bezweckt immer die Erreichung eines Zieles und somit die Änderung eines bestehenden Zustandes (vgl. Reiß/Vermeer 1984:95). Im Gegensatz zu traditionellen und noch immer weit verbreiteten Theorien, die die Aufgabe des Translators in der reinen Transkodierung eines ausgangssprachlichen in einen zielsprachlichen Text sehen, betrachten die Vertreter der funktionalen Translationstheorie den Ausgangstext nicht mehr als Maß aller Dinge. Es gibt sozusagen nur einen „Ausgangstext-für-den-Rezipienten-X-im-Zeitpunkt-tx“ (Vermeer 1986a:42), und dieser kann nicht als einzige Grundlage für ein funktionsgerechtes Translat dienen. Es muss jedoch darauf hingewiesen werden, dass Transkodierung ein möglicher Skopos einer Translation sein *kann*. Die Skoposregel besagt, dass der Zweck die Dominante aller Translation ist, aber nicht, wie dieser Zweck auszusehen hat. Auch zur Erreichung der oft geforderten Wirkungskonstanz mit dem Ausgangstext kann es nötig sein, gerade die Funktion zu ändern (vgl. Reiß/Vermeer 1984:104). Es ist dabei wichtig, zwischen Funktion und Ziel zu unterscheiden: *Funktion* bedeutet das, was ein Text (aus der Sicht eines Rezipienten) besagt bzw. besagen soll; das *Ziel* sagt aus, wozu (zu welchem Zweck) ein Text gebraucht wird bzw. werden soll. Somit kann man auch nicht sagen, eine Text *habe* eine Funktion, sondern jedem Text *werde* eine Funktion *zugeordnet* (vgl. Vermeer 1990:95f).

Aus diesen Gründen ist der Übersetzungsauftrag für den Translator von besonderer Bedeutung. In der heutigen Praxis werden zwar für gewöhnlich Übersetzungsaufträge erteilt, diese sind jedoch selten ausreichend spezifiziert im Hinblick auf den Verwendungszweck und die Situation, in der der Text rezipiert werden soll. Dieses Defizit kann der Translator häufig

dadurch ausgleichen, dass er die Auftragssituation genau analysiert. Erst wenn die Bedingungen zur Erreichung des Ziels klar sind, kann und darf der Translator den Auftrag annehmen. Handlungsziele sind kulturspezifisch, was der Auftraggeber unter Umständen nicht weiß oder nicht akzeptiert. Es ist daher die Aufgabe des Translators als Experte, argumentativ mit dem Auftraggeber zu verhandeln, um eine möglichst optimale Translation gewährleisten zu können (vgl. Vermeer 1990:121-125). Vermeer ist der Meinung, der Skopos bzw. Auftrag zu einem Text solle explizit angegeben werden, z.B. in einem Vor- oder Nachwort des Translators, damit der Rezipient einen Einblick in die Übersetzungsstrategie bekommt und das Translat ins richtige Verhältnis zum Ausgangstext setzen kann. Der Translator als Experte für interkulturelle Kommunikation trägt die Verantwortung dafür, dass sein Translat für das gegebene Ziel funktioniert – diese Gedanken zum Ethos des Translators sind eigentlich der Kernpunkt der Skopostheorie (vgl. Vermeer 1990:131 und 137).

1.1.2. Der Text als Informationsangebot

Bei Translation kommt es, wie bei jeder anderen Form der Textproduktion auch, primär auf die optimale Vermittlung der intendierten Information an, weil jede Kommunikation auf die Erreichung eines Ziels gerichtet ist. Die sogenannte *Treue* zu einem gegebenen Ausgangstext und damit eine bloße Transkodierung seiner Oberflächenstrukturen vermag das unter Umständen nicht, weil die Bedingungen zwischen zwei Kulturen notwendigerweise voneinander abweichen (vgl. Vermeer 1990:67f). Deshalb klammert sich der funktional orientierte Translator nicht retrospektiv an den Ausgangstext, sondern gestaltet sein Translat prospektiv, d.h. so, dass es unter den Bedingungen der Zielkultur möglichst gut seinen Zweck erfüllt (vgl. Vermeer 1990:120). Vermeer beschreibt den Text als Informationsangebot an einen Rezipienten seitens eines Produzenten, sodass ein Translat als Informationsangebot über ein Informationsangebot betrachtet werden kann. Die Betrachtung von Ausgangs- und den Zieltext als zwei Informationsangeboten erlaubt dem Translator, eigenverantwortliche schöpferische Entscheidungen zu treffen (vgl. Reiß/Vermeer 1984:67 und 75).

Ein Text z der Sprache und Kultur Z ist dann als Translation eines Textes a der Sprache und der Kultur A (für $A \neq Z$) beschreibbar, wenn und insoweit er als simulierendes Informationsangebot in Z über das betreffende Informationsangebot in A erweisbar ist. (Reiß/Vermeer 1984:80)

Diese Definition kann viele verschiedene Translationsformen beinhalten, doch diese Vagheit ist in einer allgemeinen Theorie, die auf alle Arten von Translation anwendbar sein soll, ausdrücklich beabsichtigt (vgl. Reiß/Vermeer 1984:88).

Ein Text lässt sich als Bündel verschiedener Faktoren darstellen, zum Beispiel: Stil, formale Struktur, Thema, Situationen von Produzent und Rezipienten etc. Aus dem Zusammenspiel dieser Faktoren ergibt sich eine gewisse Informationsmenge. Wird nun ein Faktor oder mehrere verändert, so ändert sich zwangsläufig die gesamte Informationsmenge – es sei denn, man gleicht diese Änderung durch die Variation anderer Faktoren aus. Vermeer (1990:63) spricht von „Ko-Variation“. Je nachdem, was konstant gehalten oder variiert werden soll,

ändern sich auch die übrigen Faktoren oder bleiben konstant (vgl. Vermeer 1986a:38). Als einzige Variable erscheint dann oft nur das Interaktionsmittel, der Text selbst, wenn Kovariation zur Werterhaltung notwendig wird. Daraus folgt, dass ein Text nicht unverändert aus einer Interaktion in eine andere übernommen werden kann (vgl. Vermeer 1990:65).

1.1.3. Intratextuelle und intertextuelle Kohärenz

Eine Nachricht kann nur verstanden werden, wenn der Rezipient sie als in sich und mit seiner Situation ausreichend schlüssig, also kohärent, betrachtet. Es geht nicht darum, ob eine Translation perfekt ist, denn die optimale Translation gibt es ohnehin nicht, aber wenn der Produzent und der Rezipient sich ausreichend verständigen können und es zu keiner Form von Protest kommt, dann kann die Kommunikation als geglückt gelten. Da der Rezipient das Translat normalerweise als eigenständigen Text aufnimmt und keine Möglichkeit oder kein Interesse daran hat, es mit dem Ausgangstext zu vergleichen, wollen wir behaupten, dass diese *intratextuelle Kohärenz* der Fidelität oder intertextuellen Kohärenz vorangeht (vgl. Reiß/Vermeer 1984:109-115). Unter intertextueller Kohärenz versteht man dementsprechend die Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext – sie ist davon abhängig, wie der Translator den Ausgangstext versteht und welchen Skopos das Translat haben soll, und sie kommt nach dem Verständnis der Funktionalisten erst an dritter Stelle nach dem Zweck und der intratextuellen Kohärenz des Translats (vgl. Vermeer 1986a:42f). Wird die intertextuelle Kohärenz nämlich überbewertet, kann sie sehr schnell mit der Skoposregel in Konflikt geraten. Wo intertextuelle Kohärenz jedoch mit dem Skopos vereinbar ist, wird sie angestrebt, und natürlich kann auch etwa die genaue Nachahmung der Syntax des Originals ein legitimer Skopos sein. Wichtig ist dabei nur, dass man um die Wirkung eines so erstellten Translats weiß, denn sie kann u. U. von der des Ausgangstexts stark abweichen (vgl. Vermeer 1990:83). Reiß/Vermeer (1984:119) postulieren in ihrem Buch *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie* folgende Hierarchie der Behauptungen:

- (1) Jede Translation ist eine Funktion ihres Skopos [„Funktion“ ist hier im mathematischen Sinn als Beziehung zwischen zwei Mengen gemeint].
- (2) Ein Translat ist ein Informationsangebot in der Zielkultur über ein Informationsangebot in der Ausgangskultur.
- (3) Das Informationsangebot einer Translation wird als abbildender Transfer eines Ausgangsangebots dargestellt. Die Abbildung ist nicht eindeutig umkehrbar.
- (4) Ein Translat muß in sich [=intratextuell] kohärent sein.
- (5) Ein Translat muß mit dem AT [=intertextuell] kohärent sein.

1.1.4. Äquivalenz und Adäquatheit

Die Forderung nach *Äquivalenz* war und ist eine der wichtigsten Grundlagen der Translationswissenschaft, obwohl nicht immer klar ist, was darunter verstanden werden soll. Der Begriff der Äquivalenz wurde in den 50er Jahren aus den technischen Disziplinen und aus der formalen Logik in die (deutsche) Translationswissenschaft übernommen (vgl. Prunč

2002:33). Äquivalenz beschreibt zweifellos eine Relation zwischen einem Ausgangstext (oder -textelement) und einem Zieltext (oder -textelement), aber die Art dieser Relation wird unterschiedlich interpretiert. Nach Ansicht von Vermeer (vgl. Reiß/Vermeer 1984:124ff) soll auf den Begriff zwar auch in Zukunft nicht verzichtet werden, doch es sollte versucht werden, ihn zu präzisieren und seine Verwendung einzugrenzen, da Identität zwischen AT und ZT ohnehin unmöglich ist. Auch Prunč (1997:110) gesteht äquivalenzorientierten Translationskonventionen anfangs noch eine gewisse Geltung zu, da er sie als „kulturspezifische Lösungen kulturspezifischer Wertekonflikte“ sieht, die man jedoch nicht generalisieren dürfe, später dagegen (vgl. 2002:201) spricht er sich dafür aus, den Äquivalenzbegriff als Kriterium für die Funktionalität ganz aufzugeben. Ein Text besteht nicht nur aus Inhalt-in-Situation, sondern auch aus Form und Wirkung – wenn diese sich beim Transfer grundlegend ändern, kann von Gleichwertigkeit/Äquivalenz wohl keine Rede sein. Natürlich können zwischen einzelnen Elementen eines Textpaares Äquivalenzbeziehungen bestehen, aber das heißt noch nicht, dass auch insgesamt Textäquivalenz gegeben ist, und dasselbe gilt umgekehrt (vgl. Reiß/Vermeer 1984:131). Der Translator unterzieht den AT einer Analyse und stellt dabei fest, für welche Textelemente vorrangig Äquivalenz zu suchen ist. Bei Gedichten beispielsweise kann sogar die Berücksichtigung von Phonemwerten ausschlaggebend sein, während sie sich etwa bei Gesetzestexten erübrigt (vgl. Reiß/Vermeer 1984:157f). Vor allem in Texten, die künstlerisch organisiert sind, wird auch häufig vom Prinzip des versetzten Äquivalents Gebrauch gemacht, wenn es sich an einer anderen Stelle eher anbietet (vgl. Reiß/Vermeer 1984:160).

Davon zu differenzieren ist der Begriff *Adäquatheit*:

Adäquatheit bei der Übersetzung eines Ausgangstextes (bzw. -elements) bezeichne die Relation zwischen Ziel- und Ausgangstext bei konsequenter Beachtung eines Zweckes (Skopos), den man mit dem Translationsprozeß verfolgt. (Reiß/Vermeer 1984:139)

Da Äquivalenz demgegenüber eine Relation zwischen zwei Texten bezeichnet, die den gleichen Wert und Rang in derselben Kategorie, aber im je eigenen Bereich haben, lässt sich Äquivalenz als Sondersorte von Adäquatheit definieren, nämlich als Adäquatheit bei Funktionskonstanz zwischen AT und ZT (vgl. Reiß/Vermeer 1984:139f). Funktionskonstanz ist jedoch eher die Ausnahme als die Regel in der interkulturellen Kommunikation. Die Notwendigkeit der Unterscheidung zwischen Äquivalenz und Adäquatheit ergibt sich aus der Tatsache, dass Translation als Informationsangebot über ein Informationsangebot oft nur eine Teilinformation realisieren will oder kann (vgl. Reiß/Vermeer 1984:133). Für Toury (vgl. 1995:61) ist Adäquatheit jegliche Relation zwischen AT und ZT, die eine Translation unter bestimmten, spezifizierten Umständen charakterisiert.

1.1.5. Normen und Konventionen

Normen sind kulturspezifische Vorschriften für rekurrentes Verhalten (Handeln) in Situationstypen. Sie gelten nach ausdrücklicher oder stillschweigender Vereinbarung

zwischen den Mitgliedern einer Gesellschaft, wobei Gesellschaften jedoch in dieser Hinsicht nicht einheitlich sind, und sie können auf allen sozialen Rängen geändert werden und ändern sich auch im Laufe der Zeit. Obwohl Normen verbindlichen Charakter haben, lassen sie einen gewissen Spielraum für die Art des Handelns zu (vgl. Reiß/Vermeer 1984:97f)². Während Normen sozusagen das bezeichnen, was man tun muss, sind *Konventionen* übliche Verhaltensweisen mit größerer Flexibilität (das, was man tun soll). Auch Konventionen können sich mit der Kultur, in der sie gelten, ändern. Auf sprachliches Verhalten angewendet äußern sie sich als gemeinsame Merkmale in Textvorkommen. Texte sind prinzipiell nur abhängig von Textsortenkonventionen zu beurteilen, denn nur so lässt sich feststellen, ob sie im Rahmen des Üblichen liegen, oder ob Konventionen vielleicht kreativ durchbrochen wurden. (Prunč 2002:207 formuliert: „Kunst entsteht und entwickelt sich im Spannungsfeld zwischen den vorherrschenden Konventionen und ihrer innovativen Verfremdung.“) Das heißt, Wirkung entsteht sowohl durch das Wiedererkennen von vertrauten Konventionen als auch durch Überraschung angesichts unerwarteter Erscheinungen. Konventionen können auf allen Sprach- und Textebenen auftreten: in der Lexik, in der Grammatik, in der Phraseologie (man denke an die Formel *Es war einmal* am Märchenanfang), im Textaufbau, ja sogar in der Interpunktion (vgl. Reiß/Vermeer 1984:150 und 183ff). Textsortenkonventionen dienen hauptsächlich drei Funktionen: (1) Sie sind Erkennungssignale; (2) Sie lösen Erwartungshaltungen aus; (3) Sie sind Steuersignale für das Textverstehen. Beim Leser baut sich aufgrund der Textsortenmerkmale eine gewisse Erwartung auf. Wird diese enttäuscht, kann der Leser entweder den Text als defekt betrachten oder durch Denkanstöße den ganzen Text oder Teile davon neu interpretieren. Es kommt aber auch vor, dass in solchen Fällen die intendierte Kommunikation missglückt. Der Translator muss sich bei jeder Übersetzung die Frage stellen, ob die dreifache Funktion der Textsortenkonventionen im Translat erhalten bleiben kann, ob ein Austausch stattfinden muss, oder ob im Zieltext vielleicht neue Konventionen eingeführt werden können/sollen. Die Antwort hängt davon ab, wie die Konventionen für dieselbe Textsorte in der Zielkultur aussehen. In unserem Kulturkreis scheint es üblich zu sein, sich bei der Übersetzung von informativen und/oder operativen Gebrauchstexten an den Textsortenkonventionen der Zielkultur zu orientieren, bei expressiven künstlerischen Texten jedoch die Konventionen der Ausgangskultur zu übernehmen (man bezeichnet dies als philologische Übersetzung; sie informiert den zielsprachlichen Leser darüber, wie der AT-Autor mit seinem AT-Leser kommuniziert hat), weil diese Art von Texten ohnehin stark von der Persönlichkeit ihres jeweiligen Verfassers geprägt sind (vgl. Reiß/Vermeer 1984:189f und 197).

² Auch Gideon Toury (1995) beschäftigt sich eingehend mit der Rolle von Normen und Konventionen in der Translation. Für ihn (vgl. 1995:56) bestimmt die Einhaltung von ausgangskulturellen Normen die *Adäquatheit* einer Translation in Bezug auf den Ausgangstext, die Beachtung der zielkulturellen Normen dagegen ihre *Akzeptabilität* beim Zielpublikum.

1.1.6. Kritik an der Skopostheorie

Christiane Nord setzt sich in ihrem Buch *Translating as a Purposeful Activity* (1997) mit zehn Kritikpunkten auseinander, mit denen sich die Funktionalisten im Allgemeinen und die Skopostheorie im Speziellen noch immer häufig konfrontiert sehen, obwohl sie heute auf viel mehr Zustimmung stoßen als zu ihren Anfangszeiten. Auf diese Kritikpunkte soll im Folgenden kurz eingegangen werden:

(1) Die erste Behauptung ist die, nicht jeder Art von Handeln könne eine Absicht bzw. ein Zweck nachgewiesen werden. Als Beispiel werden gern künstlerische literarische Texte genannt. Während im Großen und Ganzen anerkannt wird, dass der Funktionalismus auf rein instrumentelle Texte anwendbar ist, und dass in diesen Fällen Paraphrasen, Auslassungen oder andere adaptive Methoden durchaus ihre Berechtigung haben, wird literarischen Texten häufig ein besonderer Status zugesprochen. Vermeer hat jedoch mehrfach betont, dass Handlungen keinen Zweck *haben*, sondern dass ihnen von den Kommunikationsteilnehmern einer *zugeschrieben wird*, und um als zweckgerichtet interpretiert zu werden, muss jedes Handeln auf einer freien Entscheidung beruhen. Sobald dem Handelnden zwei oder mehrere Optionen offen stehen, muss seine Entscheidung von einer Intention bzw. einem Zweck geleitet werden (vgl. Nord 1997:109f).

(2) Der zweite Kritikpunkt ist eine Abwandlung des ersten und besagt: Nicht jede Translation hat einen Zweck. Dem lässt sich entgegensetzen, dass jede translatorische Entscheidung von einer Intention bzw. einem Zweck geleitet sein muss, sobald es zwei oder mehr Entscheidungsmöglichkeiten gibt. Der Translator übersetzt nicht willkürlich, sondern folgt einer Gesamtstrategie und orientiert sich bewusst oder unbewusst an der Vorstellung eines gewissen Zielpublikums. Selbst wenn der AT-Verfasser keinen bestimmten Zweck im Sinn hatte, so richtet sich doch das Translat unweigerlich an bestimmte Adressaten und hat somit eine Funktion (vgl. Nord 1997:110f).

(3) Einige Translationstheoretiker, unter ihnen Werner Koller (vgl. 1995:193f), behaupten, der Funktionalismus überschreite die Grenzen der eigentlichen Übersetzung. Koller unterscheidet verschiedene Formen der Äquivalenz und hält an deren Primat fest, Nord dagegen verweist auf Situationen (sie nennt als Beispiel Schulzeugnisse), in denen vom Translat keinerlei Äquivalenz erwartet oder erwünscht wird (vgl. Nord 1997:112f). Auch Prunč (vgl. 2002:30) ist bereit, immer dann von Translation zu sprechen, wenn zwischen einem AT und einem ZT eine vorhersehbar und/oder beschreibbare Beziehung herrscht, und zwar unabhängig von ihrem Status und ihrer Textstruktur, und er betrachtet Translation als Überbegriff für übersetzerische Prozesse, die von einer Übersetzung im engeren Sinne bis hin zur freien Bearbeitung oder Nachdichtung reichen. Das liegt daran, dass das Prinzip der freien Skoposwahl ein Kernstück der Skopostheorie ist.

(4) Eine weitere Behauptung besteht darin, die Skopostheorie sei keine neue Theorie, sondern aufgrund ihrer Allgemeinheit eher banal. Nord (vgl. 1997:114f) stimmt zu, dass die Zielgerichtetheit jeder Handlung eine sehr naheliegende Tatsache ist, doch sie deutet

Vermeers Ansichten so, dass man zwischen einem statischen Konzept *Skopos* einerseits und einem dynamischen Konzept *Zweck* andererseits unterscheiden muss – der Skopos liegt in der Zielkultur, der Zweck dagegen hat seine Wurzeln in der Ausgangskultur, und diese Pluralität ist ein grundlegender Punkt in der Skopostheorie.

(5) Ein häufiger Grund für Kritik ist die Tatsache, dass die Prinzipien der Skopostheorie bisher keiner umfassenden Analyse unterzogen wurden. Sie entwickelten sich an den Ausbildungsstätten zukünftiger Übersetzer und begründen sich auf Erfahrungen aus dem translatorischen Alltag (vgl. Nord 1997:116).

(6) Dieser Kritikpunkt besagt, der Funktionalismus produziere Übersetzer, die sich sklavisch dem Skopos unterwerfen, doch Nord weist darauf hin, dass zwischen dem Skopos (im Sinne von Ziel) und der eigentlichen Strategie unterschieden werden muss, die der Translator zur Erreichung dieses Ziels wählt. Während der Skopos einer Translation tatsächlich vom Initiator aufgrund seiner Bedürfnisse und Wünsche festgelegt wird, hat der Translator als kompetenter Experte völlige Entscheidungsfreiheit im Bereich der Übersetzungsstrategie. Nord betont, dass der Translator im Funktionalismus wesentlich freier handeln kann als im Rahmen traditioneller Theorien, die von ihm die Reproduktion der Oberflächenmerkmale eines Textes fordern, der in einer anderen Situation für andere Rezipienten verfasst wurde (vgl. Nord 1997:117ff).

(7) Auf die Kritik, dass der Funktionalismus den Ausgangstext nicht respektiere, entgegnet Nord, dass der Text an sich in den funktionalen Theorien als soziologisches Konzept betrachtet werden muss – jeder Text ist das Produkt vieler verschiedener Situationsfaktoren (wie etwa Zeit, Ort und Rezipienten), die sich bei der Translation zwangsläufig ändern müssen. Somit gibt es weder *den* Ausgangstext noch *den* Zieltext, weil jeder Text erst durch seine Rezeption völlig konstituiert wird (vgl. Nord 1997:119f).

(8) Teilweise wird behauptet, der Funktionalismus sei eine Theorie der Adaptation, doch wie bereits gezeigt wurde, umfasst der funktionale Ansatz sowohl dokumentarische als auch instrumentelle Übersetzungsmethoden.

(9) Dieser Kritikpunkt ähnelt dem ersten und besagt, Funktionalismus gelte nicht für literarische Übersetzungen, da der Ausgangstext hier einen besonderen Status habe. Natürlich ist es ein möglicher Skopos, die Originalität des Ausgangstextes in der Übersetzung durchscheinen zu lassen, doch gerade dazu reicht es oft nicht aus, einfach das zu reproduzieren, *was im Text steht*, weil jede Kultur andere Vorstellungen von Originalität und Literarität hat (vgl. Nord 1997:120ff).

(10) Oft wird behauptet – u.a. von Anthony Pym (vgl. 1992:187f) – Funktionalismus sei gekennzeichnet durch kulturellen Relativismus, und dem stimmt Christiane Nord zu (vgl. 1997:122). Allerdings ist dieser Relativismus als positive Gegenreaktion zu früheren, universalistischen Tendenzen zu sehen und hat außerdem pädagogische Implikationen: er führt zukünftigen Translatoren vor Augen, dass ihre eigenen Verhaltensmuster immer bis zu einem gewissen Grad kulturspezifisch sind (mehr dazu in Kapitel 2), weshalb man besser von kulturellem Anti-Universalismus sprechen sollte.

1.1.7. Skopos und literarisches Übersetzen

Sowohl die Skopostheorie als auch die Theorie vom Translatorischen Handeln (s. Kapitel 1.3.) nehmen als funktionale Theorien für sich in Anspruch, auch die Translation literarischer Texte abdecken zu können, weshalb sie häufig mit Kritik konfrontiert waren und immer noch sind. Wie bereits unter 1.1.6. erwähnt, wird häufig behauptet, literarische Texten hätten keinen konkreten Zweck. Christiane Nord (vgl. 1991:22 und 56) gibt zu, dass literarische Texte als Produkte individueller Schöpfungsprozesse gesehen werden müssen, wenn es auch in diesem Bereich je nach Gattung (Roman, Anekdote etc.) gewisse konventionalisierte Elemente gebe. Senderintentionen dagegen seien hier nicht konventionalisiert, und deshalb müsse man auch den Lebenslauf des Autors, seine literaturgeschichtliche Einordnung, die Ortspragmatik etc. in Betracht ziehen. Für Nord (vgl. 1993a:25) nimmt die Übersetzung literarischer Prosa eine Art Mittelstellung zwischen dokumentarischer und instrumenteller Übersetzung ein (s. Kapitel 3.2.), denn dabei sollen einerseits Elemente, die für den Zieltextleser exotisch sind, erhalten und somit eine gewisse kulturelle Distanz auf der Inhaltsebene geschaffen werden; andererseits sollen die stilistischen Besonderheiten des Originals im Rahmen der zielkulturellen Normen nachgestaltet, also eine Distanz auf der Formebene vermieden werden. Während Nord das als Idealfall betrachtet, behauptet sie (vgl. 1997:103), in der translatorischen Praxis herrsche der Trend vor, literarische Prosa - mit Ausnahme vieler Kinderbücher und Theaterstücke - allzu dokumentarisch und exotisierend zu übersetzen, weshalb die Produkte für den Zieltextleser nicht besonders ansprechend sein können. Reiss/Vermeer dagegen formulierten schon über ein Jahrzehnt davor (1984:135):

Heute dagegen gilt eher das Ideal des „kommunikativen“ Übersetzens (d.h. Information über ein Informationsangebot mit „Imitation“ des Informationsangebots aus einem Ausgangstext mit den Mitteln der Zielsprache), eine Übersetzung, der man zumindest sprachlich nicht die Übersetzung ansieht; eine Übersetzung, die in der Zielkultur bei gleicher Funktion unmittelbar der (alltäglichen, literarischen oder künstlerisch-ästhetischen) Kommunikation dienen kann und dabei dem Original (möglichst) in allen seinen Dimensionen (syntaktisch, semantisch und pragmatisch) gleichwertig, äquivalent ist.

Gideon Toury (vgl. 1995:168f) unterscheidet zwei Arten des literarischen Übersetzens, die zusammen auftreten können, es aber nicht unbedingt müssen:

- a) die Übersetzung von Texten, die in der Ausgangskultur als literarisch gelten
- b) die Übersetzung von Texten auf eine solche Art und Weise, dass das Produkt in der Zielkultur als literarisch anerkannt wird

Allerdings ist weder die *Literarität* des Ausgangstextes, noch der sorgfältige Versuch, ihn auf literarisch anerkannte Weise zu übertragen, eine Garantie dafür, dass das Translat in der Zielkultur denselben literarischen Stellenwert zugesprochen bekommt, da Literatur in erster Linie eine kulturelle Institution ist. Unterwirft man einen Text zielkulturellen literarischen Modellen und Normen, kann es nötig werden, Elemente des Ausgangstextes zu unterdrücken oder umzugestalten – manchmal gerade die Elemente, die den Text in der Ausgangskultur als literarisch markiert haben – oder sogar neue Elemente hinzuzufügen. Es geht nicht um

Akzeptanz, sondern um *Akzeptabilität*. Das bedeutet, es besteht die Möglichkeit, dass Übersetzungen, die sich streng an die literarischen Vorgaben der Zielkultur halten, manchmal trotzdem nicht als literarisch anerkannt werden, während Übersetzungen, bei denen diese Normen außer Acht gelassen wurden, sich zuweilen eine eigene Nische in der zielkulturellen Literatur schaffen (vgl. Toury 1995:171ff).

1.2. Christiane Nord: Skopos und Loyalität

Wie Reiß/Vermeer selbst (1984:101) feststellen, ist die Skoposregel eine Variante der Lebensregel „Der Zweck heiligt die Mittel“. Nord versteht sich zwar als Funktionalistin und vertritt die Skopostheorie von Vermeer, hat jedoch das zusätzliche Kriterium der *Loyalität* eingeführt. Es berücksichtigt die Bedingungen einer spezifischen Kultur bzw. eines Kulturkreises und trägt damit dem Argument Rechnung, die Skopostheorie könne nur auf Gebrauchstexte angewendet werden. Die Verpflichtung zur Loyalität bedeutet im Gegensatz zu einer radikalen Anpassung an die Gegebenheiten der Zielkultur, dass Translatoren ihre Handlungspartner, und zwar sowohl Auftraggeber und Zientextempfänger als auch Ausgangstextverfasser, nicht bewusst täuschen dürfen, sondern eventuelle Abweichungen von deren kulturspezifischem Übersetzungsverständnis offenlegen und begründen müssen. Die Handlungspartner haben konventionell begründete Erwartungen an eine Übersetzung, können aber nicht sagen, ob das Translat ihren Erwartungen tatsächlich entspricht, weil sie selbst keine Experten auf dem Gebiet der Zielkultur sind. Loyalität ist die Verantwortung, die die Person des Translators gegenüber den anderen an der Interaktion Beteiligten trägt, weil sie im Normalfall als Einzige mit beiden Kulturen vertraut ist. Natürlich wird jeder Autor Interesse daran haben, dass sein Werk auch in einer anderen Kultur eine möglichst große Leserschaft findet, und somit liegt der Zusatz gewisser appellativer Element, die in der Ausgangskultur vielleicht nicht nötig waren, durchaus im Rahmen des Loyalitätsprinzips (vgl. Nord 1993a:17-20). Der Initiator möchte vom Translator eine bestimmte Art der Übersetzung; der Zientextleser erwartet eine bestimmte Relation zwischen AT und ZT; und der Ausgangstextautor hat das Recht, dass seine (expliziten oder impliziten) Intentionen gewahrt bleiben – vor allem, wenn er auch im Zientext als Verfasser zeichnet, denn für gewöhnlich nimmt der Rezipient die Interpretation des Translators als Intention des AT-Verfassers. Kommt es zum Konflikt zwischen diesen Interessen, ist es der Translator, der vermitteln und möglichst alle Parteien zufriedenstellen muss (vgl. Nord 1997:128). Christiane Nord erinnert daran, dass eine Ethik zwar vermutlich in einem allgemeinen theoretischen Modell nichts zu suchen hat, dass sich aber Übersetzer in der Praxis als Mitglieder von Berufsverbänden sehr wohl an einem Ehrenkodex orientieren müssen (vgl. Nord 2004:236). Der Translator analysiert in Kenntnis des Übersetzungsauftrags den Ausgangstext und stellt dabei eine Hierarchie der Funktionen auf, die für die Erfüllung der Loyalitätsverpflichtung maßgebend ist. Die loyalitätspflichtigen (vom AT-Sender intendierten) Funktionselemente müssen auf jeden Fall erhalten bleiben, die anderen nur im Rahmen ihrer Zweckdienlichkeit. Für

Funktionen, die im Translat nicht realisierbar sind, rücken niederrangigere Funktionen auf – das nennt Nord „Subsidiaritätsprinzip“ (1993a:289). Loyalität bedeutet nicht unbedingt, dass die Erwartungen der Rezipienten immer erfüllt werden müssen – es ist durchaus möglich, die Leser langsam an eine andere Art des Übersetzens heranzuführen. Es geht darum, die Interessen von Ausgangstextverfasser und Zielempfängern miteinander zu vereinbaren, und dazu müssen diese Handlungspartner Vertrauen in die Integrität und Professionalität des Translators haben können. Der Begriff Loyalität ist nicht mit intertextueller Kohärenz, Äquivalenz oder Treue zu verwechseln, denn während diese Konzepte Qualitäten eines Zieltextes im Verhältnis zu einem Ausgangstext beschreiben, ist Loyalität ein ethisches Prinzip, das den Übersetzungsprozess als Handlung bestimmt (vgl. Nord 2004:241ff). Gefordert sind dabei nur die „Kompatibilität“ (Nord 1993a:26) der Zieltextfunktionen mit den Ausgangstextfunktionen und ihre Realisierbarkeit in der Zielkultur. Auch eine völlige Neuformulierung kann legitim sein, wenn keine andere Möglichkeit besteht, die Loyalität gegenüber dem Autor und die Funktionsgerechtigkeit in der Zielkultur miteinander zu vereinbaren (vgl. Nord 1993a:298).

Erich Prunč (vgl. 1997:108ff) betont, dass Translation immer im Spannungsfeld verschiedener gesellschaftlicher Interessen stattfindet – der Interessensausgleich findet in Form von Normen und Konventionen statt. Da das Machtgefälle zwischen den Handlungspartnern ständig wechselt, sind auch Normen und Konventionen dynamisch. Wenn in der Translation Wertkonflikte in Form von Übersetzungsproblemen auftreten, muss die Translationswissenschaft ihre Urteile auf den jeweiligen kulturellen Rahmen beziehen.

Prunč (vgl. 1997:110-117) nennt zwei gesellschaftlich allgemein anerkannte Werte, auf denen eine idealtypische Translationskultur aufzubauen habe: die Prinzipien der *Kooperativität* und der *Loyalität*. Ersteres ermöglicht die Einbindung aller Handlungspartner in ein ganzheitliches Modell von Translationskultur, da kooperatives Handeln nicht zuletzt auch demokratisches Handeln ist. Letzteres ist das von Christiane Nord in den translationswissenschaftlichen Diskurs eingeführte Prinzip, wobei Prunč jedoch zusätzlich zur dreifachen Loyalität des Translators zu Autor, Initiator und Zielrezipienten noch eine vierte hinzufügt: die Loyalität des Translators zu sich selbst. Jede Translation wird von Machtkonstellationen bestimmt, also ist es nur legitim, wenn die Hauptbeteiligten an der Translation auch ihre eigenen Interessen einbringen. Durch diese vierte Form der Loyalität erlangt das Handlungsfeld Translation ethische Konsistenz, denn die moralische Verantwortung für translatorisches Handeln muss beim kompetenten Translator selbst angesiedelt sein. Natürlich nimmt mit zunehmender translatorischer Freiheit auch die Verantwortung der Übersetzer zu. Prunč verwendet die Termini „impliziter“ und „expliziter Skopos“ (1997:116f) zur Unterscheidung von Skopoi, die den gängigen Übersetzungskonventionen entsprechen, und solchen, die davon abweichen. Der implizite Skopos ist einer, der aufgrund des Kooperativitätsprinzips bereits zwischen den beteiligten Handlungspartnern ausgehandelt und standardisiert wurde. Es handelt sich um jene Relation zwischen Ausgangs- und Zieltext, die in einer gegebenen Situation und Kultur von den Handlungspartnern erwartet wird. Wenn der Translator sich an diesen Skopos hält, hat er

automatisch seine Loyalitätspflicht gegenüber Autor, Auftraggeber und Zielrezipienten erfüllt. Ein expliziter Skopos dagegen, der außerhalb der vorherrschenden Translationskonventionen liegt, muss aufgrund des Loyalitätsprinzips deklariert werden. Diese Deklaration dient allerdings auch dem Selbstschutz des Translators gegen ungerechtfertigte Vorwürfe.

In einem späteren Artikel nennt Prunč (2000:61) zusätzlich zu Kooperativität und Loyalität das Prinzip der „Transparenz“ als psychologischen „Schutzwall gegen die Angst der PartnerInnen vor Übervorteilung“ und meint damit die bereits erwähnte Deklaration jeder Abweichung von der zu erwartenden Skoposrelation. Während der implizite Skopos als das Element der Tradition in der Translationskultur bezeichnet werden kann, ist der explizite Skopos das innovatorische Element. Obwohl es theoretisch jedem Partner freisteht, eine Konvention abzulehnen, ist es immer eine Frage der Macht, wer sich durchsetzen kann, und es hängt von der jeweiligen Situation ab, ob die Ziel- oder die Ausgangskultur die Normen bestimmt.

Prunč (vgl. 2002:193) gesteht Nord zu, mit ihrem Loyalitätsprinzip zur Dynamisierung der Translationswissenschaft beigetragen zu haben, und der Grundgedanke erscheint ihm richtig, aber er weist auch darauf hin, dass sie sich mit ihrer Forderung nach Loyalität einige Probleme eingehandelt hat. Eines davon betrifft die Schwierigkeit der Feststellung der Intention des Autors, denn diese beruht immer auf einer Interpretation – doch welche Interpretation ist repräsentativ?

Heidrun Witte (vgl. 2000:154-160) übt Kritik an Nord's Loyalitätsprinzip: Sie sieht den Faktor Loyalität nicht als Ergänzung und Einschränkung einer allgemeinen Translationstheorie, sondern als (möglichen) Teil des Skopos. Da es eine der Aufgaben des Translators sei, Wertekonflikte zu erkennen, seinen Handlungspartnern deutlich zu machen und Lösungsmöglichkeiten aufzuzeigen, und da die Forderung nach Wahrung der Autorintention als kulturspezifischer Teil des Zwecks (fast schon als Norm) aufgefasst werden könne, müsse ein Loyalitätsprinzip nicht zusätzlich formuliert werden. Witte betont außerdem, dass es gegen mutwillige Verfälschung ohnehin ein Copyright gebe, und behauptet, die Forderung nach Loyalität könne als Bestätigung der Angst vor translatorischer Willkür aufgefasst werden und habe ohnehin in einer allgemeinen Theorie keinen Platz, da es sich um ein kulturspezifisches Konzept handle. Nord versteht unter Loyalität jedoch noch etwas anderes, nämlich das Offenlegen der jeweiligen translatorischen Verfahrensweise, da nicht alle potentiell realisierbaren Skopoi in der Zielkultur akzeptabel sind. Dem schließt Witte sich an.

Ich bin der Meinung, dass das Prinzip der Loyalität durchaus eine wichtige Bereicherung der Translationswissenschaft ist, da man bei extrem funktionalistisch orientierten Theoretiker wie etwa Holz-Mänttari leicht den Eindruck bekommen könnte, die Zielkultur bzw. der Zieltext seien das Maß aller Dinge, und der Ausgangstext nur eine Orientierungshilfe – wenn ich mich auch Holz-Mänttaris Ausführungen in vielen Bereichen anschließen möchte, so scheint mir die Wahrung der Intention des AT-Verfassers bzw. -Senders ein wesentlicher Punkt zu sein. Doch auch die von Prunč betonte Loyalität des Translators zu sich selbst finde ich wichtig:

Wer (zu Recht) so viel Verantwortung gegenüber seinen Handlungspartner zu tragen hat wie der Translator, verdient es sicherlich auch, seine eigenen Interessen einbringen zu können.

1.3. Justa Holz-Mänttari: Translatorisches Handeln

1.3.1. Der Translator als Experte in einer arbeitsteiligen Gesellschaft

Holz-Mänttari schließt sich der funktionalistisch orientierten Translationswissenschaft an und versteht ihre Arbeit *Translatorisches Handeln* (1984) als Beitrag zu dem von Reiß und Vermeer gewünschten Bemühen um eine gemeinsame Sache. Sie geht dabei jedoch noch einen Schritt weiter, wie wir im Folgenden sehen werden. Holz-Mänttari sieht das handelnde Individuum als Gefüge im Gefüge – durch seine Entkulturation und Sozialisation ist es sowohl von anderen Individuen abgegrenzt als auch mit ihnen verbunden. Die Überwindung dieser Gefügegrenzen ist die Aufgabe des Translators und somit die Grundvoraussetzung für translatorisches Handeln. Darunter soll die professionelle Produktion von Texten für Situationen verstanden werden, in denen direkte Kommunikation bzw. Kooperation nicht mehr möglich ist. Der Translator fungiert als Experte für transkulturellen Botschaftstransfer innerhalb einer arbeitsteiligen Gesellschaft. Arbeitsteilung ermöglicht effizientere Handlungen, die von den anderen Mitgliedern der Gesellschaft zur Befriedigung vielfältig aufgespaltener Bedürfnisse genutzt werden können – somit kann translatorisches Handeln als gesellschaftliche Institution beschrieben werden, die ihre Wurzeln im Kommunikationsbedarf des Menschen und in der Arbeitsteilung hat (vgl. Holz-Mänttari 1984:6). Die Individuen werden dabei zu Rollenelementen in einem Gefüge:

- der Translations-Initiator/Bedarfsträger braucht einen Text
- der Besteller bestellt einen Text
- der Ausgangstext-Texter produziert einen Text, von dem der Translator ausgeht
- der Translator produziert einen (Ziel-)Text
- der (Ziel-)Text-Applikator arbeitet mit dem (Ziel-)Text
- der (Ziel-)Text-Rezipient rezipiert den (Ziel-)Text (Holz-Mänttari 1984:109)

Dabei kann eine Person mehrere Rollen gleichzeitig übernehmen, und jede Rolle hat zwei Komponenten: Die *sozialen Rollenteile* ergeben sich aus der Position im translatorischen Handlungsrahmen, und *die individuellen Rollenteile* aus den Gegebenheiten der Person, z.B. Bildungshintergrund, Interessen und aktuelle Disposition (vgl. Holz-Mänttari 1984:109f).

Holz-Mänttari bevorzugt den Begriff „translatorisches Handeln“ gegenüber „Translation“, um zu betonen, dass es nicht um die reine Transkodierung von sprachlichen Elementen oder Texten geht, sondern um Handlungen in Welten. Translatorisches Handeln ist einem Gesamtziel untergeordnet und kann daher nicht an Teilelementen wie etwa Übersetzungseinheit, Ausgangstext, Sprache oder Textsorte festgemacht werden. Es geht um das Ermöglichen von funktionsgerechter Kommunikation zwischen Anderen über Kulturbarrieren hinweg, und dieser Fremdbedarf ist der Grund dafür, dass Holz-Mänttari translatorisches Handeln an sich nicht als kommunikative Handlung auffasst. Der Translator

baut durch sein Handeln und seine Interpretation die Ausgangs- und Zielwelten selbst für den Bedarf anderer auf. Das setzt neben den kommunikativen Grundfähigkeiten des Menschen auch spezialisierte und verfeinerte Kompetenz voraus (vgl. Holz-Mänttari 1984:6ff). Aufgabe der Gesellschaft wäre es, dieses Handeln nicht nur zu institutionalisieren, sondern auch dafür Sorge zu tragen, dass es nur von kompetenten, pragmatisch qualifizierten Experten ausgeführt wird. Leider kann jedoch Translation heutzutage immer noch weltweit von Menschen mit unzutreffenden Voraussetzungen und unangemessenen Mitteln ausgeführt werden (vgl. Holz-Mänttari 1984:43f). Texte sind Botschaftsträger in Situationen, und die translatorische Produktionshandlung muss in jedem Fall genau hinsichtlich ihres Verwendungszwecks spezifiziert, d.h. zwischen Bedarfsträger und Produzent ausgehandelt werden, denn nur so werden die Handlung und ihr Produkt diskutierbar. Man könnte sagen, Spezifikationen sind Teil des Vertrages bei der Textbestellung und Voraussetzung für Professionalität, und der Translator hat die Aufgabe, den Bedarfsträger bei der Spezifizierung seines Bedarfs zu beraten. Persönlicher Kontakt zwischen den Handlungspartnern ist dabei von großer Bedeutung (vgl. Holz-Mänttari 1986:351f und 368). Die Produktspezifikation muss Angaben über die Botschaft, die Art des Botschaftsträgers, den Ort und die Zeit der Rezeption, den Verwendungszweck, den Rezipienten und seine Situation enthalten. Holz-Mänttari (1984:17) definiert:

Translatorisches Handeln wird in der anstehenden Theoriebildung als Produktionsprozess eines Handelnden dargestellt mit der Funktion, Botschaftsträger in einer näher zu bestimmenden Art zu produzieren, die in übergeordneten Handlungsgefügen zur Steuerung von aktionalen und kommunikativen Kooperationen eingesetzt werden können.

Oder auch (Holz-Mänttari 1986:366):

Durch „translatorisches Handeln“
als Expertenhandlung
soll ein Botschaftsträger „Text“
im Verbund mit anderen Botschaftsträgern
produziert werden,
ein Botschaftsträger „Text“,
der in antizipierend zu beschreibender Rezeptionssituation
zwecks kommunikativer Steuerung von Kooperation
über Kulturbarrieren hinweg
seine Funktion erfüllt.

Es sind drei Merkmale, die Translation konstituieren: *Textproduktion*, *bedarfsträgerfremde Kultur* und *Expertenhandlung* (vgl. Holz-Mänttari 1984:86). Nachdem der Translator in einem ersten Stadium „analytisch-synthetisch-evaluativ“ (Holz-Mänttari 1984:30) das mit einem Text Gemeinte erschlossen hat, folgt die Konzeption von Botschaften unter einem übergeordneten Gesamtziel und unter ständiger Berücksichtigung des intendierten Handlungszwecks, wobei der Botschaftsträger aus Sach- und Strategie-Inhalten besteht. Der Ausgangstext hat dabei nicht denselben Stellenwert wie in traditionellen Theorien, sondern er dient nur als Teil des Ausgangsmaterials für translatorisches Handeln, da eine retrospektive Imitation des Ausgangstextes oder seiner Teile keinen dynamischen Zweck hätte und in der Zielsituation nicht funktionieren könnte. Der Zweck der neuen Kooperationsituation bestimmt, wie weit die aus dem Ausgangstext gewonnenen Daten für die Zieltextproduktion

relevant sind (vgl. Holz-Mänttari 1984:30f und 90f sowie 1986:362). Bei Bedarf muss der Translator seinen Auftraggeber um zusätzliche Daten und Informationsmaterial bitten. Prunč (2002:185) bezeichnet Holz-Mänttaris Handlungsmodell als „das konsequente Zuende-Denken der Skopostheorie“ und weist darauf hin, dass Vermeer die Theorie des translatorischen Handelns auch unmittelbar in seine weiteren Überlegungen integriert hat. Das translatorische Handeln einerseits und Nords Loyalitätsprinzip andererseits sind laut Prunč (2002:199) „ohne Zweifel an zwei extremen Polen anzusiedeln“.

1.3.2. Situation, Denkraum und Expertendistanz

Mit der dynamischen Erfassung der Situationsfaktoren sind alle an einem bestimmten Ort zu einer bestimmten Zeit funktional aufeinander bezogenen Gefügeelemente festgelegt. Jeder Mensch prägt die Gesellschaft, in der er lebt, wird aber auch gleichzeitig von ihr geprägt, und sein Denkraum ist Ausschnitt/Teil des Kulturraums. Durch Aktivierung weiteren Weltwissens kann der Mensch seinen Denkraum in den Kulturraum hinein ausdehnen, man sagt auch: seinen Horizont erweitern. Botschaften und damit auch Botschaftsträger müssen so konzipiert werden, dass der Rezipient gewillt ist, das Gemeinte in seinem eigenen Denkraum aufzusuchen (vgl. Holz-Mänttari 1984:32ff). Wenn man jemandem etwas mitteilen will, das außerhalb seines Denkraums/Horizonts liegt, kann die Kommunikation trotzdem glücken, wenn ein bekannter Fall als Aufhänger benutzt wird. Durch die Verknüpfung von Bekanntem und Neuem vollbringt auch der Rezipient eine aktive Leistung (vgl. Holz-Mänttari 1986:359f). Da die Konzeption, Produktion, Verwendung und Rezeption von Botschaftsträgern in jeweils verschiedenen Situationen stattfindet, muss sich der Translator durch u. U. weitgehende Recherche die Daten verfügbar machen, die für das kommunikative Handeln der Beteiligten jeweils relevant sind. Im Falle des Rezipienten können das nur Faktoren sein, auf die er in der Rezeptionssituation Zugriff hat. Der Translator muss hinter den Ausgangstext zurück bis zum Entstehungspunkt der Botschaft gehen und von dort aus die kommunikative Handlung des Initiators und darauf den Botschaftsträger aufbauen (vgl. Holz-Mänttari 1984:60 und 62). Weiters muss er die Kooperations- und Rezeptionsfaktoren des Adressaten jenseits der Kulturbarriere antizipieren und die nötigen Realisierungsmittel effizient einsetzen, damit die kommunikative Handlung glücken kann. Die Erfassung der Bedarfsfaktoren ist der erste Schritt im translatorischen Handlungsprozess, denn aus ihnen wird der Zweck erschlossen, für den ein (Ziel-)Text gebraucht wird. Die Bedarfserfassung bezeichnet Holz-Mänttari (1984:63) als eine Form der „Expertendistanz“, denn während dem Kooperanten selbst die für die Botschaftsträgerproduktion relevanten Daten als Ergebnis der Planung zur Verfügung stehen, muss der Translator sie durch Analyse und Recherche selbst erschließen. Sein Handeln ist translatorisch, nicht kommunikativ. Die Expertendistanz umfasst zwei Bereiche: erstens die bereits beschriebene *Bedarfserfassung* oder Produktspezifikation und zweitens die *Adaption* (vgl. Holz-Mänttari 1984:64ff). Personen, die direkt an einer Kommunikation beteiligt sind, erfahren unmittelbar, wie der Partner reagiert,

und können ihre weiteren Handlungen danach ausrichten. Sie lernen dabei auch Regeln für jede weitere Kommunikationshandlung. Auch Translatoren müssen aus dem Fall lernen können, um funktionsfähig zu bleiben, aber da sie in der Verwendungssituation des Botschaftsträgers für gewöhnlich nicht anwesend sind, können sie nicht unmittelbar feststellen, wie funktionsgerecht ihr Produkt war. Die systematische nachträgliche Eruiierung dieser Umstände nennt man translatorische Adaption (vgl. Holz-Mänttari 1986:363f).

1.3.3. Analyse und Methode

Der Translator braucht Methoden zur Erfassung aller fallspezifisch relevanten Faktoren und zur Verarbeitung der gewonnenen Daten, und er muss systematisch vorgehen, sodass regelhaft alle potentiell relevanten Komponenten abgefragt werden und zu begründbaren Entscheidungen führen können (vgl. Holz-Mänttari 1986:354). Solche Methoden ermöglichen translatorisches Handeln, das regelhaft und nicht rein intuitiv gesteuert wird. Holz-Mänttari (1984:45ff) hat mit ihrer „Bau- und Funktionsanalysemethode“ eine analytische Fragenkette zur Erfassung aller wichtigen Faktoren einer Handlung-in-Situation bzw. überhaupt eines Gefüges- oder einer Relation-in-Situation geschaffen. Sie besteht aus den „Segmentierfragen“ WER, WAS, WANN, WO, WARUM, WOZU und WIE, sowie einem „Steuerelement“ als Frage nach einer Handlung, z.B. „Wer TUT-IN-SITUATION was?“ oder nach einem Ereignis „Was GESCHIEHT/GESCHAH-IN-SITUATION?“ oder nach einem Zustand „Was IST-DER-FALL-IN-SITUATION?“ Sobald auf diese Weise die konstituierenden Faktoren potentieller Handlungen festgelegt wurden, können Handlungen kognitiv geplant werden. Eine Person hat in gegebener Situation die Wahl zwischen möglichen Zuständen und entscheidet sich nach Abwägung der Alternativen für eine Handlung. Ist diese geplant, folgt ihre Realisierung mit Ausrichtung auf das Gesamtziel (vgl. Holz-Mänttari 1984:48f). Dieses dynamische Modell lässt sich bei der Textarbeit und den ergänzenden Recherchen genauso einsetzen wie zur Analyse der Bedarfsfaktoren. Auf diese Weise kommt der Translator auch mit nicht optimal funktionsgerechten Ausgangstexten zurecht, indem er sich nicht mit der Feststellung von Textoberflächeneinheiten begnügt, sondern durch Analyse die hinter dem Text stehende Grundaussage erfasst (vgl. Holz-Mänttari 1984:100).

2. Kultur

2.1. Kulturdefinitionen

In den funktionalen Translationstheorien im deutschsprachigen Raum (und auch weit darüber hinaus) gilt es heutzutage als selbstverständlich, dass ein guter Translator nicht nur zweisprachig, sondern auch bikulturell sein, d.h. über Kulturkompetenz verfügen muss. Heidrun Witte beruft sich in ihrem Werk *Die Kulturkompetenz des Translators* (2000) auf die Allgemeine Translationstheorie (ATT), worunter sie Vermeers Skopostheorie und Holz-Mänttärís Theorie vom Translatorischen Handeln zusammenfasst, und bemüht sich um eine Begriffsdefinition von translatorischer Kulturkompetenz. Schon Katharina Reiß und Hans J. Vermeer weisen in ihrer *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie* (1984:4) darauf hin, dass Translation „nicht nur ein sprachlicher, sondern immer auch ein kultureller Transfer“ ist, und Hönig/Kußmaul (1982:58) stellen fest:

Jeder Text kann als der verbalisierte Teil einer Soziokultur verstanden werden. Es ist unmöglich, ihn aus dieser Einbettung zu lösen, wenn man nicht weiß, zu welchem Zweck dies geschehen soll.

Witte (vgl. 2000:201) behauptet, die Sprache sei nur *ein* Teil der Kultur, und Translation als interkulturelle Transferhandlung daher *primär* interkulturelles Handeln und erst darin *auch* sprachliches Handeln. Schließlich sind verbale und non-verbale Handlungen in Interaktionen häufig nicht zu trennen. Wir wollen im Folgenden auf einige Kulturdefinitionen näher eingehen.

Vermeer (1990:35) definiert „Kultur“ nach Heinz Göhring (1978:10) wie folgt:

Kultur ist all das, was man wissen, beherrschen und empfinden können muß, um beurteilen zu können, wo sich Einheimische in ihren verschiedenen Rollen erwartungskonform oder abweichend verhalten, und um sich selbst in der betreffenden Gesellschaft erwartungskonform verhalten zu können, falls man dies will und nicht etwa bereit ist, die jeweils aus erwartungswidrigem Verhalten entstehenden Konsequenzen zu tragen.

Vermeer befürwortet diese Definition besonders aufgrund ihrer inhärenten Dynamik durch das Ausgehen von gesamt menschlichem Handeln und ihrer Darstellung von Kultur als komplexes System und stellt verkürzend fest: „Kultur sei die Menge aller Verhaltensnormen und -konventionen einer Gesellschaft und der Resultate aus den normbedingten und konventionellen Verhaltensweisen“ (Vermeer 1990:36).

Bei Ward H. Goodenough (1964:36) heißt es ganz ähnlich:

[...] a society's culture consists of whatever it is one has to know or believe in order to operate in a manner acceptable to its members, and do so in any role that they accept for any one of themselves.

Christiane Nord (1993a:20) betrachtet Kultur als

eine Gemeinschaft oder Gruppe, die sich durch gemeinsame Formen des Verhaltens und Handelns von anderen Gemeinschaften und Gruppen unterscheidet. Kulturräume fallen daher nicht zwangsläufig mit geographischen, sprachlichen oder gar staatlichen Einheiten zusammen. Sie sind aber auch nicht fest abgrenzbar, sondern überlappend und haben unscharfe Ränder.

Durch die traditionelle Zuordnung der Translationswissenschaft zur Linguistik und zur (vergleichenden) Literaturwissenschaft mit ihrer Konzentration auf Sprache wurde und wird die Kultur häufig nur als Hintergrund oder Kulisse betrachtet, die in Sonderfällen relevant werden kann und durch die Vermittlung von kognitiven Inhalten erlernbar ist. Es wird sich im Folgenden jedoch zeigen, dass kulturelle Unterschiede eine weit größere Verständigungsbarriere und eine wichtigere Quelle für Missverständnisse bieten können als sprachliche (vgl. Witte 2000:14). In den funktionalen Theorien, die sich um die Emanzipation des Translators als kompetenter Experte und die Definition eines eigenständigen Berufsprofils bemühen, wird Kulturkompetenz daher als Grundvoraussetzung für jegliche Art von Translation angesehen, denn Sprache ist nur eine mögliche Erscheinungsform von Kultur und damit eingebettet in menschliches Gesamtverhalten. Auch Reiß/Vermeer (1984:64f) betonen, dass „Translation ein ganzheitlicher Vorgang ist, bei dem durchaus nicht nur Sprachzeichen transkodiert und Sprachzeichen nicht nur transkodiert werden.“

Wir unterscheiden drei Kulturebenen:

- (1) die Kultur einer Gesamtgesellschaft, auch *Parakultur* genannt;
- (2) die Kultur eines Teils der Gesamtgesellschaft oder *Diakultur*;
- (3) die Kultur eines Individuums oder einer Kleingruppe, auch *Idiokultur* genannt (vgl. Vermeer 1990:36f).

Die Grenzen zwischen diesen Einheiten können sich dabei (wie bereits in Nords Kulturdefinition erwähnt) überlappen oder von verschiedenen Standpunkten aus unterschiedlich gezogen werden. Die Definition der Einheiten und die Zuordnung zu ihnen können immer nur auf der Basis eines Vergleichs erfolgen.

2.2. Entkulturation / Sozialisation

Durch den Prozess der *Entkulturation* oder *Sozialisation* wird der Mensch zum Mitglied einer Kulturgemeinschaft erzogen. Vermeer (vgl. 1986b:187) sieht Sozialisation als Sondersorte von Entkulturation, bei der es nicht um den Menschen als Individuum geht, sondern als Gesellschaftswesen. Im Laufe dieses Prozesses erlernt der Mensch die Regeln der Gruppe (jedoch nie alle Regeln, sondern nur Ausschnitte) – er wird geformt, wird aber gleichzeitig auch selbst zum formgebenden Teil der Gruppe und eignet sich das Gelernte ganz selbstverständlich an. Dementsprechend greifen Sozialisationsprozesse je nach Individuum, Disposition und äußerer Situation jeweils anders, und die Kultur verändert sich durch jeden Mensch, der in sie hineinerzogen wird. Die Gebundenheit an die Primärkultur bleibt für gewöhnlich ein Leben lang erhalten und kann kaum mehr aufgebrochen werden, weil die erworbene Welt für das Individuum für immer zur letzten Vergleichsbasis wird (vgl. Witte 2000:63ff). Es ist ein Merkmal der „naiv-natürlichen“³ interkulturellen Kommunikation (der Begriff impliziert keine Wertung), dass sich die Kommunikationspartner je nach ihrer

³ Witte (2000:58) verwendet diesen Ausdruck zur Abgrenzung von dem durch Holz-Mänttari (1984:6) geprägten Begriff der „artifizierten“ Kompetenz des Translators (s. auch 1.3.1.)

kulturellen Prägung unbewusst nur auf Ausschnitte von Phänomenen konzentrieren, eigene Vorstellungen und Erwartungen auf den Anderen projizieren und daher Kulturspezifika häufig nicht erkennen. Die Ergebnisse jeglicher Analyse beruhen somit auf dem eigenen Standpunkt und dem Analyseziel, und auch die Mittel zur Überwindung von Kommunikationsschwierigkeiten werden durch die Sozialisation erworben und sind daher kulturspezifisch (vgl. Witte 2000:58f). Schon Reiß/Vermeer (vgl. 1984:62) betonen, dass jede Rezeption nur Teile der möglichen Verstehens- und Interpretationsweisen realisiert, während andere neutralisiert werden. Das bedeutet jedoch nicht grundsätzlich ein Mehr oder Weniger, sondern ein jeweils Anderes. Auch Christiane Nord weiß, dass jegliche Kenntnis und jede Sicht der Dinge vom Standpunkt des Betrachters abhängen, und dass unser Weltwissen (unser Horizont) die Kulisse für unser Verstehen bildet. Dadurch neigt jeder Mensch dazu, das Fremde zu vereinnahmen und durch die Brille seiner eigenen Erfahrungen, Erinnerungen und Erwartungen zu sehen (vgl. Nord 1993a:231f). Dass Bedeutung nie objektiv vorgegeben ist, sondern in der Interaktion immer neu ausgehandelt wird, ist auch der Grund, warum Vermeer in der Skopostheorie vom Text als Informationsangebot spricht (s. Kapitel 1.1.2.). Jegliche Wahrnehmung ist subjektiv, weshalb sich die ATT als relativistischer bzw. individualistischer Ansatz versteht. Für das Aushandeln von Bedeutung greifen die Kommunikationspartner jeweils auf eigenkulturelle Strategien zurück, die sich häufig als *inadäquat* erweisen. Das hat auch damit zu tun, dass jegliche Kommunikation bzw. Interaktion drei Ebenen hat:

- a) die „Objekt“-Ebene dessen, was getan/gesagt wird;
- b) die „Meta“-Ebene dessen, wozu etwas getan/gesagt wird;
- c) die „Interaktions“-Ebene, auf der die Interaktionssituation selbst sowie die sich zwischen den Partnern in der Interaktion entwickelnde Beziehung definiert werden. (Witte 2000:70)

Die ersten beiden Ebenen werden auch als die eigentlichen Kommunikationsebenen bezeichnet und sind den Partnern für gewöhnlich bewusst, während die Interaktionsebene (besonders in der westlichen Welt) oft vernachlässigt wird (vgl. Witte 2000:71f).

Zugang zu Neuem ist immer nur auf der Basis von bereits Bekanntem durch einen Vergleich möglich, und das betrifft sowohl Wahrnehmung und Interpretation, als auch Bewertung – egal, ob das den an der Kommunikation Beteiligten bewusst wird oder nicht. Um etwas verstehen zu können, muss man es zu Bekanntem in Beziehung setzen, wobei immer nur als relevant erachtete Merkmale eines Phänomens herausgegriffen und andere vernachlässigt werden. Welche das jeweils sind, ist abhängig von folgenden Einflussfaktoren: der Situation, der aktuellen Disposition und den Erfahrungen (dem Vorwissen) der Kommunikationspartner und dem Handlungsziel. So sehr man sich auch um Objektivität bemühen mag: Vergleiche sind – aufgrund der Eingebundenheit jedes Individuums in seine Primärkultur – niemals wertfrei. Erst wenn auf einer höheren Ebene bereits gewisse Gemeinsamkeiten zwischen Phänomenen angenommen wurden, können diese wirklich miteinander verglichen werden. Gleiche Funktionen werden dabei oft nicht erkannt oder als vergleichbar angenommen, wenn das Formale und Beobachtbare unterschiedlich ist – umgekehrt werden häufig auf den ersten Blick ähnliche Phänomene miteinander gleichgesetzt, auch wenn sie vielleicht völlig unterschiedliche Funktionen und Stellenwerte in den jeweiligen Kulturen einnehmen (vgl.

Witte 2000:75-79). Auch Menschen, die der eigenen Kultur durchaus kritisch gegenüberstehen, nehmen sie zwangsläufig als Maßstab, denn im interkulturellen Kontakt wäre die Selbstverständlichkeit der eigenen Kultur bedroht, wenn man nicht die eigenen Normen, Wertvorstellungen etc. auf das Fremde projizieren könnte (vgl. Witte 2000:87ff).

Witte (vgl. 2000:147-150) nennt folgende Problemkomplexe als Ursachen für kultur- und situationsinadäquate (Selbst-)Einschätzung:

- 1) Eingeschränkter *Kommunikationsbegriff*: Damit sind die vorrangige Konzentration auf Sprache und die unzureichende Berücksichtigung der Interaktionsebene in der Kommunikation gemeint.
- 2) Eingeschränkte Fähigkeit, *Kulturunterschiede adäquat wahrzunehmen*: Wie bereits erwähnt, wird häufig aufgrund der äußeren Form von Phänomenen entschieden, ob ihre Funktion / ihr Wert als gleich oder verschieden angenommen wird.
- 3) Bereits vorhandenes *Fremdkultur'wissen'*: Erwartungen von Andersartigkeit können zu Verallgemeinerungen und Fehleinschätzungen führen, wenn die andere Kultur sich bereits weiterentwickelt bzw. gewandelt hat.

2.3. Translatorische Kulturkompetenz

Wir haben gesehen, wie wichtig die Kenntnis und Beherrschung von Kultur zur Vermeidung von Missverständnissen und Fehlinterpretationen in der interkulturellen Kommunikation ist. Reiß/Vermeer (1984:178) bezeichnen kulturelle Kompetenz auch als „Sprachverwendungsbeherrschung“, die klar von reiner Sprachbeherrschung zu unterscheiden ist und über diese hinausgeht. Der Translator produziert Texte für Situationen, in denen direkte Kommunikation oder Kooperation aufgrund von Kulturbarrieren nicht mehr möglich ist – es geht nicht allein um Sprachen, sondern um Handlungen in Welten. Professionelles translatorisches Handeln setzt (potentiell) bewusste Kompetenzen voraus. Das bedeutet, Translatoren müssen sich ihrer eigenen Kulturgebundenheit bewusst sein und diese so weit wie möglich kontrollieren, d.h., von ihr „abstrahieren“ können (Witte 2000:50). Sie müssen die Kontaktgeschichte und Beziehung ihrer Arbeitskulturen zueinander sowie ihre Selbst- und Fremdeinschätzung kennen, alle drei Ebenen der Kommunikation in Beziehung setzen und gegenseitige Fehleinschätzungen antizipieren und kompensieren können. Je mehr Vorwissen der Translator hat, desto besser kann er Projektionen der eigenen auf die fremde Kultur kontrollieren bzw. reduzieren (vgl. Witte 2000:83f und 90). Den Versuch, eine andere Kultur aus deren Eigenperspektive heraus zu interpretieren und Phänomene in den dieser Kultur eigenen Gesamtbezugsrahmen einzuordnen, nennt Witte (2000:80) „Fremdkulturadäquatheit“. Die Voraussetzung dafür ist das Erkennen der eigenen Kulturgebundenheit. Da auch der Translator diese nur kontrollieren und nie ganz ablegen kann, muss Fremdkulturadäquatheit zwangsläufig ein Näherungsbegriff bleiben. Im Idealfall ist das Fremdbild dem fremden Selbstbild möglichst ähnlich. Der Translator muss davon ausgehen, dass seine

Handlungspartner als Laien auf diesem Gebiet aufgrund unzureichenden Vorwissens fremden Formen eigenkulturelle Funktionen und Stellenwerte zuordnen, und er muss nicht nur kulturelle Unterschiede kennen, sondern auch wissen, ob und wie sie in der interkulturellen Kommunikation relevant werden können. Das bedeutet nicht, dass der Translator alle möglichen kulturspezifischen Verhaltensweisen kennen muss, aber er muss für das Auftreten und die Relevanz von Unterschieden sensibilisiert sein (vgl. Witte 2000:117 und 121). Da, wie bereits erwähnt, das Erkennen von Kulturspezifik nur auf der Grundlage von Vergleichen möglich ist, muss auch der Translator zuerst das jeweilige ausgangskulturelle Phänomen mit seinem Wissen über die Ausgangskultur vergleichen und danach das Resultat dieses ersten Vergleichs mit seinem Wissen über die Zielkultur. Schließlich muss er entscheiden, welches zielkulturelle Phänomen mit dem ausgangskulturellen vergleichbar ist. Die translatorische Vergleichshandlung unterscheidet sich von der des Laien durch Professionalität, Skoposbedingtheit und Fremdbedarfsorientierung (vgl. Witte 2000:125f). Da vergleichbare Form, Funktion und Bewertung nicht gleichzeitig reproduziert werden können, muss der Translator entscheiden, welchen Faktoren er den Vorrang gibt – diese Entscheidung ist abhängig vom Skopos der Translation sowie von der Einschätzung des Translators hinsichtlich der für die zielkulturellen Rezipienten möglichen Vergleiche, denn schließlich muss der Rezipient (als Untermenge des Skopos) die jeweiligen Phänomene in seinen Denkraum einordnen können (vgl. Witte 2000:128f).

Heidrun Witte unterscheidet zwei Konzepte:

a) „Kompetenz-in-Kulturen“ (2000:165) – darunter versteht sie die (möglichst professionelle und adäquate) Kenntnis der eigenen und der fremden Kultur.

b) „Kompetenz-zwischen-Kulturen“ (2000:169):

das ‚Wissen‘ um das
‚Wissen‘-der-Interaktionspartner-voneinander
sowie das ‚Wissen‘ um die
(potentiellen) Auswirkungen dieses gegenseitigen ‚Wissens‘
auf das aktive und reaktive Verhalten der Interaktionspartner in der
interkulturellen Kontaktsituation

Der Translator muss davon ausgehen, dass das Wissen der Interaktionspartner voneinander eventuell (oder wahrscheinlich) inadäquat ist, d.h. von der jeweils eigenen Kultur auf die fremde projiziert wird, und daher nicht dem fremden Selbstbild entspricht. Auch die Annahmen der Partner darüber, wie sie von ihrem Gegenüber gesehen werden, können inadäquat sein und zu Fehlinterpretationen führen. Im Gegensatz zu jemandem, der Fremdsprachen für seinen eigenen Bedarf erlernt, schlüpft der Translator in eine Rolle zur Ermöglichung der Kommunikation zwischen Anderen (Fremdbedarf).

Die Entwicklung der translatorischen Kulturkompetenz erfolgt in Etappen: Zuerst muss ein Bewusstsein für kulturbedingte Unterschiede und ihre potentielle Relevanz geschaffen werden. Erst wenn man diese Unterschiede sowie die eigene Kulturgebundenheit akzeptiert, kann man versuchen, sich die eigene Wahrnehmung mit Bezug auf die eigene und fremde Kulturen bewusst zu machen und gegebenenfalls zu modifizieren. Das ist die Voraussetzung

für die weitere Bewusstmachung bzw. Modifikation des eigenen Verhaltens. Der letzte Schritt schließlich besteht darin, Verhalten für den Bedarf anderer zur Herstellung von Kommunikation zwischen ihnen ziel- und situationsadäquat zu produzieren (vgl. Witte 2000:175f). Die Kulturkompetenz des Translators lässt sich zusammenfassend mit Witte (2000:198) definieren als

Fähigkeit der bewussten Kenntnis von Eigen- und Fremdkultur sowie ihres skopos- und situationsadäquaten In-Bezug-Setzens zum Zweck der Kommunikationsherstellung zwischen zwei Aktanten aus unterschiedlichen Kulturen.

2.4. Gibt es überhaupt „Kulturspezifik“?

Wie bereits erwähnt, können kulturelle Unterschiede nur durch Vergleiche mit der Eigenkultur festgestellt werden, und je nach Ausgangspunkt, Zweck, Relevanz und Vergleichsrichtung fallen die Ergebnisse immer unterschiedlich aus. Ist eine wissenschaftliche, objektive Erfassung von Kulturspezifika dann überhaupt möglich? Der Frage nach Vergleichbarkeit wird bei empirischen Kulturanalysen wenig Aufmerksamkeit geschenkt – für gewöhnlich wird von der Existenz bestimmter Phänomene ausgegangen, die über alle Kulturgrenzen hinweg gleichen Inhalt und gleiche Funktion haben (vgl. Witte 2000:91ff). Diese Annahme ist zwar sinnvoll, muss aber bewusst gemacht und relativiert werden, denn es gibt gewisse Einschränkungen:

- 1) Der Ausgangspunkt und der Zweck des Vergleichs bedingen das Ergebnis. Die Vergleichsbasis ist dabei normalerweise die eigene Kultur.
- 2) Der Vergleichende muss von seinem Standpunkt abstrahieren und den Vergleich quasi von außen vornehmen können. Nur so kann ein gegebenes Phänomen als ‚kulturspezifisch‘ auffallen.
- 3) Das zu vergleichende Phänomen muss für jemanden in gegebener Situation relevant sein.

Diese Punkte führen zu der Annahme, dass ein gegebenes kulturelles Phänomen kein Kulturspezifikum *sein* kann, sondern erst durch den Vergleich als solches *definiert* wird (vgl. Witte 2000:98f). Vermeer und Witte (1990:137) bezeichnen ein kulturelles Phänomen als „Kulturem“, wenn sich durch Vergleich feststellen lässt, dass es nur in einer der beiden Kulturen vorkommt und dort außerdem für jemanden relevant ist. Das bedeutet nicht, dass besagtes Phänomen nur in einer einzigen Kultur vorkommen darf, aber nur im Vergleich mit Kulturen, in denen es nicht vorkommt, wird es zum Kulturem. Wir sehen, dass Kulturspezifik letztlich ein zielkulturspezifisches Konzept bleibt. Dasselbe gilt auch für den Begriff ‚Verfremdung‘ – jede Art der Translation bedeutet zwangsläufig eine Veränderung der Ausgangskultur. Somit kann es nicht um die Bewahrung ausgangskultureller Fremdheit gehen, sondern nur um die Bewahrung von Phänomenen, die in der und durch die Rezeption entstanden sind (vgl. Witte 2000:136f). Besonders in der literarischen Übersetzung herrscht die Forderung nach größtmöglicher Identität von Ausgangs- und Zieltext bis heute vor, was

zu einer Tradition der „exotisierenden“⁴ Übersetzung geführt hat. Bilder und Inhalte der fremden Kultur werden beibehalten, bekommen jedoch in der Zielkultur unterschiedliche Stellenwerte zugeschrieben, wodurch möglicherweise Stereotype geschaffen oder bestärkt werden können (vgl. Witte 2000:139). Die Vermittlung angenommener Fremdheit bedeutet nicht automatisch eine Annäherung an das fremde Selbstbild. So soll bei Heidrun Witte (2000:185) auch der Begriff „Kontrastivität“

nicht das Nebeneinanderstellen zweier vermeintlich ‚autonom‘ existenter und ‚objektiv‘ beobachtbarer kultureller ‚Einheiten‘ bedeuten, sondern ein In-Bezug-Setzen, und zwar unter konkreter – hier translatorischer – Zielsetzung.

Es muss jedoch darauf hingewiesen werden, dass Exotismen (offensichtlich fremdartige Eigennamen, Realia etc.) in der literarischen Übersetzung eine besondere Appellwirkung zu haben scheinen (vgl. Nord 1993a:153f).

2.5. Die Kulturemtheorie nach Els Oksaar

Die estnisch-schwedische Linguistin Els Oksaar hat es sich mit ihrer Kulturemtheorie zur Aufgabe gemacht, die verschiedenen interaktionalen Verhaltensweisen in ihrer Ganzheit zu erhellen. Es geht ihr um die Untersuchung und Systematisierung von Kommunikationsverhalten. Oksaar explizierte die ersten Ansätze ihrer Theorie in den Jahren 1976 und 1979 und nennt den „individuumzentrierten Forschungsansatz“ und die „Integration von kommunikativen Komponenten“ (Oksaar 1988:5) als ihre beiden wichtigsten Kennzeichen. Schließlich ist Sprache ein soziales Phänomen, das in jedem Fall untrennbar mit realen Sprecher-Hörern in realen Situationen verbunden ist – sogar innerhalb eines konkreten Sprachraums finden sich individuelle und gruppenspezifische Unterschiede, die auch als intrakulturelle Verschiedenheiten bekannt sind. Des Weiteren muss berücksichtigt werden, dass Sprachnormen oft in Wechselwirkung mit (je nach Kulturmuster unterschiedlichen) Sprachverwendungsnormen stehen. Sprachnormen sowie Verhaltensnormen einer Gesellschaft sind nicht immer repräsentativ für die realen Muster der Sprachverwendung und der Verhaltensweisen (vgl. Oksaar 1988:5ff). Da Sprache eines der wichtigsten Instrumente einer Gesellschaft ist und nicht nur Kontakt in einer Gruppe ermöglicht, sondern auch selbst ein gruppenbildender und -kennzeichnender Faktor ist, erwirbt der Mensch zusammen mit ihr auch stets soziale Normen und Verhaltensweisen. Mit der Sprache lernt man, die Wirklichkeit zu erfassen (vor allem durch den Wortschatz) und außerdem in kommunikativen Situationen gemäß den Verhaltensregeln der Gruppe zu handeln. Man nennt dies auch kommunikative oder interaktionale Kompetenz. Sprache hat jedoch auch die Funktion des Ausdrucks der persönlichen Identität eines Individuums, nicht nur durch verbale, sondern auch durch parasprachliche Mittel wie z.B. Aussprache und Intonation, sowie durch nonverbale und extraverbale Komponenten. Der Sprecher gibt beim Sprechen immer gewisse Informationen

⁴ Vermeer/Witte (1990:149) unterscheiden zwischen „fremd“ und „exotisch“, wobei „fremd“ der neutrale Ausdruck für „anders“ bzw. „verschieden“ ist. Ein „exotisches“ fremdkulturelles Phänomen ist ein solches, dessen Stellenwert bzw. Bewertung in der fremden Kultur der Rezipient nicht kennt.

über sich selbst und kann – wenn er in Aussprache, Wortschatz, Grammatik etc. von den gesellschaftlichen Normen abweicht – unter Umständen mit negativen Reaktionen konfrontiert sein. Es ist diese komplexe Wirklichkeit der gesprochenen Sprache, auf deren Daten die Kulturemtheorie aufbaut (vgl. Oksaar 1988:12f).

2.5.1. Die vier Prinzipien der Kulturemtheorie

In ihrem integrierenden Modell nennt Els Oksaar (vgl. 1988:21ff) vier Prinzipien, die besonders zu berücksichtigen sind und im Folgenden kurz erklärt werden sollen.

1) Das *Prinzip der Kulturalität der Sprache* – Sprache ist sowohl selbst kulturbedingt und Teil der Kultur, als auch ein Mittel für ihre Betrachtung und Beschreibung. Oksaar schließt sich dabei der eher allgemeinen Definition von Kultur an, wie sie schon von Soffiatti dargestellt wurde: Für Soffiatti (1955:222) bedeutet Kultur „ways of a people“, d.h., alles, was eine Person und eine Gruppe besonders kennzeichnet – nicht nur materielle und geistige Aspekte, sondern auch Verhaltensweisen.

2) Das *Prinzip der Ganzheit und des Teilganzen* – mit diesem Prinzip möchte Oksaar vor allem auf zwei Probleme hinweisen: die zu frühe Isolation der sprachlichen Einheiten vom Sprecher-Hörer und dem soziokulturellen Kontext, weil dadurch erhebliche Interpretationsschwierigkeiten entstehen können; und die Isolierung der verbalen Einheiten bei der Analyse der gesprochenen Sprache, weil diese wesentlich durch parasprachliche, nonverbale und extraverbale Elemente beeinflusst werden können.

3) Das *Prinzip der Dynamik und der Variation* – weder der Sprachgebrauch noch die sozialen Strukturen sind statisch, sondern immer in Veränderung begriffen, was eine Erklärung für abweichendes Verhalten liefert. Solches Verhalten muss aber auch unter dem Aspekt der Kreativität gesehen werden – was aus normativer Sicht ein Fehler ist, kann ebenso ein Ansatz für die Entstehung neuer Normen sein.

4) Das *Prinzip der Heterogenität* – man muss immer von Heterogenität ausgehen, weil es keine homogenen Gruppen gibt. Je nach Alter, Geschlecht und Soziobiographie des Empfängers können derselbe Ausdruck und dieselbe Verhaltensweise unterschiedlich interpretiert werden. Die individuellen Unterschiede im Sprachverhalten sind dabei am dynamischsten.

2.5.2. Die interkorrelationale Methode

Zur Erfassung dieser Dimensionen kombiniert Els Oksaar (vgl. 1988:23-26) zwei bedeutende Ansätze der soziolinguistischen Forschung: die korrelationale Methode, die zwar exakte Methoden verwendet und eine Anzahl von spezifischen linguistischen und sozialen Variablen korreliert, viele Beziehungen aber unbeachtet lässt; und die interaktionale Methode, die von der Beobachtung von natürlichen Kommunikationssituationen ausgeht und die Feststellung extralinguistischer Faktoren der linguistischen Variation ermöglicht. In Oksaars

„interkorrelationaler Methode“ (Oksaar 1988:24) ist die Beobachtungs- und Analyseeinheit der kommunikativen Akt, also der gesamte Aktionsrahmen, in dem die Sprechhandlung stattfindet. Seine wichtigsten Elemente sind:

- 1) Partner / Auditorium
- 2) Thema / Themen
- 3) Verbale Elemente
- 4) Parasprachliche Elemente
- 5) Nonverbale (kinesische) Elemente
- 6) Extraverbale Elemente
- 7) Gesamtheit der affektiven Verhaltensmerkmale (diese Einheit beruht auf einer Kombinatorik der Elemente von 3-5)

Einzelne Sprechhandlungen können erst im kommunikativen Akt interpretiert werden, denn wesentliche kulturelle Unterschiede gibt es auf allen Ebenen der Interaktion, nicht nur auf der für gewöhnlich untersuchten verbalen. Sowohl für die Produktion als auch für die Interpretation in kommunikativen Akten braucht man „interaktionale Kompetenz“ – Oksaar (1988:26) versteht darunter

die Fähigkeit einer Person, in Interaktionssituationen verbale, parasprachliche, nonverbale und extraverbale kommunikative Handlungen zu vollziehen und zu interpretieren, gemäß den soziokulturellen und soziopsychologischen Regeln der Gruppe.

2.5.3. Kultureme und ihre Realisierungen

Kultureme sind abstrakte Einheiten in der soziokulturellen Kategorie der Verhaltensweisen. Sie können je nach Generation, Geschlecht, Beziehung der Kommunikationspartner zueinander etc. in verschiedenen kommunikativen Akten unterschiedlich realisiert werden. Ihre Realisierung geschieht durch *Behavioreme* – diese können verbal, parasprachlich oder nonverbal (diese drei Gruppen nennt man auch *ausführende Behavioreme*) sowie extraverbal (*regulierende Behavioreme*) sein und geben in erster Linie eine Antwort auf die Frage *wie? durch welche Mittel?* Welche Behavioreme oder -kombinationen für die Realisierung eines Kulturems adäquat sind, wird im kommunikativen Akt deutlich, wobei es wichtig ist, Adäquatheit immer in Bezug auf etwas oder für jemanden zu sehen. Es muss auch stets zwischen individuellen Verschiedenheiten und gruppenspezifischen Verhaltensweisen unterschieden werden (vgl. Oksaar 1988:27f). Der Forschungsansatz der Kulturemtheorie ist individuumzentriert und integrierend und eröffnet damit einen Weg, neue Perspektiven zu gewinnen. Im Folgenden soll etwas näher auf die verschiedenen Arten von Behavioremen eingegangen werden.

2.5.3.1. Parasprachliche Mittel

Zu den parasprachlichen Mitteln der Kommunikation gehören Stimmqualitäten (z.B. die Höhe

der Töne) und Stimmgebungen. Biologische, physiologische, kulturelle und soziale Faktoren wirken sich auf sie aus. Durch parasprachliche Elemente werden etwa Humor und Ironie deutlich, sie können aber auch leicht zu Missverständnissen zwischen den Kommunikationspartnern führen, wenn diese nicht den gleichen kulturellen Hintergrund haben. Das liegt daran, dass für gewöhnlich jeder den Tonfall des Sprechers nach seinen eigenen Verhaltensweisen interpretiert (vgl. Oksaar 1988:29f).

2.5.3.2. Nonverbale Mittel

In diese Kategorie gehören Mimik, Gestik und andere Körperbewegungen. Man kann zwischen physiologisch bedingten und kulturbedingten Bewegungen unterscheiden – je nach Interpret können sie Informationen enthalten, müssen es aber nicht unbedingt. Dieser Bereich umfasst unter anderem die Augenkommunikation und die Haptik, d.h. alles, was mit dem Tastsinn zusammenhängt. Die kulturellen Unterschiede sind hier erheblich, und was eigentlich die Norm in einer Kultur ist, wird den Kommunikationspartnern oft erst bewusst, wenn einer von ihnen dagegen verstößt. Nonverbale Behavioreme können entweder eine selbständige semantische Funktion haben oder aber die Rede in bewertender, verdeutlichender, gliedernder etc. Funktion begleiten. Oksaar unterscheidet drei Gruppen von nonverbalen Verhaltensweisen:

- a) *Embleme* werden gelernt und sind meist kulturspezifisch. Sie umfassen u. a. Kopfnicken, Achselzucken etc. und sind durch verbale Mittel übersetzbar.
- b) *Illustratoren* sind Ausdrucksbewegungen und begleiten oder unterstützen verbale Äußerungen. Sie kommen z.B. bei der Orts- und Objektdeixis vor.
- c) *Regulatoren* geben dem Sprecher Signale zum Aufhören, Weiterreden etc. und steuern somit den Interaktionsfluss (vgl. 1988:32f).

2.5.3.3. Extraverbale Einheiten

Hierher gehören die Faktoren Zeit, Raum und soziale Variablen. Alle Fragen im Zusammenhang mit der Zeit fallen in den Bereich der *Chronemik*, wie etwa die Zeit als Zeitpunkt oder als Zeitspanne der Kommunikationshandlung, das Erleben der Zeit und die Einstellung von Individuen zur Zeit (ihre individuelle Zeitauffassung) etc. Es sind gesellschaftliche Normen, die bestimmen, ab wann man wo unpünktlich ist, was Ausdrücke wie *in einer Weile* oder *vor kurzem* bedeuten können usw., jedoch lassen diese Normen bis zu einem gewissen Grad individuelle Variation zu. Das Verhalten im Raum nennt man auch *Proxemik* – im Raum werden die relativen Begriffe *nahe* und *fern* bestimmt, die zwar individuell geprägt sind, doch auch im Rahmen der kulturspezifischen Erwartungsnormen liegen. Durch das Zusammenspiel aller Sinnesorgane entscheiden die Menschen, ob ihnen jemand zu nahe oder zu fern ist. Oksaar unterscheidet in der raumbezogenen kommunikativen Problematik vier Zonen: die intime, die persönliche, die soziale und die öffentliche Zone –

wer mit wem wann in welcher Zone kommuniziert, ist sowohl individuell unterschiedlich als auch kulturbedingt. Zur dritten Gruppe der extraveralen Einheiten, den sozialen Variablen, gehören in diesem Zusammenhang vor allem Alter, Geschlecht, Beruf, Rolle, Status und soziale Beziehung der Kommunikationspartner. Diese Faktoren beeinflussen die Verwendung der verbalen, parasprachlichen und nonverbalen Behavioreme maßgeblich, sind aber erheblichen intrakulturellen Unterschieden unterworfen (vgl. Oksaar 1988:42-48).

Heidrun Witte (vgl. 2000:103f) sieht die extraveralen Einheiten nicht als eigentliche Behavioreme, sondern eher als Einflussfaktoren, die sich auf verbale, parasprachliche und nonverbale Mittel auswirken, und sie schlägt daher vor, Verhaltensweisen jeweils mit einem Situationsindex zu versehen. Im Großen und Ganzen befürwortet Witte jedoch die Betonung der Wichtigkeit der Situation bei Oksaar.

2.5.4. Kommunikationssphären und Gesprächsthemen

Oksaar (vgl. 1988:66ff) unterteilt die Kommunikation je nach Beziehung der Kommunikationspartner zueinander in vier Sphären (vgl. das Zonenmodell in 2.5.3.3.), die in verschiedenen Kulturen unterschiedlich strukturiert sind und alle Kulturemrealisierungen beeinflussen:

- a) Die *intime Sphäre*, in der Familienmitglieder, nahe Freunde und Verwandte kommunizieren
- b) Die *persönliche Sphäre* für Vertraute, gute Freunde und Verwandte
- c) Die *soziale Sphäre* – die normale Kommunikationssphäre mit Bekannten und Kollegen
- d) Die *öffentliche Sphäre*. Hierher gehört Kommunikation mit Unbekannten, in Institutionen (z.B. Verwaltung oder Gericht) etc.

Die Kultur bestimmt, welche Gesprächsthemen in welche Sphäre gehören können, und welche Normen innerhalb der einzelnen Sphären gelten. Aus intrakultureller Perspektive dagegen sind diese Normen sozialisationsbedingt. Erweitert man dieses Modell auf den gesamten kommunikativen Bereich, so kann die bekannte Lasswellsche Formel⁵ zur Frage ausgebaut werden: „*Wer verhält sich wann, wie, durch welche kommunikativen Mittel, gegenüber wem, mit welcher Absicht und mit welchem Resultat?*“ (Oksaar 1988:67). Dadurch, dass jeder aufgrund seiner kulturellen Einbindung sphärenspezifische Erwartungen hat, entstehen leicht Missverständnisse.

⁵Die Lasswell-Formel ist ein vom US-amerikanischen Politik- und Kommunikationswissenschaftler Harold Dwight Lasswell 1948 in einer griffigen Formel festgehaltenes Modell der Massenkommunikation, an welchem sich das Lern- und Forschungsfeld der Kommunikationswissenschaft aufspannen lässt: „Wer sagt was in welchem Kanal zu wem mit welchem Effekt?“; auch Christiane Nord ging bei der Entwicklung ihres Textanalysemodells von dieser Formel aus (siehe Kapitel 3).

3. Die übersetzungsrelevante Textanalyse nach Christiane Nord

Was bedeutet „übersetzungsrelevant“? Nach Meinung von Christiane Nord (vgl. 1991:1f) ist eine Textanalyse dann übersetzungsrelevant, wenn sie nicht nur Verständnis und Interpretation des Ausgangstextes sichert oder die sprachlich-textuellen Strukturen, ihr Verhältnis zu System und Norm etc. erklärt, sondern wenn sie dem Übersetzenden eine verlässliche Grundlage für jede einzelne übersetzerische Entscheidung liefert. Das kann sie nur, wenn sie in ein Modell des Übersetzungsvorgangs integriert ist und einen permanenten Bezugspunkt für den Übersetzer bildet. In anderen Worten, man braucht ein Faktorenmodell der Textanalyse, das auf alle möglichen Textsorten und -exemplare anwendbar ist, das also gleichzeitig sehr allgemein gehalten ist, andererseits aber auch so detailliert, dass es eine möglichst große Zahl der erwartbaren Übersetzungsprobleme erfasst.

Schon Katharina Reiss und Hans J. Vermeer haben verschiedentlich gefordert, dass die Übersetzungsmethode nicht von der Funktion des AT, sondern von der intendierten Funktion des Translats (Zieltext, ZT) bestimmt werden sollte. Diese Formulierung wird in Vermeer (1978:99-102) erstmals als „Skoposregel“ formuliert und dann von Reiss/Vermeer 1984 als „Skopostheorie“ zum wichtigsten Baustein ihres translationstheoretischen Modells erhoben. Dieser Meinung schließt sich Christiane Nord an, wenn sie sagt:

Nicht der Ausgangstext an sich oder im Spiegel seiner Wirkung auf den AT-Rezipienten oder gemäß seiner vom AT-Produzenten intendierten Funktion steuert also das Translationsverfahren [...], sondern der Initiator durch die von ihm intendierte Translatfunktion (Nord 1991:9).

Wenn man sich also bei der Translation am Skopos orientiert, so ist dessen Erfüllung wichtiger als die intertextuelle Kohärenz mit dem AT. Wenn diese Kohärenz jedoch mit dem Skopos kompatibel ist, wird sie natürlich angestrebt – wie bereits in Kapitel 1.1.3. erwähnt. Diese Kompatibilität der intendierten ZT-Funktion mit dem AT ist davon abhängig, ob alle Elemente des Soll-Zustandes des ZT im Ist-Zustand des AT enthalten sind bzw. ob der Translator etwaige Mängel durch seine Kompetenz und sein Weltwissen ausgleichen kann (vgl. Nord 1991:29).

Nord präzisiert die Auffassung von Reiss/Vermeer (1984:67), nach welcher der Translator dem ZT-Rezipienten ein „Informationsangebot über ein Informationsangebot“ (des AT) macht, folgendermaßen:

Der Translator macht ein Informationsangebot im Auftrage des Initiators. Je nach dem Translatkopos können Informationen über verschiedene Aspekte des AT-in-Situation angeboten werden. (Nord 1991:36)

Am wichtigsten sind dabei Angaben über den Empfänger (etwa seinen soziokulturellen Hintergrund, seine Rezeptionserwartung etc.), denn je klarer und eindeutiger dieser beschrieben ist, desto einfacher werden die Entscheidungen für den Translator.

Jeder Text ist ein Gefüge aus ganz bestimmten untereinander abhängigen Elementen/Faktoren, deren Konstellation seine Funktion bestimmt. Wenn nur ein Element verändert wird, verändert sich damit auch automatisch die Konstellation der anderen Elemente (vgl. Nord 1991:27). Dabei muss ein Text nicht nur aus sprachlichen Elementen

bestehen, sondern kann durch nicht-sprachliche (nonverbale) ergänzt oder begleitet werden. Bei der Übersetzung wird es manchmal notwendig, zum besseren Verständnis nonverbale Elemente zu verbalisieren oder umgekehrt (vgl. Nord 1991:16). Ein Analysemodell, das sowohl textexterne als auch textinterne Faktoren berücksichtigt, ermöglicht die Feststellung der „Funktion-in-Kultur“ (Nord 1991:24) des Ausgangstextes. Im Vergleich mit der Funktion-in-Kultur des zu erstellenden Zietextes ergibt sich, welche Textelemente bewahrt und welche bearbeitet werden können/müssen.

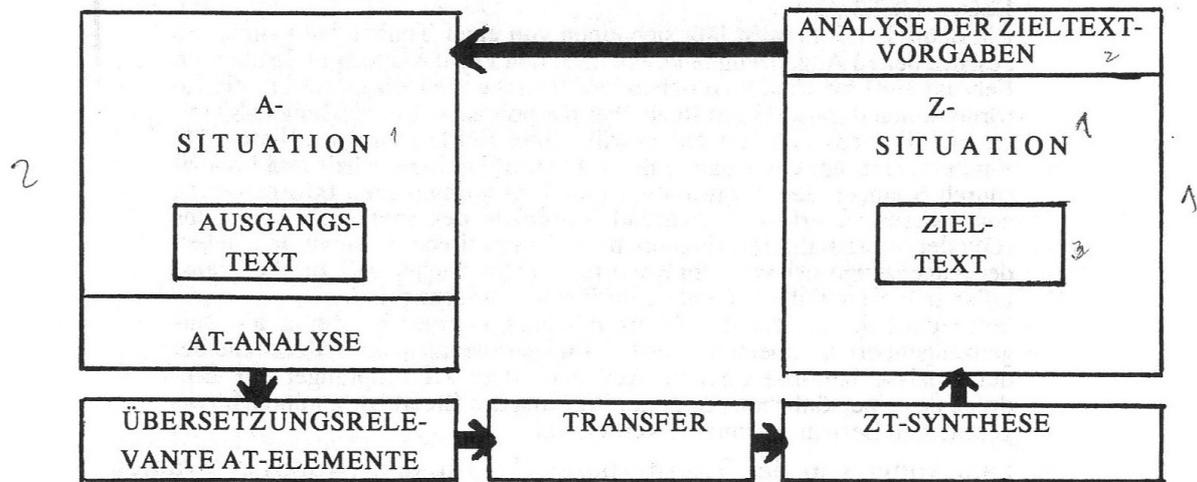
Bevor wir uns dem Übersetzungsvorgang zuwenden, wollen wir Nords Definition des Begriffs „Translation“ anführen:

Translation ist die Produktion eines funktionsgerechten Zietextes in einer je nach der angestrebten oder geforderten Funktion des Zietextes (Translatskopos) unterschiedlich spezifizierten Anbindung an einen vorhandenen Ausgangstext. Durch die Translation wird eine kommunikative Handlung möglich, die ohne sie aufgrund vorhandener Sprach- und Kulturbarrieren nicht zustandegekommen wäre. (Nord 1991:31)

3.1. Der Übersetzungsvorgang

Nach Christiane Nord (vgl. 1989:96f) wird der Translationsvorgang dadurch in Gang gesetzt, dass ein Initiator (I) sich an einen Translator (TRL) wendet, weil er einen Text in einer Sprache Z (also einen ZT) für einen Rezipienten in der Zielkultur (ZT-R) benötigt. Der Initiator beauftragt den Translator, einen solchen ZT auf der Grundlage eines bereits vorhandenen, in der Sprache A von einem Textproduzenten (AT-P) verfassten und/oder von einem Textsender (AT-S) für einen bestimmten Rezipienten (AT-R) gesendeten Textes (AT) herzustellen. Dabei kann ein und dasselbe Individuum auch mehrere Rollen in diesem Vorgang einnehmen. Während viele andere Translationswissenschaftler den eigentlichen Translationsprozess als Vorgang in zwei bzw. drei Schritten sehen, die als Analysephase, (Transferphase) und Synthesephase bezeichnet werden können, vertritt Nord ein Zirkelschema. Dabei erfolgt zuerst die Analyse der Zietextvorgaben, d.h. der Faktoren, die für die Realisierung eines gegebenen Skopos relevant sind, bevor als zweiter Schritt der Ausgangstext analysiert wird. Das Hauptaugenmerk liegt dabei auf den Textelementen, die entsprechend dem Skopos für die ZT-Formulierung von besonderer Bedeutung sind. Es folgt die Transferphase, in der relevante AT-Merkmale gegebenenfalls bearbeitet, und geeignete ZS-Mittel bereitgestellt und ausgewählt werden. Die endgültige Gestaltung/Synthese schließt den Vorgang ab (vgl. Nord 1991:37f) – Nord spricht von einem Zirkelschema, weil jeder Schritt vorwärts auch mit einem Blick zurück verbunden ist. Durch jede neue Erkenntnis im Laufe des Analyse- und Verstehensprozesses werden vorherige Erkenntnisse bestätigt oder aber korrigiert (vgl. Nord 1989:105). Folgendes Schema (Nord 1991:38) soll den rekursiven Prozess verdeutlichen:

SCHEMA 4: Der Translationsprozeß



3.2. Dokument vs. Instrument

Ein ZT kann grundsätzlich in zwei Funktionsrelationen zu einem AT stehen:

er kann a) Dokument einer vorangegangenen, ausgangskulturellen Kommunikationshandlung sein und b) Instrument in einer neuen zielkulturellen Kommunikationshandlung, für das der AT in bezug auf gewisse Merkmale eine Art Modell abgibt.“ (Nord 1989:102)

Das bedeutet, der Zieltext kann entweder den ZT-Leser darüber informieren, wie der Sender oder Autor des AT mit seinen Lesern kommuniziert hat, oder er kann den ZT-Leser in einer neuen Kommunikationshandlung direkt ansprechen. Eine instrumentelle Translation ist prinzipiell nur dann möglich, wenn die Kommunikationsintention des AT-Autors oder -Senders nicht ausschließlich auf die A-Empfänger zielt, sondern auch Z-Empfänger einbeziehen kann, sodass das Informationsangebot des ZT im Informationsangebot des AT enthalten ist (vgl. Nord 1991:83). Literarische Texte nehmen eine Art Mittelstellung ein, denn einerseits soll das für den ZT-Leser exotische Milieu des Ausgangstextes beibehalten werden (man spricht von kultureller Distanz auf der Inhaltsebene), und andererseits wird erwartet, dass die stilistischen Merkmale den Normen und Konventionen der Zielkultur entsprechen (Vermeidung von kultureller Distanz auf der Formebene) (vgl. Nord 1993a:25).

3.3. Faktoren der Ausgangstextanalyse

Die folgende Fragenkette basiert auf der sogenannten Lasswell-Formel (s. auch Kapitel 2.5.4.), die zuerst von Mentrup (1982:1) zur „pragmatischen W-Kette“ erweitert und später von Christiane Nord im Hinblick auf ihre Relevanz für die Translation zum Teil restriktiver interpretiert und zum Teil uminterpretiert wurde (vgl. Nord 1991:40f). Ich habe mir erlaubt, den Faktor, den die jeweilige Frage behandelt, in Klammern anzuführen.

WER (Sender) übermittelt
WOZU (Intention)
WEM (Empfänger)
über WELCHES MEDIUM (Medium bzw. Kanal der Übermittlung)
WO (Ort)
WANN (Zeitpunkt)
WARUM (Anlass)
einen Text
mit WELCHER FUNKTION?

WORÜBER (Thematik) sagt er
WAS (Inhalt)
(WAS NICHT) (Präsuppositionen)
in WELCHER REIHENFOLGE (Aufbau)
unter Einsatz WELCHER NONVERBALEN MITTEL (nicht- oder parasprachliche Zeichen)
in WELCHEN WORTEN (Lexik)
in WAS FÜR SÄTZEN (Syntax)
in WELCHEM TON (suprasegmentale Elemente)

mit WELCHER WIRKUNG? (Nord 1989:106)

3.3.1. Die textexternen Faktoren

Die ersten acht Fragen zielen auf die Kommunikationssituation, die sogenannten „textexternen Faktoren“. Es sind die Faktoren der konkreten Situation, in welcher der Text als Kommunikationsinstrument steht. Die zweite Gruppe dagegen bezeichnet man als „textinterne Faktoren“ – die Fragen beziehen sich auf den Text selbst und seine inhaltlichen und formalen Merkmale. Die letzte Frage wiederum, die nach der Wirkung auf den Rezipienten, bezeichnet einen übergreifenden Faktor, da die Wirkung eines Textes sich aus dem Zusammenspiel von textinternen und textexternen Faktoren ergibt (vgl. Nord 1989:107). Man könnte sagen, je mehr über die Situation in Erfahrung zu bringen ist, desto geringer werden die textinternen Verständnisschwierigkeiten (vgl. Nord 1991:175). Grundsätzlich sollten die textexternen (pragmatischen) Faktoren Vorrang haben, denn sie steuern primär die Erwartung des Z-Empfängers und lassen ihn etwaige textinterne Verstöße gegen bestimmte sprachliche Normen leichter tolerieren oder sogar übersehen (vgl. Nord 1991:197).

Wenden wir uns nun zuerst den textexternen und dann den textinternen Faktoren im Detail zu: Die grundlegenden Kategorien sind Raum und Zeit, wobei zur Zeitkategorie auch das historische Selbstverständnis einer Welt gehört. Die erste Grundfrage betrifft daher die räumliche und zeitliche Dimension der Situation (vgl. die „extraverbalen Einheiten“ nach Els Oksaar in Kapitel 2.5.3.3.). Da die Situation eines Textes stets kulturell markiert ist, zielt die

zweite Grundfrage auf die kulturspezifischen Merkmale ab. Die dritte Grundfrage schließlich bezieht sich auf den Zusammenhang von Situation und kommunikativer Funktion des Textes (vgl. Nord 1991:47). Die Faktorenanalyse ist ein rekursiver Prozess, bei dem ständig Erwartungen aufgebaut, bestätigt oder korrigiert werden.

3.3.1.1. Sender

Der Sender ist im Allgemeinen die Person (oder Institution etc.), die sich mit dem Text an jemanden richten bzw. beim Empfänger etwas erreichen will. Sender und Textproduzent müssen nicht dieselbe Person sein – ob es so ist, lässt sich vielfach aus dem Textumfeld erschließen. Falls der Sender oder jemand aus seinem Umkreis nicht persönlich zu befragen ist, geben Textumfeld (z.B. Quellenangabe oder Impressum) sowie die Faktoren Medium, Ort, Zeit, Anlass und Textfunktion meist wichtige Aufschlüsse (vgl. Nord 1991:49 und 53).

3.3.1.2. Senderintention

Der Faktor Senderintention fragt danach, was der Sender mit dem vorliegenden Text (beim Empfänger) bewirken will:

Will der Sender den Empfänger über einen Sachverhalt informieren (Darstellungsintention), will er etwas über sich selbst und seine Einstellung zu den Dingen mitteilen (Ausdrucksintention), will er den Empfänger zu einer bestimmten Einstellung oder Handlung bewegen (Appellintention) oder lediglich den Kontakt zu ihm herstellen oder aufrechterhalten (phatische Intention)? Es ist festzuhalten, daß den Sender [...] durchaus nicht nur eine Intention leiten muss, sondern daß unterschiedliche Intentionen in verschiedener Gewichtung kombiniert auftreten können. Für den ZT kann die Gewichtung aus pragmatischen Gründen anders ausfallen als für den AT (Nord 1991:55f).

Auch im Hinblick auf das Prinzip der Loyalität (s. Kapitel 1.2.) ist die Intention wichtig, denn auch bei veränderter Textfunktion darf der Translator der Intention des Senders nicht zuwiderhandeln (vgl. Nord 1991:55).

3.3.1.3. Empfänger

Der Zieltext richtet sich grundsätzlich an andere Empfänger (Rezipienten) als der Ausgangstext. Sie unterscheiden sich zunächst einmal durch ihre Zugehörigkeit zu einer anderen Kultur- und Sprachgemeinschaft. Daher müssen gerade die Elemente umgepolt werden, die durch die Adressatenspezifik des AT determiniert sind, und die der Translator bei seiner Textanalyse als solche isolieren kann (vgl. Nord 1991:59). Von besonderer Bedeutung für den Translator sind die Wissensvoraussetzungen (der kommunikative Hintergrund) des Empfängers. Was er beim Empfänger voraussetzen kann, hängt nicht nur von dessen Eigenschaften (Bildungsstand, Alter etc.) ab, sondern auch z.B. von der Aktualität des Themas. Genau wie die Senderdaten können auch die Empfängerdaten einerseits aus den textinternen Merkmalen, andererseits aus dem Textumfeld erschlossen werden. Aber auch

Informationen zum Sender und externe Faktoren wie Medium, Ort, Zeit und Anlass geben darüber Aufschluss (vgl. Nord 1991:60ff).

3.3.1.4. Medium

Was das Medium betrifft, so ist es zunächst einmal wichtig, zwischen mündlicher und schriftlicher Konstitution bzw. Präsentation des Textes zu unterscheiden, denn dieser Faktor beeinflusst besonders den Grad der Verbalisierung von Orts- und Zeitbezügen der Situation. Darüber hinaus lässt die Art des Mediums auch Rückschlüsse auf die Senderintention und den Anlass sowie auf Ort und Zeit der Textproduktion zu, da die Medienlandschaft historischem Wandel ausgesetzt ist und kulturspezifische Unterschiede aufweist. Auf jeden Fall aber bestimmt das Medium die Empfängererwartung in Bezug auf die Textfunktion (vgl. Nord 1991:64ff).

Die Wahl des Mediums ist häufig von Konventionen bestimmt: Für bestimmte Kommunikationsabsichten oder für bestimmte Textfunktionen gibt es in jeder Kultur bevorzugte Trägermedien (z.B. Plakate oder Zeitungsanzeigen für Werbezwecke, Faltprospekte für Touristeninformationen) (Nord 1991:68).

3.3.1.5. Ort

Die Bestimmung der Ortspragmatik ist besonders bei solchen Texten wichtig, die in einer Ausgangssprache verfasst sind, die in verschiedenen geographischen Varietäten vorkommt (z.B. britisches vs. amerikanisches vs. indisches Englisch). Die Ortspragmatik spielt auch bei der Übersetzung literarischer Texte eine große Rolle, da sie vorrangig den kulturellen Hintergrund von Sender, Empfänger, Textthematik etc. berührt. Christiane Nord zitiert in diesem Zusammenhang Popovič (1981:105):

In literarischen Texten treffen wir auf die Opposition von „wir“ und „sie“. Diese Opposition ist Ausdruck des Verhältnisses des Individuums oder einer Gruppe zur Welt [...]. Typologisch: a) Die Wirkung der Kultur des Originals ist stärker als die Kultur der Übersetzung. b) Die Wirkung der Kultur der Übersetzung ist stärker. c) Die Wirkung der beiden Kulturen ist gleich stark. – Diese Spannung zeigt sich in der literarischen Übersetzung als Ausdruck des „Raumfaktors“ (interspatial factor). Wenn diese Spannung in starkem Maße zutage tritt, sprechen wir von der „Exotisierung“ der Übersetzung. Sie wird besonders deutlich in der Übersetzung von Themen und Literaturgattungen, die in der Zielsprachlichen Kultur fehlen.

Informationen zum Sender und zum Empfänger geben ebenso Aufschluss über die Ortspragmatik wie das Medium und eventuell Angaben zum Anlass (vgl. Nord 1991:71).

3.3.1.6. Zeit

Der Zeitpunkt der Produktion eines Textes ist zunächst einmal ein wichtiges Vorzeichen für den historischen Sprachzustand, weil jede Sprache in ihrer Verwendung und ihren Normen ständigem Wandel unterworfen ist. Dieser Wandel betrifft auch Textsorten- und

Gattungskonventionen, sodass die Erwartungen des Empfängers an die Textkonventionen je nach Zeitpragmatik unterschiedlich sein können. Der Übersetzer muss weiters prüfen, ob die im Text enthaltenen Informationen auf dem neuesten Stand sind (vgl. Nord 1991:72f).

3.3.1.7. Anlass

Zu bestimmten Anlässen bzw. Anlassstypen werden konventionell Texte ganz bestimmter Textsorten produziert und dabei bevorzugt bestimmte Medien verwendet. Die Kenntnis des Anlasses kann also Rückschlüsse auf die Senderintention, den intendierten Empfänger und seine Erwartung, auf das Medium sowie bis zu einem gewissen Grad auch auf Zeit und Ort zulassen. Für den Übersetzer ist die Überlegung wichtig, wie sich der Anlass für die Translation vom Anlass für die AT-Produktion unterscheidet (vgl. Nord 1991:76ff).

3.3.1.8. Funktion

Unter dem Begriff Textfunktion sei die kommunikative Funktion bzw. die Kombination aus den kommunikativen Funktionen eines Textes in seiner konkreten Situation (Produktion/Rezeption) zu verstehen, wie sie sich aus der jeweils spezifischen Konstellation von Sender/Senderrolle/Senderintention, Empfänger/Empfängererwartung, Medium, Ort, Zeit und Anlaß einer kommunikativen Handlung ergibt. Dabei kommen bestimmte Konstellationen (=Textfunktionen) so häufig vor, daß die Strukturen der darin verwendeten Texte konventionalisiert werden und Textsorten kennzeichnen (Nord 1991:79).

3.3.2. Die textinternen Faktoren

Je nach Textsorte liegt der Schwerpunkt der Analyse auf ganz bestimmten textinternen Faktoren, während andere dagegen konventionell bestimmt und somit vorhersehbar sind (vgl. Nord 1991:92). Die Kategorien Inhalt, Thematik und Präsuppositionen beinhalten die semantische Information der im Text verwendeten Elemente, während die Analysefaktoren Aufbau, nonverbale Elemente, Lexik, Syntax und suprasegmentale Elemente hauptsächlich den Stil des Textes beeinflussen. Unter Stil verstehen wir hier die Art und Weise, in der die Informationen dem Empfänger dargeboten werden. Gerade Lexik und Syntax haben für gewöhnlich neben der informativen (denotativen) auch eine stilistische (konnotative) Funktion (vgl. Nord 1991:91 und 95).

3.3.2.1. Thematik

Die Thematik kann entweder aus dem Titel erschlossen werden oder aber durch die Reduktion der textlichen Makrostrukturen auf bestimmte semantische Grundinformationen, die man auch Resümee oder Extrakt nennt (vgl. Nord 1991:99).

Die Analyse der Thematik gibt schon bei der Prüfung der Kompatibilität von AT-Vorgaben und Übersetzungsauftrag wichtige Aufschlüsse darüber, ob die Translationsaufgabe überhaupt

durchführbar ist. Da die Thematik immer in einen kulturellen Kontext eingebettet ist, liefert sie außerdem wichtige Hinweise auf mögliche Präsuppositionen. Ist die Thematik dem Empfänger sehr fremd, kann es sein, dass er verständnislos reagiert und den Text gar nicht rezipieren will. Möchte der Translator Verständnis für eine fremde Thematik schaffen, muss er gewissermaßen eine Brücke zu bekannten Themen bauen (vgl. Nord 1991:97 und 152).

3.3.2.2. Inhalt

Der „Inhalt“ des Textes äußert sich in seinem Sachbezug, seiner Referenz auf Sachverhalte oder Gegebenheiten einer außersprachlichen Realität, die durchaus auch „fiktiv“ sein kann. Dieser Sachbezug kommt vor allem in der Semantik der im Text verwendeten Wörter und Strukturen (z.B. Satzformen, Tempora, Modi) zum Ausdruck, die sich gegenseitig ergänzen und desambiguieren und einen „Zusammenhang“ bilden (Nord 1991:102f).

Zur im Text verbalisierten Information gehört nicht nur das Denotat, sondern auch das Konnotat. Konnotation, die nur bei bestimmten Personen vorhanden sind oder die an bestimmte gesellschaftliche, regionale etc. Umstände geknüpft sind, gehören dagegen zum „Horizont“ (vgl. Nord 1991:105f).

3.3.2.3. Präsuppositionen

Als Präsuppositionen bezeichnet man die Wissensvoraussetzungen, die der Sender in Bezug auf den Horizont des Hörers macht. Der Hörer kann die Äußerung nur verstehen, wenn er in der Lage ist, die Präsupposition zu rekonstruieren. Auch der Translator darf einerseits nichts Triviales sagen, muss aber andererseits eventuell für den ZT-Empfänger manches verbalisieren, was für den AT-Empfänger aufgrund seines kommunikativen Hintergrundes überflüssig ist. Das kann sich besonders schwierig gestalten, wenn Informationen zur internen Situation fiktionaler Texte versteckt (z.B. durch Eigennamen oder charakteristische Sprechweisen von Personen) gegeben werden. Weiters gibt es je nach Kultur unterschiedliche konventionelle Vorstellungen von „Hörerfreundlichkeit“, d.h. vom Redundanzgrad. Präsuppositionen können sowohl mit Hilfe der textexternen Faktoren Sender, Empfänger, Ort, Zeit und Anlass ermittelt werden, als auch durch die textinternen Faktoren Thematik, Inhalt, Lexik, Syntax und suprasegmentale Elemente (vgl. Nord 1991:110-114).

3.3.2.4. Aufbau

Unter Reihenfolge/Aufbau versteht man die Einteilung des Textes in Kapitel, Absätze etc. Dazu gehören auch Titel sowie die inhaltliche Gliederung von Informationseinheiten in Thema und Rhema – unter Thema versteht man die aus dem (sprachlichen und nichtsprachlichen) Kontext ableitbare Information, und unter Rhema die unbekannte, neue Information. Für gewöhnlich steht die bekannte Information am Anfang des Satzes, und die unbekannte am Schluss, aber das muss nicht unbedingt der Fall sein. Optische, nonverbale

Markierungen wie Abschnitte oder Kapitelkennzeichnungen in schriftlich realisierten Texten gehören zur sogenannten Makrostruktur, Mittel des Satzbaus oder der Lexik sowie suprasegmentale Elemente (z.B. Fokussierung, Interpunktion) dagegen zur Mikrostruktur (vgl. Nord 1991:121f).

3.3.2.5. Nonverbale Elemente

Unter der als Funktionsbegriff verstandenen Bezeichnung „nonverbale Elemente“ fassen wir Zeichen aus anderen, nichtsprachlichen Codes zusammen, die der Ergänzung, Verdeutlichung, Disambiguierung oder Intensivierung der Textaussage dienen (Nord 1991:123).

Bei einem schriftlichen Text muss allerdings bedacht werden, dass Gestaltungsmittel der Aufmachung oder Emblem- und Bildsignale nicht zwangsläufig auf eine Senderintention zurückgehen müssen. Es könnte sich auch um spätere Bearbeitungen durch Verleger, Lektoren etc. handeln. Ebenso wie die verbalen Informationsträger sind auch die nonverbalen kulturspezifisch, und der Übersetzer muss bei seiner Ausgangstextanalyse auch diese Elemente daraufhin untersuchen, ob sie ausgangskulturspezifisch sind – wenn ja, können sie für gewöhnlich nicht unverändert in den Zieltext übernommen werden (vgl. Nord 1991:125f).

3.3.2.6. Lexik

Auf den Bereich der Lexik nehmen besonders viele textexterne Faktoren Einfluss. Der Ort der Textproduktion bedingt Dialekte, Regiolekte oder Realienbezeichnungen, je nach Zeitpragmatik gibt es unterschiedliche historische Sprachvarianten, der Anlass oder die Textfunktion können bestimmte sprachliche Formeln verlangen etc. Besonders aber die Person des Senders, seine soziale Herkunft, seine Bildung, sein Status usw. bauen beim Empfänger gewisse Erwartungen an die Wortwahl im Text auf, die bei der anschließenden Lektüre entweder bestätigt oder aber enttäuscht werden. Der Sender und seine Intention haben den größten Einfluss auf die Lexik: Die Analyse der Wortwahl und ihrer *Originalität* lässt selbst Rückschlüsse auf die Intention des Senders zu. Aus dem Befund für einzelne lexikalische Einheiten ergibt sich dann normalerweise ein Stilzug für den gesamten Text (vgl. Nord 1991:128-134).

3.3.2.7. Syntax

Die Analyse der durchschnittlichen Satzlänge, der Satzformen (Aussagesätze, Fragesätze etc.) und satzwertigen Strukturen (Infinitiv-, Partizipial-, Gerundialkonstruktionen), der Verteilung von Haupt- und Nebensätzen etc. vermittelt einen ersten Einblick in die charakteristische Syntax eines Textes. Die Syntax gibt Hinweise auf Inhalt, Thematik und Aufbau des Textes sowie auf suprasegmentale Merkmale wie Betonung etc. Die Einzelsprachen verfügen über unterschiedliche Mittel der Hervorhebung und Fokussierung, je nach ihren Normen für

Wortstellung, Intonation, Satzakzent etc. (vgl. Nord 1991:135).

3.3.2.8. Suprasegmentale Elemente

Der charakteristische Ton oder Klang eines Textes wird vor allem durch die sogenannten suprasegmentalen Elemente geprägt. Darunter versteht man Gestaltungsmerkmale, die über die segmentalen Einheiten der Lexik und Syntax hinausgehen und sich über die größeren Einheiten Satz, Abschnitt und Text hinweg zu einer Gesamtgestalt verbinden. Bei schriftkonstituierten Texten handelt es sich um Hervorhebungen wie Sperr- oder Kursivdruck, Anführungszeichen, Parenthesen etc. (vgl. Nord 1991:137). Auch eine von der Norm abweichende Schreibweise, Unterstreichung und bis zu einem gewissen Grad die Interpunktion gehören dazu (die Kommaregeln beispielsweise sind in verschiedenen Sprachen unterschiedlich streng). Bei der Lektüre eines schriftlichen Textes setzt der Rezipient eine „akustische Imagination“ (Nord 1991:141) ein, die ihm ein Klangbild des Textes vermittelt. Eine spezifische Wortwahl, Strukturen der Syntax sowie Zeichen wie Interpunktion u.ä. können erreichen, dass der Leser in seiner akustischen Imagination von der Regelbetonung abweicht. Die akustische Imagination ist jedoch einzelsprachlich ausgebildet, und jeder Rezipient geht an einen schriftlichen Text mit seinem muttersprachlichen Wissen über die Regeln der Betonung heran. Weiters können einzelsprachlich Verständnisprobleme entstehen, wenn die graphischen Mittel (Unterstreichung, Fett- oder Kursivdruck etc.) auch für andere Zwecke als die Hervorhebung eingesetzt werden. Der Translator muss das bei seiner Übersetzung berücksichtigen (vgl. Nord 1991:141ff).

3.3.3. Die Wirkung als übergeordneter Faktor

Es zeigt sich, dass nicht nur die textexternen, sondern auch die textinternen Faktoren in gegenseitiger Abhängigkeit stehen und einander bedingen. Informationen zu einem Faktor liefern in der Regel auch Informationen zu einem anderen oder lassen zumindest Vermutungen zu, weshalb es sich auch hier um einen rekursiven Prozess handelt (vgl. Nord 1991:145). Die letzte Frage der Analyse ist die nach der Wirkung eines Textes. Diese Kategorie ist in Bezug auf den Rezipienten zu betrachten: Der Empfänger hat gewisse Erwartungen an den Text, die sich sowohl aus der Analyse der Kommunikationssituation als auch aus seinem Hintergrundwissen ergeben.

Aus dem Verhältnis der textinternen Charakteristika des Textes zu den textextern aufgebauten Erwartungen des Empfängers an den Text ergibt sich dann der Eindruck, den der Text auf den Empfänger macht. Diesen Eindruck, unabhängig davon, ob er bewußt oder nicht bewußt bzw. unterbewußt entsteht, bezeichne ich als Wirkung. „Wirkung“ ist also eine Kategorie, welche die Grenzen des Textes einerseits, aber auch die der Situation andererseits überschreitet und dadurch den Zusammenhang zwischen textexternen und textinternen Faktoren darstellt (Nord 1991:149).

Die Senderintention hat ein besonderes Gewicht für die Steuerung der Wirkung, ist aber nicht mit dieser gleichzusetzen. Vielmehr ist die Senderintention eine Antizipation der Wirkung

beim Empfänger durch den Sender. Jeder Empfänger hat kulturspezifisch geprägte Erwartungen (z.B. in Bezug auf Textsortenkonventionen oder ästhetische Prinzipien), und die Wirkung ergibt sich aus dem jeweils unterschiedlichen Verhältnis des verwendeten Stilmittels zum kulturspezifisch Üblichen (vgl. Nord 1991:153 und 155).

Folgendes Schema soll das Zusammenspiel von textexternen und textinternen Faktoren beispielhaft verdeutlichen (Nord 1991:158):

158 SCHEMA 7: Der Zusammenhang zwischen textexternen und textinternen Faktoren

| Textintern Textextern | INHALT | THEMATIK/ THEMA | PRÄSUPPOSITIONEN | AUFBAU UND GLIEDERUNG | NONVERBALE TEXTELEMENTE | SPRACHLICH-STILISTISCHE LEXIK | SYNTAX | TEXTELEMENTE SUPRASEGM. M. |
|--------------------------|--|--|--|--|---|--|--|---|
| SENDER | z.B. persönliche Perspektive, Kommentar, Meinung | z.B. bevorzugte Themen, Fachgebiet | z.B. Kenntnis des polit. Standorts des Senders | z.B. chronolog. Aufbau bei kindl. Sender | z.B. starker Einsatz der Gebärden bei Südländer | z.B. personale Deixis, Idiolekt | z.B. einfacher Satzbau bei ungebildetem Sender | z.B. habituelle Stimmqualitäten, Tonhöhe |
| INTENTION | z.B. Beschönigte oder verschleierte Inhalte | z.B. Reizthema: pol. Affären | z.B. übertriebene P., um Eindruck zu machen | z.B. spannende Steigerung | z.B. irreführende Photos | z.B. konnotativ geladene Wörter | z.B. indirekte Rede zur Distanzierung | z.B. Schreien, Skandieren |
| EMPFÄNGER | z.B. Hineinversetzen in Empfänger | z.B. Bezug zur Lebenswelt des E. | z.B. "Wie Sie ja alle wissen..." | z.B. Fußnote zur Erklärung | z.B. kindgemäße Bilder | z.B. direkte Anrede mit "Sie"/"du" | z.B. Anrufe, Befehlssätze | z.B. "Kindersprachen-Intonation" |
| MEDIUM | z.B. nicht zu kompliziert bei mündl. Text | z.B. Fachthema in Fachzeitschrift | z.B. aktueller Informationsstand in Zeitung | z.B. Informationsfolge im Formular | z.B. Graphik statt Zahlenangaben im Fernsehen | z.B. pressensprachl. Wortbildungen: "Papstreise" | z.B. sprachlicher Satzbau | z.B. erhobene Stimme bei Rede über Mikrofon |
| ORT | z.B. Infortionen aus dem Gemeinderat | z.B. landeskundliche Themen | z.B. örtl. Voraussetzung der Kommunikation | z.B. kulturspezifische Gliederungskonvention | z.B. Wappen, Siegel, Embleme | z.B. Regiolektaler Wortgebrauch, Satzbau, Grammatik und Intonation, "Amerikanismen" im Englischen oder Spanischen etc. | | |
| ZEIT | z.B. Nachrichten vom Tage | z.B. jahreszeitliche Themen | z.B. zeitl. Voraussetzung d. Kommunik. | z.B. Aufbau des klass. Dramas | z.B. Symbole wie Hakenkreuz | z.B. Wortwahl und Satzbau eines "Zeitstils" | | z.B. Hexameter |
| ANLASS | z.B. Lebenslauf in Grabrede | z.B. "weihnachtliche" Themen | z.B. Kenntnis der Riten | z.B. Protokoll | z.B. Trauermiene | z.B. Taufformel | z.B. Satzabbruch wegen Erschütterung | z.B. "feierliches" Sprechen |
| TEXT-FUNKTION | z.B. kein Kommentar in Nachrichtentext | z.B. kein persönliches Thema in Bedienungsanl. | z.B. mögl. wenig Präsup. in Kaufvertrag | z.B. Trennung von Zutaten u. Anleitung i. Rezept | z.B. Illustrationen in Bedienungsanl. | z.B. Fachwortschatz in wiss. Texten | z.B. unpers. Konstruktionen in Gesetzestexten | z.B. singende Intonation in Liturgie |

Christiane Nord (vgl. 1991:156f) unterscheidet folgende *Wirkungstypen*, wobei sie nicht pauschalisieren, sondern lediglich jeweils die beiden Pole angeben möchte, zwischen denen die Wirkung angesiedelt sein kann:

1.) Intentionsgemäße vs. nicht-intentionsgemäße Wirkung

Die Wirkung kann der vom Empfänger textextern aufgebauten Erwartung bzw. der Intention des Senders entsprechen, muss es aber nicht.

2.) Kulturelle Distanz vs. Zéro-Distanz

Die Textwelt kann a) der A-Kultur entsprechen, b) weder der A-Kultur noch der Z-Kultur entsprechen (d.h. beide haben kulturelle Distanz), oder c) zwar de facto der A-Kultur entsprechen, aber durch explizite Zeit- und Raumangaben („vor langer Zeit in einem fernen Land“ etc.) gewissermaßen entkulturalisiert werden.

3.) Konventionalität vs. Originalität

Die Wirkung ist umso konventioneller, je mehr die textinternen Elemente, die von der Textfunktion her erwartbar sind, dominieren. „Originell“ wirkt ein Text dagegen, wenn er viele Textelemente enthält, die durch die Person des Senders bedingt sind. Stilistische Elemente haben häufig erst dann eine eigene, spezifische Wirkung, wenn sie von den Konventionen abweichen.

3.4. Übersetzungsprobleme

Aus der Gegenüberstellung von Ausgangstextanalyse und Zieltextvorgaben (auch *Übersetzungsauftrag*) ergeben sich die Übersetzungsprobleme, auf die im Folgenden näher eingegangen werden soll. Nord (vgl. 1989:112-118) unterscheidet vier Kategorien von Übersetzungsproblemen:

a) Ausgangstextabhängige (oder -spezifische) Übersetzungsprobleme:

Sie sind für einen ganz bestimmten AT oder die Textsorte, zu welcher er gehört, typisch (z.B. individuelle Stil- oder Ausdrucksmittel).

b) Pragmatische Übersetzungsprobleme:

Sie haben mit der Kommunikationssituation und den -partnern zu tun und ergeben sich aus dem Kontrast der textexternen Faktoren von AT und ZT sowie aus der Übersetzungsfunktion (Instrument- vs. Dokumentfunktion). Dazu gehören z.B. die Übersetzungsprobleme Zitat, kultureller Hintergrund (kulturspezifische Gebärden), Präsuppositionen und Deixis⁶. Fehlentscheidungen in diesem Bereich sind am schwerwiegendsten, weil die Entscheidung für einen bestimmten Übersetzungstyp ganz am Anfang des Translationsprozesses steht, und jeder nachfolgende Schritt danach ausgerichtet wird.

c) Kulturpaarspezifische Übersetzungsprobleme:

Sie entstehen aufgrund des Kontrasts der Normen von Ausgangs- und Zielkultur. Hier sind die Übersetzungsprobleme Textsortenkonventionen (für eine dokumentarische Übersetzung können sie abgebildet werden, für eine instrumentelle dagegen müssen sie angepasst werden), Titel (und ihre Konventionen, z.B. Nominalität) und Stilkonventionen zu nennen.

d) Sprachenpaarspezifische Übersetzungsprobleme:

Sie ergeben sich aus dem Kontrast der Strukturen von Ausgangs- und Zielsprache (besonders Lexik und Syntax). Dazu gehören Übersetzungsprobleme wie Eigennamen, Konnotation, Wortbildung (z.B. Übersetzung deutscher Nominalkomposita durch Paraphrasen), Attribuierung (z.B. Partizipialattribute vs. Relativsätze) und Fokussierung.

3.5. Verwendbarkeit des Modells in der Übersetzungskritik

Jeder kennt Übersetzungskritik zunächst einmal aus Buchbesprechungen und Rezensionen in der Presse. Dabei handelt es sich in der Regel um eine reine Translatkritik, d.h. die Übersetzung wird weitgehend unabhängig vom Ausgangstext mehr oder weniger kritisch beurteilt.

Im Gegensatz zur reinen Translatkritik besteht die zweite Form der Übersetzungskritik in einer vergleichenden Betrachtung und Analyse von Ausgangs- und Zieltext. Dieser Vorgang erhellt einerseits Strukturähnlichkeiten und -verschiedenheiten von Ausgangssprache und

⁶ Darunter versteht man den Zeitbezug, z.B. die zeitliche Distanz zwischen Textproduktion und -rezeption.

Zielsprache und andererseits den individuellen Übersetzungsvorgang sowie die Strategie, nach welcher der Translator vorgegangen ist. So kann auch die Adäquatheit dieser Strategie objektiv beurteilt werden. Der Übersetzungsvorgang und der -auftrag müssen laut Christiane Nord in einer sinnvollen Übersetzungskritik genauso miteinbezogen werden wie die Beurteilung der Funktionsgerechtigkeit des ZT für einen gegebenen Zweck (vgl. Nord 1991:186ff). Manchmal äußert sich der Übersetzer selbst (z.B. in einem Vor- oder Nachwort) zu seinen Übersetzungsprinzipien. Ist das nicht der Fall, müssen diese aus der Gegenüberstellung von AT und ZT rekonstruiert und auf ihre Konsistenz überprüft werden, denn für jede Übersetzungskritik muss ein Bezugsrahmen (ein Maßstab) für die Beurteilung vorgegeben werden (vgl. Nord 1991:189f). Hierbei geht es nicht um die „Fehleranalyse“, sondern um die Frage, ob der ZT sowohl den Anforderungen des Übersetzungsauftrags als auch der Zielfunktion gerecht wird. Außerdem muss der Kritiker gerade die Faktoren im AT untersuchen, die bei der ZT-Analyse als problematisch eingestuft wurden (z.B. mangelhafte inhaltliche Kohärenz, inkonsequente Terminologie etc.). Die AT-Analyse führt in Kombination mit den methodischen Vorgaben zu einem ZT-Profil, das zur Beurteilung mit dem tatsächlichen ZT verglichen werden kann. Zu einem solchen Profil kann der Kritiker auch gelangen, indem er AT und ZT vergleicht und daraus auf die Übersetzungsmethode des Translators schließt (vgl. Nord 1991:191f).

Während die Definition des „Fehlers“ als Abweichung von einer Norm oder Konvention weit verbreitet ist, leitet sich beim funktionalen Translationsverständnis, zu dem Nord sich bekennt, die Bestimmung des „Fehlers“ von der vorgegebenen Zielfunktion ab: „Ein Übersetzungsfehler ist also jede ‚Nicht-Erfüllung‘ des Übersetzungsauftrags“ (Nord 1991:195).

4. Praktische Anwendung der Textanalyse nach Christiane Nord

4.1. Ausgangstextanalyse

4.1.1. Textexterne Faktoren

4.1.1.1. Sender und Verfasser

Im Fall von *High Fidelity* sind Sender und Verfasser dieselbe Person, nämlich der englische Schriftsteller Nick Hornby. (Für die folgende Biographie vgl. www.wikipedia.org und <http://www.guardian.co.uk/books/2005/apr/23/fiction.shopping>). Er wurde am 17. April 1957 im Londoner Vorort Redhill (in der Grafschaft Surrey) geboren. Seine Eltern ließen sich während seiner Kindheit scheiden. Sein Vater Derek Hornby, war ein erfolgreicher Manager, der seit Beginn der 70er Jahre hauptsächlich in Südfrankreich lebte. Er war eine zeitlang Chef der britisch-französischen Gesellschaft Eurotunnel, später wurde er Vorsitzender bei Rank Xerox. Nick Hornby wuchs zusammen mit Schwester Gill bei seiner Mutter Margaret, einer Sekretärin, in Maidenhead auf (etwa 40 Kilometer von London entfernt). Nach dem Besuch der Maidenhead Grammar School studierte er englische Literatur in Cambridge und arbeitete im Anschluss als Englischlehrer, unter anderem für Immigranten. Nebenberuflich war er als Journalist tätig. Während seiner Studienzeit schrieb er Bühnen-, Fernseh- und Hörspiele, mit denen er selbst nicht besonders zufrieden war, und die nie veröffentlicht wurden. Nachdem Hornby in Maidenhead eine glückliche Jugendzeit verbracht hatte, stürzte ihn seine Zeit in Cambridge in eine Krise und nahm ihm sein Selbstvertrauen. Er hatte das Gefühl, nirgends wirklich zuhause zu sein und nichts erreichen zu können. Erst in den späten 80er Jahren fand er seine Inspiration in der Literatur von Anne Tyler, die er bei einem Treffen mit seinem Professor kennenlernte, sowie Raymond Carver, Richard Ford und Lorrie Moore – er war fasziniert vom humorvollen und teilweise minimalistischen Stil dieser amerikanischen Autoren (Hornby bevorzugt amerikanische Literatur und Filme) und wusste, welche Richtung er von nun an einschlagen wollte. Ab 1992 widmete er sich ganz dem Schreiben und veröffentlichte als erstes Buch *Fever Pitch* (1992), ein autobiografisches Werk über seine Leidenschaft für Fußball im Allgemeinen und den FC Arsenal London im Besonderen, was ihm den *William Hill Sports Book of the Year Award* einbrachte. Auf diesen Erfolg hin begann Hornby, zusätzlich zu seinen Musikkritiken für den *New Yorker* auch Artikel in der *Sunday Times*, *Time Out* und anderen Zeitungen und Magazinen zu schreiben. Sein zweites Buch war *High Fidelity* (1995), ein Roman über den leicht neurotischen Besitzer eines Londoner Plattenladens und seine gescheiterten Beziehungen. Obwohl es sich nicht direkt um ein biografisches Werk handelt, verbindet Nick Hornby und den Hauptcharakter Rob ihre Liebe zur Musik. Das Werk wurde im Jahr 2000 mit John Cusack in der Hauptrolle verfilmt, wobei die Handlung von London nach Chicago verlegt wurde. Es folgte der Roman *About a*

Boy (1998), der von der Freundschaft zwischen einem unbeliebten Jungen mit depressiver Mutter und einem ichbezogenen, alleinstehenden Mann handelt und Hornby den *E. M. Foster Award* der *American Academy of Arts and Letters* einbrachte. Auch dieses Buch wurde erfolgreich verfilmt (mit Hugh Grant in einer der Hauptrollen). Hornbys nächster Roman *How to Be Good* (2001) ist aus der Sicht einer Frau geschrieben und behandelt Themen wie Moral, Ehe und Elternschaft. Das Buch wurde 2002 mit dem *WH Smith Award for Fiction* ausgezeichnet. Im Jahr 2001 war Nick Hornby auch der Herausgeber einer Sammlung von Kurzgeschichten namens *Speaking with the Angel*, zur der er selbst die Geschichte „NippleJesus“ beitrug. Der Erlös aus dem Verkauf kam teilweise der Wohltätigkeitsorganisation und Schule TreeHouse zugute, die 1997 von Eltern autistischer Kinder gegründet wurde, darunter auch Nick Hornby – er ist zwar von seiner Frau Virginia geschieden, lebt aber in ihrer Nähe in Highbury (im Norden Londons) und kümmert sich gemeinsam mit ihr um den autistischen Sohn Danny (geboren 1993).

Hornbys nächstes Buch war *31 Songs* (2003), eine Sammlung von Essays über ausgewählte Popsongs und ihre Bedeutung für ihn persönlich. Im selben Jahr erhielt er den *London Award 2003*, der von einer Gruppe erfolgreicher zeitgenössischer Schriftsteller verliehen wurde, darunter Zadie Smith und Doris Lessing.

Neben Essays über verschiedene Aspekte der Popkultur schrieb Hornby bis 2008 eine Kolumne mit dem Titel "Stuff I've Been Reading" für das monatlich erscheinende Magazin *The Believer* – die gesammelten Werke sind in Form folgender Bücher erschienen: *The Polysyllabic Spree* (2004), *Housekeeping vs. The Dirt* (2006), and *Shakespeare Wrote for Money* (2008).

Der Roman *A Long Way Down* (2005) stellt den Versuch dar, Depressionen und Suizid unter einem ernsthaften, aber auch humorvollen Blickwinkel zu betrachten („Wenn ich ein furchtbar deprimierendes Buch über Depressionen geschrieben hätte, wer würde das lesen wollen?“). Er kam in die engere Auswahl für den *Whitbread Novel Award* und den *Commonwealth Writers Prize*. Mit großer Wahrscheinlichkeit wird auch dieses Buch irgendwann verfilmt werden, denn der bekannte Schauspieler Johnny Depp hat bereits vor der Veröffentlichung die Filmrechte daran erworben.

Slam (2007) war Hornbys erstes Buch für Jugendliche und wurde von der *Young Adult Library Services Association* zu einem der besten Bücher des Jahres erklärt. Die Hauptperson der Geschichte ist der 15-jährige Skateboarder Sam, dessen Leben sich schlagartig ändert, als seine Freundin schwanger wird.

Der nächste Roman, *Juliet, Naked*, soll im September 2009 erscheinen und wird laut Hornby die Tradition von *High Fidelity* fortführen – es geht um einen menschen scheuen Rockstar aus den 80er Jahren, der wieder aus der Versenkung auftaucht, als die neuerliche Veröffentlichung eines seiner erfolgreichsten Alben ihn mit seinen leidenschaftlichsten Fans in Kontakt bringt.

Hornbys Bücher sind geprägt von einer Auseinandersetzung mit dem Alltag, mitunter auch unter Bezug auf sein eigenes Leben. Er vertritt den Standpunkt, dass die Menschen auch über

Alltägliches lesen wollen, und dass einem Buch etwas fehlt, es unehrlich ist, wenn ihm die Beschreibung des Alltäglichen genommen wird. Von daher stört es ihn auch nicht, wenn Kritiker ihm vorwerfen, er schreibe über die kleinen Dinge des Lebens. Er sagt von sich selbst, dass er keinem thematischen Plan folgt, sondern sich in möglichst viele Richtungen entwickeln möchte. Er schreibt über Menschen, die es nicht schaffen, erwachsen zu werden, die wenig Selbstbewusstsein haben und mit ihrem Leben nicht zurechtkommen – über Menschen, die fast nie in der Literatur vertreten sind.

Er kritisiert die weit verbreitete Gleichsetzung von „literarisch“ mit „ernst“ und betont, dass für ihn eigentlich nur die Meinung der Leser zählt, für die er schreibt. Obwohl keines von Hornbys Werken besonders scharf kritisiert wurde, ist er der Meinung, dass es am Humor in seinen Büchern liegt, dass nur wenige von ihnen mit prestigeträchtigen Literaturpreisen ausgezeichnet wurden. Daher sei gerade *How to Be Good* besonders hoch gelobt worden – weil es kein glückliches Ende hat. Nick Hornby sieht sich selbst nicht als typisch britischen Schriftsteller und bevorzugt selbst amerikanische Literatur, da er meint, vielen britischen Autoren gehe es darum, möglichst gebildet zu erscheinen und mit ihrem großen Vokabular zu glänzen, während amerikanische Literatur niemanden ausschließe. Sie drücke große Ideen und Gefühle in Worten aus, die jeder verstehen kann (vgl. <http://dir.salon.com/people/feature/2000/03/31/hornby/index1.html>).

4.1.1.2. Intention und Empfänger

Nick Hornby selbst sagt, der Reiz von *High Fidelity* lag für ihn unter anderem darin, dass es interessant war, aus der Sicht von jemandem zu schreiben, der nicht die nachträgliche Einsicht hat, mit der er sein erstes Werk, den autobiographischen Roman *Fever Pitch*, schreiben konnte. Er wollte einen Hauptcharakter, der immer neue Entscheidungen treffen muss und dabei auf die Nase fällt (vgl. http://www.penguin.co.uk/static/cs/uk/0/minisites/nickhornby/books/hf_talk.html#talk). Obwohl die Geschichte rein fiktiv ist, gibt es gewisse Parallelen zwischen Nick Hornby und Rob Fleming, der Hauptfigur aus *High Fidelity*: beide leben im Norden Londons und sind begeisterte Popmusikfans. Man könnte daher annehmen, dass es Hornby unter anderem darum ging, diesen Aspekten seines Lebens Ausdruck zu verleihen, doch er behauptet selbst, dass der Schauplatz eher Zufall ist, weil es in diversen Städten der Welt Männer wie Rob gibt (vgl. <http://dir.salon.com/people/feature/2000/03/31/hornby/index1.html>). Hornby ist durchaus der Meinung, dass jede Geschichte einen bestimmten Schauplatz habe müsse, und dass „etwas schiefgegangen sein muss“, wenn ein Buch bei allen Lesergruppen in allen Ländern gut ankommt. Trotzdem sei *High Fidelity* kein Buch über Großbritannien, sondern über eine ganz bestimmte Sorte von Menschen, die es in den Großstädten von „vier oder fünf europäischen Ländern“ gibt. Dass die Geschichte in vielen westlichen Ländern funktioniert, schließt er daraus, dass sich das Buch etwa in Skandinavien, Italien und Deutschland sehr gut verkauft hat (vgl. <http://dir.salon.com/people/feature/2000/03/31/hornby/index1.html>).

Der Schluss des Buches ist laut Hornby alten Musikfilmen nachempfunden, bei denen für gewöhnlich am Ende alle zusammenkommen und tanzen. Trotzdem soll eine gewisse Unklarheit darüber, wie es mit Rob weitergehen wird, bestehen bleiben (vgl. http://www.penguin.co.uk/static/cs/uk/0/minisites/nickhornby/books/hf_talk.html#talk).

Nach dem großen weltweiten Erfolg von *Fever Pitch* (1992) kann man davon ausgehen, dass Hornby zum Zeitpunkt der Veröffentlichung von *High Fidelity* (1995) nicht nur in Großbritannien bereits ziemlich bekannt war, aber vielleicht dort besonders. Die Leser seines ersten Buches kannten ihn als Schriftsteller, der alltägliche Phänomene mit Witz, aber auch großem Scharfsinn behandelt und besonders Männern aus der Seele zu sprechen scheint, die tief in ihren Herzen Kinder geblieben sind. *High Fidelity* dürfte den Erwartungen zumindest teilweise entsprochen haben, denn es ist humorvoll und doch tiefgründig, und jeder Leser kann sich entweder selbst mit Rob oder den Menschen in seinem Leben identifizieren oder kennt zumindest jemanden, der ihnen ähnelt. Während jedoch ein Buch über Fußball mehr Männer als Frauen ansprechen dürfte, hat *High Fidelity* auch bei Frauen großen Anklang gefunden. Nick Hornby meint, dass es zwar vielleicht ein typisch männliches Phänomen sei, Metaphern im Leben zu suchen und sich durch Sammeln, Kategorisieren und Auflisten eine gewisse Sicherheit oder Ordnung zu schaffen, aber viele Leserinnen hätten sich aufgrund von Robs Unsicherheit mit ihm identifiziert, die all dem zugrunde liegt. Überhaupt ist Hornby der Meinung, viele geschlechtsspezifische Klischees seien stark übertrieben oder heutzutage nicht mehr gültig (vgl. http://www.penguin.co.uk/static/cs/uk/0/minisites/nickhornby/books/hf_talk.html#talk).

4.1.1.3. Medium, Ort und Zeit

High Fidelity erschien am 13. April 1995 beim britischen Verlag Victor Gollancz Ltd. als Hardcover und Taschenbuch. Der Verlag wurde 1927 von Victor Gollancz (1893-1967) gegründet und spezialisierte sich auf die Veröffentlichung von qualitativ hochwertiger Literatur, Sachbüchern und Belletristik, darunter auch Science Fiction. Gollancz war politisch links orientiert und unterstützte sozialistische sowie humanistische Bewegungen, was sich zum Teil in der Auswahl der Bücher widerspiegelte. Zu den verlegten Schriftstellern zählen u.a. George Orwell und Kingsley Amis. Nach Victor Gollancz' Tod übernahm seine Tochter Livia den Verlag, verkaufte ihn aber 1989 an Houghton Mifflin, der ihn drei Jahre später an Cassell weiterverkaufte. Im Jahr 1998 kaufte die große Verlagsgruppe Orion Gollancz auf und machte den Verlag zu ihrer Abteilung für Science Fiction- und Fantasyliteratur. Einer der berühmtesten Schriftsteller des heutigen Verlags „Gollancz Science Fiction“ ist Terry Pratchett (vgl. <http://www.orionbooks.co.uk/14050-0/Author-Terry-Pratchett.htm>). Es ist anzunehmen, dass die meisten Menschen in Großbritannien mit dem Verlag vertraut sind und von daher hochwertige und doch unterhaltsame Literatur erwarten.

4.1.1.4. Kommunikationsanlass und Textfunktion

Für die Publikation von *High Fidelity* konnte kein konkreter Anlass ausgemacht werden, doch die Funktion ist eindeutig: Es handelt sich um einen literarischen Text, der hauptsächlich zur Unterhaltung der Leser dienen und eventuell auch zum Nachdenken anregen soll. Obwohl es ein fiktiver Roman ist, hat er teilweise autobiographische Züge und drückt Aspekte von Nick Hornbys Persönlichkeit aus.

4.1.2. Textinterne Faktoren

4.1.2.1. Thema / Inhalt

Rob Fleming ist Mitte dreißig, ein großer Fan von Popmusik und Besitzer eines Plattenladens im Norden Londons. Seine Freundin Laura hat ihn soeben verlassen, weil sie nicht mehr mit seiner verbitterten Lebenseinstellung und seinem Mangel an Ehrgeiz zurechtkommt. Aus diesem Anlass erinnert sich Rob an frühere Beziehungen, die ebenfalls in die Brüche gegangen sind, und versucht, auf diesem Weg hinter das Geheimnis zu kommen, warum er dazu bestimmt zu sein scheint, verlassen zu werden. Das Buch beginnt mit einem Rückblick: Robs erste Freundin ist Alison Ashworth, für drei Tage im Jahr 1972 – Rob und seine Freunde sind zwölf oder dreizehn Jahre alt und haben gerade erst das weibliche Geschlecht entdeckt. Alison und Rob reden kaum miteinander, sondern küssen sich nur auf dem Spielplatz, aber trotzdem bricht für ihn eine Welt zusammen, als er sie am vierten Tag mit einem seiner Kumpels erwischt.

Ein Jahr später ist Rob mit Penny Hardwick zusammen, einem netten Mädchen aus der Nachbarschaft, doch leider will sie nur Händchen halten, weshalb Rob mit ihr Schluss macht. Kurz darauf erfährt er jedoch, dass Penny bald danach mit seinem Klassenkameraden im Bett gelandet ist. Rob betont, dass die Frauen von heute sich nicht wundern dürfen, dass Männer angeblich nichts von Vorspiel halten – als Teenager wollte sie nichts anderes, aber die Mädchen waren dagegen.

Mit siebzehn spannt Rob seinem Freund Phil die Freundin aus, doch sobald er es getan hat, weiß er nicht mehr, warum er sich damit so viel Mühe gegeben hat, denn sein Interesse ist bereits verflogen. Jackie Allen versöhnt sich mit Phil.

Von 1977 bis 1979 ist Rob mit Charlie Nicholson zusammen, die er am College kennenlernt. Er fühlt sich ihr nie ebenbürtig und hat Angst, sie zu verlieren, was eines Tages auch geschieht. Daraufhin schmeißt Rob sein Studium und beginnt, in einem Plattenladen zu arbeiten. Erst nach langer Zeit kommt er über Charlie hinweg.

Um nicht noch einmal so leiden zu müssen wie nach der Trennung von Charlie, geht Rob von 1984 bis 1986 eine eher oberflächliche Beziehung mit der nicht besonders attraktiven Sarah Kendrew ein, die auch durch die Trennung von ihrem früheren Freund geprägt ist. Doch auch diese Zweckgemeinschaft zerbricht, als Sarah einen anderen kennenlernt.

Es folgt ein Zeitsprung in die Gegenwart, zu dem Morgen, als Laura Rob verlässt. Mit Reue muss sich Rob eingestehen, dass ihm seine neue Freiheit gefällt – er fragt sich, wie wohl sein nächster One-Night-Stand aussehen wird, und wie immer in Zeiten des Umbruchs ordnet er seine Plattensammlung neu. Diese Ordnung gibt ihm ein Gefühl der Sicherheit in einer instabilen Welt.

Rob hat zwei Angestellte in seinem Laden *Championship Vinyl*, die auch gleichzeitig seine (beinahe einzigen) Kumpels sind: Barry ist laut und flucht bei jeder Gelegenheit, Dick ist schüchtern und unsicher, doch alle drei verbindet die Liebe zur Musik und die Tatsache, dass kaum ein Außenstehender ihr Fachsimpeln verstehen würde. Außerdem legen alle drei regelmäßig „Top Five“-Listen an – über Musik, Filme, Süßigkeiten und alles, was ihnen sonst noch einfällt. Trotzdem ist es beinahe ein ungeschriebenes Gesetz, dass nicht über allzu private Themen gesprochen wird, und Rob erwähnt die Trennung von Laura nicht. Jeder Tag im Laden gleicht dem anderen, und das Geschäft läuft nicht besonders gut, aber Rob hat keine höheren Ambitionen.

Als Rob von der Arbeit nach Hause kommt, hält seine entspannte Stimmung noch an, doch als seine Mutter anruft und hört, dass Laura weg ist, hält sie ihm vor, dass man Laura nichts vorwerfen könne, und sie macht sich Sorgen, dass nie eine Frau bei ihrem Sohn bleiben wird, was Robs Laune nicht gerade bessert. Durch einen Zufall erfahren Dick und Barry, dass Laura nicht mehr bei Rob wohnt, und nach der Arbeit gehen sie mit ihm in einen Pub, wo eine amerikanische Musikerin namens Marie LaSalle auftritt. Die Musik macht Rob melancholisch und plötzlich vermisst er einerseits Laura ganz furchtbar und verliebt sich andererseits in Marie. Rob telefoniert mit Lauras Freundin Liz und erfährt dabei, dass es in Lauras Leben einen gewissen Ian gibt, was ihm keine Ruhe lässt. Zuhause kommt er dahinter, dass es sich wahrscheinlich um jemanden handelt, der bis vor kurzem im selben Haus gewohnt hat. Rob fallen immer mehr Dinge wieder ein und er fragt sich, ob Laura vielleicht schon eine Affäre mit ihm hatte, als sie noch zusammen lebten.

Eine Woche, nachdem Laura ihn verlassen hat, erhält Rob einen Anruf von einer Frau, die die Plattensammlung ihres Mannes beinahe verschenken möchte, während er mit seiner jungen Geliebten in Spanien unterwegs ist, und obwohl die riesige Sammlung der Fund ist, von dem Rob immer geträumt hat, bringt er es nicht übers Herz, die Platten mitzunehmen.

Es folgt ein Rückblick auf die späten 80er, als Rob DJ im Londoner „Groucho Club“ war – er liebte seinen Job und lernte so auch Laura kennen, die oft mit ihren Freunden dorthin kam. Laura war Anwältin, zunächst in einer Rechtsberatungsstelle, doch später in einer angesehenen Kanzlei, die ihr nicht besonders zusagte. Sie zog in Robs Wohnung ein, obwohl sie viel mehr Geld hatte als er, was seinem Selbstbewusstsein nicht gerade zuträglich war.

Eines Abends wartet Laura vor dem Laden auf Rob und fährt mit ihm nach Hause, weil sie noch Dinge aus der Wohnung abholen möchte. Rob will sie über Ian ausfragen, doch Laura meint, die Trennung habe mit niemandem außer ihnen beiden etwas zu tun gehabt. Sie sagt, ihre Beziehung habe vielleicht noch eine Chance, wenn Rob etwas erwachsener würde, aber sie wolle sich nicht festlegen.

Nach einem Konzert von Marie LaSalle geht Rob mit dieser und einem Musikerkollegen sowie Dick und Barry aus. Rob und Marie verstehen sich den ganzen Abend über so gut, dass er sie nach Hause begleitet und mit ihr im Bett landet, was ihn jedoch sehr unsicher macht, und am nächsten Morgen sind beide sich einig, dass der Abend sich wohl nicht wiederholen wird.

An einem Sonntag besucht Rob seine Eltern und muss mit Entsetzen feststellen, dass deren Leben erfüllter ist als sein eigenes, was ihn in eine tiefe Krise stürzt. Er beginnt, Laura ständig anzurufen, und wird sich bewusst, dass er wieder genauso neben sich steht wie damals nach der Trennung von Charlie. Liz erzählt Rob, dass Laura ihn verlassen habe, weil er so verbittert geworden sei und seine Begeisterungsfähigkeit verloren habe.

Rob beschließt, seine Exfreundinnen aufzusuchen, um mit der Vergangenheit abschließen zu können und herauszufinden, warum er immer derjenige ist, der am Ende allein bleibt. Er erfährt, dass Alison in Australien lebt und seinen Kumpel Kevin geheiratet hat, mit dem sie direkt nach ihm zusammen gekommen ist. Rob sieht das als Beweis, dass es das Schicksal war, das sie auseinander gebracht hat, und spürt, wie die alte Wunde noch während des Gesprächs mit Alisons Mutter heilt.

Als nächstes trifft Rob sich mit Penny, die ihm erzählt, dass sie damals nach der Trennung todunglücklich und nach dem Sex mit Robs Klassenkameraden Chris so verstört war, dass sie bis nach dem Studium mit niemandem mehr schlafen wollte. Auch das beruhigt Robs angeschlagenes Selbstbewusstsein.

Jackie ist immer noch mit Phil zusammen, hat zwei Kinder und ist so spießig und langweilig, dass Rob sich keine weiteren Gedanken darüber macht, warum es mit ihm und Jackie nicht geklappt hat.

Ian ruft bei Rob an, um ihn dazu zu bringen, ihn und Laura nicht weiter zu belästigen, und obwohl Rob voll Hass auf ihn ist, fallen ihm alle guten Beschimpfungen erst ein, nachdem er schon aufgelegt hat.

Rob geht mit Sarah essen, und sie gibt zu, dass sie ihn nicht für einen anderen verlassen hätte sollen. Er hat Mitleid mit ihr, weil sie unglücklich wirkt, und sieht ein, dass es hier keinen alten Groll gibt, der aus der Welt geschafft werden muss.

Charlie lädt Rob zum Essen ein, als er sie anruft, und anfangs hat er Angst, sich wieder in sie zu verlieben, denn sie sieht wunderschön aus. Die anderen Gäste scheinen ziemlich wohlhabend zu sein, und er fühlt sich unterlegen und fehl am Platz, denn auch mit ihren Gesprächsthemen kann er nicht viel anfangen, aber im Laufe des Abends stellt sich heraus, dass Charlie eigentlich unmöglich ist – sie redet Schwachsinn, hört niemandem zu und spielt sich in den Vordergrund. Als die anderen Gäste gegangen sind, fragt Rob sie, warum sie ihn damals für Marco verlassen hat, und sie erklärt ihm, dass Marco einfach selbstsicherer, „sonniger“ und schillernder war.

Rob ist verbittert und von sich selbst enttäuscht, weil er nicht mehr aus seinem Leben gemacht hat. Als Laura kommt, um ihre Sachen abzuholen, versucht sie, ihm klarzumachen, dass Musik nicht das einzige im Leben ist, aber er ist sich nicht sicher, ob es überhaupt etwas

anderes gibt, das er beherrscht.

Als Lauras Vater Ken unerwartet stirbt, wird alles anders. Lauras Mutter möchte, dass Rob zur Beerdigung kommt, weil Ken ihn gern mochte. Da Rob Beerdigungen schrecklich findet und noch nie auf einer war, ist er furchtbar nervös, als er mit Liz dort ankommt. Und als er dann noch Laura so verzweifelt sieht, ist er plötzlich bereit, ein neuer Mensch zu werden. Jemand, der sie trösten kann. Nach der Beerdigung flüchtet er aus dem Haus von Lauras Eltern, weil ihm alles zuviel wird, doch Laura folgt ihm – er erklärt ihr, dass er erst jetzt weiß, welche Angst er davor hat, geliebte Menschen zu verlieren, und dass er deshalb immer vor tieferen Beziehungen ausgewichen ist. Die beiden fahren zu einem Pub, und Laura gesteht, dass ihre kurze Beziehung mit Ian schon wieder vorbei ist und sie wieder mit Rob zusammen sein möchte, weil sie momentan keine Kraft hat, allein zu sein, und weil sie jemanden braucht, der ihr Halt gibt.

Laura ist der Meinung, Rob könne viel mehr aus seinem Leben machen und sich weiterentwickeln, wenn er nur wolle. Sie weiß, dass er seinen Job längst satt hat, und will ihn dazu motivieren, etwas Neues zu machen. Durch sie lernt Rob Menschen kennen, mit denen man gut reden kann, obwohl ihre Plattensammlung grauenhaft ist, und sie bringt Marie LaSalle dazu, in Robs Laden aufzutreten (von Robs Nacht mit Marie weiß Laura nicht). Außerdem sorgt sie dafür, dass der „Groucho Club“ wieder eröffnet wird, in dem Rob früher DJ war, weil sie weiß, dass er davon träumt, dort wieder Platten aufzulegen. Anfangs kann Rob sich nicht recht darüber freuen, weil er unsicher ist und Angst hat, alles könnte schiefgehen, doch der erste Abend wird ein voller Erfolg: der Club ist voll, Barrys Band hat einen grandiosen Auftritt, und Rob wird sogar für eine Zeitung interviewt. Zum vielleicht ersten Mal in seinem Leben weiß Rob, wie seine Zukunft aussehen soll und mit wem er sie verbringen möchte.

4.1.2.2. Präsuppositionen

Obwohl die in *High Fidelity* behandelten Themen sich nicht auf Großbritannien beschränken, merkt man Hornby seine Nationalität doch auf beinahe jeder Seite an. Für Vergleiche werden englische Markennamen, Schauspieler und Charaktere aus britischen Sitcoms, britische Politiker, Fernsehsprecher etc. herangezogen. Es sind Aspekte aus dem täglichen Leben, und der britische Leser muss wahrscheinlich nicht besonders gebildet sein, um sie alle zu kennen. Er/Sie muss höchstens hin und wieder fernsehen – und in einigen Fällen ungefähr im selben Alter wie Nick Hornby sein. Doch auch jüngeren Briten sind vermutlich der Film *Genevieve* oder die Buchreihe *Anne of Green Gables* noch ein Begriff.

Abgesehen von typisch britischen Institutionen setzt Nick Hornby bei seinen Lesern eine gewisse Allgemeinbildung in Sachen Musik voraus, und dabei beschränkt er sich keineswegs auf englische Bands. Im Laufe des Buches werden viele „Top Five“-Listen erstellt, und während etwa Bruce Springsteens „Thunder Road“ den meisten Lesern geläufig sein dürfte, ist es sicherlich schon schwieriger, manch andere der erwähnten Musiker und Titel richtig

einzuordnen. Allerdings sind diese Präsuppositionen für das Verständnis von *High Fidelity* weit weniger ausschlaggebend als manche der kulturellen.

4.1.2.3. Aufbau und nonverbale Elemente

Die mir vorliegende Ausgabe ist ein Taschenbuch vom Verlag Penguin aus dem Jahr 2000. Auf der Vorder- und Rückseite sind Kopfhörer und Kisten mit Schallplatten abgebildet. Auf der Rückseite gibt es keine Inhaltsangabe, sondern sechs kurze, besonders positive Kritiken aus verschiedenen Zeitungen und Magazinen, darunter *Guardian* und *Independent* – wer von so prestigeträchtigen Quellen gelobt wird, hat bestimmt gute Aussichten auf hohe Verkaufszahlen. Das Buch hat 245 Seiten und 35 Kapitel, die nur von „One“ bis „Thirty-Five“ durchnummeriert sind und keine Titel tragen. Noch vor dem ersten eigentlichen Kapitel gibt es den Abschnitt „then...“ (das Wort steht allein auf einer Seite), der einen Rückblick auf Robs schlimmste Trennungen im Lauf seines Lebens enthält. Rob adressiert dabei Laura, deren Namen man auf der ersten Seite erfährt – es klingt, als wolle er ihr beweisen, dass er in seinem Leben schon schlimmeres erlebt hat als die Trennung von ihr, und gleichzeitig gibt er eine Erklärung darüber ab, warum er so ist, wie er ist. Es folgt „now...“ (wieder ein einzelnes Wort auf einer ansonsten leeren Seite) und danach das erste Kapitel. Bis auf die nur durch eine Leerzeile markierten Absätze ist der Text nicht weiter strukturiert. Die meisten dieser Absätze erfolgen nach ein bis vier Seiten. Direkte Reden sind ein Stück eingerückt und haben einfache Anführungszeichen, und manche von Robs beiläufigen Gedanken sowie nähere Präzisierungen stehen in Klammern. An einer Stelle werden Klammern auch zum Ausdruck dazu verwendet, dass jemand nach Worten sucht: „... (Pause.) ... (Pause.) ... (Pause.)“

Die Erzählung wechselt zwischen Robs zeitweise recht philosophischen Überlegungen und dem, was man als eigentliche Handlung bezeichnen könnte. Obwohl die Handlung fortlaufend ist, gibt es immer wieder Gedankensprünge und kurze Rückblicke, die für einen spontan wirkenden Erzählstil sorgen.

Kapitel 27 ist eine Aufzählung von fünf Gesprächen zwischen Rob und Laura, nachdem sie wieder zusammengekommen sind. Die Gespräche sind von 1. bis 5. durchnummeriert und enthalten eine Orts- und Zeitangabe in Klammer, z.B.: „1. (Third day, out for a curry, Laura paying.)“

4.1.2.4. Lexik, Syntax und suprasegmentale Elemente

Als Engländer verwendet Hornby natürlich nicht nur die Schreibweise des britischen Englisch, wo sie von der amerikanischen abweicht, sondern auch typisch britische Ausdrücke wie „bloody well“, „bollocks“ oder „wanker“ – wie man an diesen Beispielen erkennen kann, ist die Ausdrucksweise außerdem eher umgangssprachlich und teilweise vulgär, ohne jedoch die Charaktere besonders ungehobelt erscheinen zu lassen (mit Ausnahme von Barry vielleicht). Im Allgemeinen benutzen die Männer in *High Fidelity* mehr Kraftausdrücke als

die Frauen, aber auch von Laura und Marie kommt das eine oder andere „fuck“. Marie als Amerikanerin verwendet ein teilweise anderes Vokabular als die anderen Charaktere, hat aber auch einen ziemlich umgangssprachlichen Stil.

Die Sätze sind eher kurz und einfach gebaut, besonders die direkten Reden bestehen teilweise nur aus zwei oder drei Wörtern. In den meisten Fällen gibt es keine Einleitungen wie „she says“ oder ähnliches, sondern die Zitate folgen einfach direkt aufeinander, wobei bei jedem Sprecherwechsel eine neue Zeile beginnt – die Dialoge wirken dynamisch und spontan, und man kann sie sich leicht akustisch vorstellen.

Bis auf die Kapitelüberschriften, die Namen der Exfreundinnen ganz am Anfang und die Unterüberschrift „My five dream jobs“ in Kapitel 30 gibt es im ganzen Buch keinen Fettdruck. Kursivdruck wird für die Titel von Filmen, Serien und Musikalben sowie zur speziellen Hervorhebung einzelner Elemente verwendet, wie z.B. zum Ausdruck der unterschiedlichen Betonung an dieser Stelle: „And she liked me. She liked *me*. *She* liked me. *She liked* me. Or at least, I think she did. I *think* she did. Etc.“ (Hornby 2000:15)

In einem Telefongespräch zwischen Rob und seiner Mutter ermahnt er sich selbst gedanklich, sich nicht provozieren zu lassen, was zur Unterscheidung vom eigentlichen Gespräch in Kursivdruck dargestellt ist. Einmal wird kursiv das angeführt, was er eigentlich sagen möchte, aber vermutlich deshalb nicht tut, weil er seine Mutter nicht verletzen möchte. An einer anderen Stelle malt sich Rob verschiedene Dinge aus, die er zu Ian am Telefon sagen hätte können – hier endet jedes Gespräch mit einer Art Regieanweisung in eckigen Klammern: [*Slams receiver down.*] Auch an einer späteren Stelle gibt es diese Anweisungen – hier wird der Eindruck eines Theaterstücks oder Filmskripts noch verstärkt, indem die direkten Reden mit „MARIE:“ oder „DAN:“ eingeleitet werden.

Text in Großbuchstaben wird hauptsächlich für die Aufschrift von zwei Plakaten und einmal zur Steigerung verwendet: „[...] and is it better, *is it better*, IS IT BETTER?“ (Hornby 2000:83)

An zwei Stellen finden sich Schreibweisen, die vom Üblichen abweichen, einmal zur Hervorhebung, und einmal zur Betonung der umgangssprachlichen Ausdrucksweise.

4.2. Zieltextanalyse

Bei der Analyse des deutschen Zieltexts werden die gleichen Faktoren wie in der Ausgangstextanalyse untersucht, wobei jedoch Thema und Inhalt nicht gesondert behandelt werden, da sie sich nicht von denen des Originals unterscheiden.

4.2.1. Textexterne Faktoren

4.2.1.1. Sender und Verfasser

Der Sender der deutschen Fassung von *High Fidelity* ist der Verlag Kiepenheuer & Witsch, der die Übersetzung in Auftrag gegeben hat, die Verfasser dagegen die beiden Übersetzer Clara Drechsler und Harald Hellmann.

Kiepenheuer & Witsch wurde 1951 als Publikumsverlag für kritische und populäre Sachbücher sowie literarische Werke von renommierten ebenso wie von jungen Schriftstellern gegründet und hat seinen Sitz in Köln. Zu den berühmtesten Schriftstellern des Verlags gehören Heinrich Böll, Gabriel García Márquez, Irvine Welsh und J. D. Salinger – außerdem sind die Tagebücher von Musiklegende Kurt Cobain im Verlag Kiepenheuer & Witsch erschienen, die ebenso wie die Werke von Hornby und Welsh vom Übersetzerteam Drechsler und Hellmann ins Deutsche übertragen wurden. Kiepenheuer & Witsch gehört heute ebenso wie die Verlage S. Fischer, Rowohlt, Droemer Knauer u.a. zur Verlagsgruppe Georg von Holtzbrinck (vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Kiepenheuer_%26_Witsch).

Nick Hornby sagt: „I’m publishing my books at Kiepenheuer & Witsch, because my editor has great taste in music.“ (<http://www.kiwi-verlag.de/123-0-autoren-ueber-den-verlag.htm>)

Neben der Erstausgabe liegt mir eine Taschenbuchausgabe aus dem Jahr 1999 vor, die von Knauer Lemon veröffentlicht wurde, einer Reihe des Verlags Droemer Knauer, die mittlerweile eingestellt wurde. Eine Journalistin der Zeitung taz schrieb 2002: "Knauer Lemon ist eine bemerkenswerte Reihe. Die frische und prickelnde Literatur, die dort in preiswerten Taschenbüchern erscheint, ist dem Verlagsmarketing zufolge für Menschen geschrieben, die ungefähr wissen, woraus ein Caipirinha besteht, Coffeeshops in San Francisco lieben und vor allem gespannt darauf sind, was die Welt sonst noch zu bieten hat.“ (<http://www.taz.de/nc/1/archiv/archiv-start/?dig=2002%2F07%2F17%2Fa0178>)

Die deutsche Übersetzung wurde von Clara Drechsler und Harald Hellmann angefertigt, die u.a. auch die Werke von Irvine Welsh, Bret Easton Ellis und Kurt Cobain gemeinsam übersetzt haben. Clara Drechsler wurde 1961 in Köln geboren und hat in den 80er Jahren den deutschen Popjournalismus maßgeblich geprägt. Sie schrieb vor allem für die Berliner Musikzeitschrift *Spex*, aber auch für die *Miss Vogue*, und prägte einen neuen literarischen Stil, der „dichte Beschreibung“ genannt wurde und sich durch viele Nebensächlichkeiten und Subjektivitäten auszeichnet (vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Clara_Drechsler).

Harald Hellmann arbeitet neben seiner Übersetzertätigkeit als Redakteur und Autor. Während *Fever Pitch* noch anderen Übersetzern anvertraut worden war, werden seit *High Fidelity* alle Bücher von Nick Hornby von Drechsler und Hellmann übersetzt. Den Unterschied erkennt man schon auf den ersten Blick daran, dass *Fever Pitch* auf Deutsch einen Untertitel hat (nämlich „Ballfieber – Die Geschichte eines Fans“), während bei allen anderen Büchern die Originaltitel beibehalten wurde.

4.2.1.2. Intention und Empfänger

Nach dem beträchtlichen internationalen Erfolg von *Fever Pitch* spricht Hornbys zweites Buch sicherlich nicht nur Menschen an, die schon das erste Werk mochten, sondern auch solche, die bisher nur Hornbys Namen aus Zeitungen kennen und sich selbst ein Bild machen wollen. Das Buch verspricht sowohl Humor und gute Unterhaltung als auch scharfsinnige Einblicke in die menschliche Psyche. Humor verkauft sich allgemein gut, und auch ein englischer Titel kann im deutschsprachigen Raum Appellwirkung haben.

Obwohl Nick Hornby schon 1996 ziemlich berühmt war, dürfte sein Bekanntheitsgrad seitdem noch weiter gestiegen sein, denn auch seine späteren Bücher verkauften sich gut, und *Fever Pitch* wurde 2007 in Wien im Rahmen der Aktion „Eine Stadt. Ein Buch.“ gratis verteilt. Im Zuge dessen hielt Hornby auch eine Lesung im Wiener Rathaus.

4.2.1.3. Medium, Ort und Zeit

Die deutsche Version von *High Fidelity* erschien 1996 in gebundener Ausgabe beim Verlag Kiepenheuer & Witsch. Nach dem Erfolg von *Fever Pitch* ist es nicht weiter verwunderlich, dass auch *High Fidelity* schon knapp nach seiner Veröffentlichung in Großbritannien übersetzt wurde.

4.2.1.4. Kommunikationsanlass und Textfunktion

Natürlich will jeder Verlag erfolgreich sein und möglichst hohe Verkaufszahlen erreichen, was sich in der Auswahl der zu publizierenden Bücher niederschlagen muss. Humorvolle Bücher verkaufen sich immer gut, und Hornby hatte sich zum damaligen Zeitpunkt schon international einen Namen gemacht. *Fever Pitch* war 1992 beim Verlag Rogner & Bernhard erschienen, und falls damals noch Zweifel darüber bestanden hatten, ob Hornby sich im deutschsprachigen Raum gut verkaufen würde, so waren diese zum Zeitpunkt der Veröffentlichung von *High Fidelity* längst ausgeräumt.

Es handelt sich bei diesem Buch um leicht verständliche Literatur, die hauptsächlich unterhalten soll.

4.2.2. Textinterne Faktoren

4.2.2.1. Präsuppositionen

Da der durchschnittliche deutschsprachige Leser unmöglich alle britischen Filme, Fernsehserien, Politiker etc. kennen kann, die im Original vorkommen, haben die Übersetzer ein kleines Glossar von vier Seiten angelegt, das am Schluss des Buches als „Anmerkungen der Übersetzer“ abgedruckt wurde. Das ist sicherlich hilfreich und eine gute Idee, wenn auch

teilweise nicht nachvollziehbar ist, anhand welcher Kriterien die erklärten Ausdrücke ausgewählt wurden – manche Begriffe, wie etwa der *Virgin Megastore* oder *Genevieve* hätte meiner Meinung nach nicht unbedingt erklärt werden müssen, weil aus dem Kontext bereits ersichtlich wird, dass ersteres ein großer Plattenladen und letzteres ein Film sein muss. Weiters ist der Virgin Megastore auch im deutschsprachigen Raum vielen Menschen ein Begriff, da es hier in mehreren größeren Städten Filialen gibt, und falls man den Laden wirklich nicht kennt, weist der Zusatz „mega“ doch immer auf etwas besonders Großes hin. Ein weiteres Beispiel: Auch der Schauspieler Keanu Reeves muss wohl niemandem erklärt werden, auch nicht im Jahr 1996. Viel wichtiger oder sinnvoller wäre es meiner Meinung nach gewesen, manch andere Begriffe entweder in die Liste aufzunehmen oder anders zu übersetzen – ob der durchschnittliche deutschsprachige Leser die Zeilen „Hip Young Gunslingers für Band gesucht“ oder „[Marco war mehr] ,in with the In-Crowd“ versteht, ist zu bezweifeln. Es kann angenommen werden, dass die Übersetzer vielleicht selbst gern eine längere Liste angefertigt hätten, vom Verlag aber nicht mehr Platz zur Verfügung gestellt bekamen.

Die Beschreibungen der im Glossar enthaltenen Begriffe erscheinen mir teilweise sehr subjektiv, wobei nicht immer zu erkennen ist, ob es sich jeweils um die Meinung der Übersetzer oder Nick Hornbys handelt, denn die Anmerkungen enden mit der Zeile „Dank an Nick Hornby für seine Mithilfe“ – da Hornby selbst die deutsche Ausgabe wohl nicht lesen (können) wird, könnte es sich um einen Hinweis an die Leser darauf handeln, wie gut die Übersetzer wohl recherchiert haben müssen. Ein Beispiel für eine recht subjektive Beschreibung ist die Erklärung von Terry Pratchett als „Autor von Science-Fiction-Geschichten mit satirischem Unterton, sehr beliebt bei einem bestimmten ‚nerdy‘ Typ junger Männer“ – abgesehen davon, dass mit „nerdy“ wieder ein Begriff eingeführt wird, der dem Leser wahrscheinlich unbekannt ist, impliziert er eine Wertung, die zwar bestimmt auf Barry zutrifft, der damit gemeint ist, aber definitiv nicht auf die Mehrheit der Leser von Terry Pratchett. Weitere Beispiele folgen an späterer Stelle in der eigentlichen Übersetzungskritik.

Die Kenntnis von Bands und Musiktiteln wird auch in der deutschen Version vorausgesetzt bzw. als nicht unbedingt notwendig erachtet – auf jeden Fall erfolgen keine zusätzlichen Erklärungen.

Insgesamt lässt sich sagen, dass das Glossar eindeutig nicht nur informative, sondern auch unterhaltende Funktion hat. Die Erklärungen sind in manchen Fällen kurz und sachlich, in anderen sehr ausführlich und humorvoll. Auffallend ist auch, dass z.B. die Erklärungen von Politikern häufig weniger ihre berufliche Tätigkeit als ihr Aussehen betreffen. Das entspricht den Prioritäten des Hauptcharakters Rob, der sich weniger für Politik und mehr für Musik, Filme und Herzensangelegenheiten interessiert. Überhaupt bekommt man ein wenig den Eindruck, dass Glossar sei aus Robs Sicht geschrieben, denn die Bewertungen entsprechen seinem Geschmack.

4.2.2.2. Aufbau und nonverbale Elemente

Die deutsche (Erst-)Ausgabe gleicht der Originalfassung auch im Aufbau sehr stark. Sie hat ebenfalls 35 Kapitel, allerdings auf 332 Seiten (ohne Anhang), was erstens an der etwas größeren Schrift und zweitens an der Tatsache liegt, dass deutsche Übersetzungen fast immer mehr Wörter haben (müssen) als englische Originale. Das Cover ist rot mit stilisierten schwarzen Schallplatten darauf und hat einen ebenfalls roten Papierumschlag, auf dessen Innenseite vorne eine kurze Inhaltsangabe und hinten ein Foto von Nick Hornby mit ein paar Sätzen zu seiner Person abgedruckt sind. Die Inhaltsangabe bezeichnet das Buch als „ebenso komischen wie traurigen, verspielten wie weisen Roman über die Liebe, das Leben und die Popmusik“. Auf der Rückseite gibt es zur Anregung des Interesses von potentiellen Lesern eine Reihe von Fragen, die das Buch behandelt (z.B. „Kann man eine Frau lieben, deren Lieblingsband die Simple Minds sind?“), und ein Teil der positiven Kritik aus dem *Guardian* wurde übersetzt.

Die Geschichte beginnt wie im Original mit dem Wort „damals...“ auf einer ansonsten leeren Seite, danach folgt die Auflistung der Exfreundinnen von 1. bis 5., bevor nach einer Seite mit „heute...“ das erste Kapitel anfängt. Die Kapitel sind von „Eins“ bis „Fünfunddreißig“ durchnummeriert. Die Absätze erfolgen an genau denselben Stellen wie im Original, und die direkten Zitate sind auch hier ein Stückchen eingerückt, allerdings zwischen doppelten Anführungsstrichen. Ein weiterer kleiner Unterschied besteht darin, dass die ersten drei bis sechs Wörter jedes Kapitels in Großbuchstaben geschrieben sind. Klammerausdrücke finden sich an denselben Stellen wie im Original.

Im Anhang gibt es, wie bereits oben besprochen, vier Seiten „Anmerkungen der Übersetzer“, die mit den Worten „Dank an Nick Hornby für seine Mithilfe“ enden – leider war es mir nicht möglich zu eruieren, worin diese Mithilfe bestand.

4.2.2.3. Lexik, Syntax und suprasegmentale Elemente

Nick Hornby schreibt in einem lockeren, leicht verständlichen Stil ohne viele Fachausdrücke, dafür kommen Schimpfwörter relativ häufig vor. Während im Englischen das Wort „fuck“ in mehreren Variationen überwiegt, waren die Übersetzer sehr kreativ und haben sich eine Menge verschiedener Obszönitäten einfallen lassen. Das Wort „fuck“ wird durch seine häufige Verwendung nebensächlich und beinahe unbewusst, die deutschen Kraftausdrücke dagegen fallen stärker auf. Ob sie jedoch tatsächlich „schlimmer“ bzw. derber sind, wird eine genaue Analyse an späterer Stelle zeigen. Umgangssprachliche Wörter im Original sind in den allermeisten Fällen durch ebenso oder ähnlich umgangssprachliche Wörter des Bundesdeutschen übersetzt worden. Weiters fällt auf, dass sehr viele Anglizismen verwendet werden. Das gehört sicherlich zur Übersetzungsstrategie, doch in manchen Fällen ist fraglich, ob Leser mit weniger guten Englischkenntnissen nicht vielleicht besser ein Wörterbuch in Griffweite haben sollten.

Die Sätze sind sehr stark denen des Originals nachempfunden – fast nie sind aus einem Satz zwei gemacht worden oder umgekehrt, und die teilweise relativ kurzen Sätze wirken im Deutschen noch kürzer, da deutsche Sätze für gewöhnlich länger sind. Auch in der deutschen Fassung folgen direkte Zitate fast immer direkt aufeinander (ohne „sagt sie“ oder „erwidere ich“ etc.). Nur Strichpunkte wurden zum Großteil durch Punkte ersetzt.

Bis auf wenige Fälle, in denen Betonung durch andere Elemente erreicht wurde, finden sich auch Kursivdruck und Wörter in Großbuchstaben an denselben Stellen wie im Original.

Die zwei Fälle der unüblichen Schreibweise im Original wurden in der deutschen Fassung durch andere Mittel realisiert.

5. Übersetzungskritik anhand repräsentativer Beispiele

Da es das Ziel der vorliegenden Arbeit ist, die Strategie der Übersetzer von *High Fidelity* im Bereich der Kulturspezifität zu beleuchten, dadurch auf den zugrunde gelegten Skopos zu schließen und die translatorischen Entscheidungen im Hinblick auf ihre Skoposadäquatheit zu beurteilen, soll im folgenden Analyseteil auf einzelne, möglichst repräsentative Beispiellösungen eingegangen werden. Obwohl es das Ziel jeder wissenschaftlichen Arbeit sein sollte, möglichst objektiv nachvollziehbare Ergebnisse zu erbringen, ist eine Übersetzungskritik – wie jegliche Kritik oder Übersetzung – immer auch bis zu einem gewissen Grad durch die Person des Kritikers geprägt. Die vorliegende Arbeit stellt in dieser Hinsicht keine Ausnahme dar.

Nick Hornby selbst sagt, *High Fidelity* sei kein Buch über Großbritannien oder London, sondern über eine bestimmte Sorte Menschen, die es auch in anderen Großstädten gebe (s. auch Kapitel 1.1.2.). Das ist sicher richtig, doch trotzdem ist das Buch voller Kulturspezifität aus verschiedenen Bereichen des täglichen Lebens. Die in der Analyse behandelten Kategorien sind:

- 1) britische Institutionen und Personen des öffentlichen Lebens
- 2) britische Eigenheiten und Realien
- 3) intertextuelle Bezüge
- 4) Ortsbezüge
- 5) Markennamen
- 6) Populärkultur
- 7) Schimpfwörter / Kraftausdrücke
- 8) Anglizismen

Zunächst wurden in einer ersten Lektüre des Zieltextes alle auffälligen oder möglicherweise problematischen Stellen vermerkt und anschließend bei der Analyse des Ausgangstextes mit den jeweiligen Originalstellen verglichen, um feststellen zu können, wo eine unterschiedliche Distanz der Leser zur Textwelt besteht, wo Präsuppositionen eventuell zu Problemen führen können, und wo für den deutschsprachigen Leser zusätzliche Informationen verbalisiert oder im Anhang dargeboten wurden.

Für die Auswahl der Beispiele wurden alle im Werk vorkommenden Fälle von Kulturspezifität registriert, in die oben genannten Kategorien eingeordnet und in Ausgangs- und Zieltext verglichen. Natürlich würde eine vollständige Auflistung aller Fälle den Rahmen dieser Arbeit bei weitem sprengen, doch diese Methode erlaubt eine möglichst gute Beispielauswahl, die als Repräsentation des gesamten Textes dienen kann. Den einzelnen Beispielen geht eine kurze Erklärung der jeweiligen Situation voraus, in der sie vorkommen. Die relevanten Teile der Beispiele wurden durch Fettdruck markiert, während Kursivdruck in allen Fällen aus dem Beispieltext übernommen wurde. Wo keine weiteren Internetquellen angegeben sind, wurden die Informationen von der englischen und deutschen Version der Online-Enzyklopädie

wikipedia (<http://www.wikipedia.org>) bezogen.

5.1. Britische Institutionen und Personen des öffentlichen Lebens

a) Politik/er

Die Politik eines Landes ist ein wichtiger Bestandteil der Kultur. Da der Hauptcharakter des Romans jedoch kein sehr politisch interessierter Mensch ist, kommen nur wenige Hinweise auf Politik und Politiker vor, wodurch sich die Möglichkeit ergibt, in diesem Bereich alle Fälle aufzulisten.

Beispiel **1a**: Noch vor dem ersten eigentlichen Kapitel gibt Rob durch eine Auflistung seiner Vorlieben und Eigenschaften Informationen über seine Person, die ihn seiner Meinung nach als absoluten Durchschnittsmenschen darstellen.

| | |
|--|--|
| I'm average height, not slim, not fat, no unsightly facial hair, I keep myself clean, wear jeans and T-shirts and a leather jacket more or less all the time apart from in the summer, when I leave the leather jacket at home. I vote Labour. I have a pile of classic comedy videos – [...] (21f) | Ich bin durchschnittlich groß, nicht dünn, nicht dick, habe keinen unschönen Bartwuchs, ich halte mich sauber und trage praktisch immer Jeans, T-Shirts und Lederjacke, außer im Sommer, dann laße ich die Lederjacke zu Hause. Ich wähle Labour. Ich habe einen Berg klassischer Comedy-Videos – [...] (39f) |
|--|--|

Während diese Information für den britischen Leser auf den ersten Blick bereits eine klare Auskunft über den Hauptcharakter gibt, brauchen die deutschsprachigen Rezipienten schon ein kleines bisschen mehr Allgemeinbildung, um diese Information zu verstehen. Bei einigermaßen politisch interessierten und besonders jüngeren Menschen sollte diese Präsupposition jedoch kein großes Problem darstellen.

Beispiel **1b**: Rob erhält einen Anruf von einer ziemlich wohlhabenden Dame, die ihm die Plattensammlung ihres Mannes zum Schleuderpreis verkaufen möchte, um sich an diesem zu rächen, weil er eine Affäre hat.

| | |
|---|--|
| She's mid-to-late forties, with a dodgy tan and a suspiciously taut-looking face; and though she's wearing jeans and a T-shirt, the jeans have the name of an Italian where the name of Mr Wrangler or Mr Levi should be, and the T-shirt has a lot of jewellery stuck to the front of it, arranged in the shape of the CND sign. (60) | Sie ist Mitte bis Ende vierzig, mit unnatürlich gebräuntem und mit verdächtig straffem Gesicht, und obwohl sie Jeans und T-Shirt trägt, haben die Jeans dort, wo eigentlich die Namen der Herren Wrangler oder Levi stehen sollten, einen italienischen Namen, und das T-Shirt ist vorne mit reichlich Straß verziert, der die Form eines CND-Zeichens bildet. (87) |
|---|--|

Dieses Beispiel ist meiner Meinung nach insofern etwas problematischer, als der Zieltext-Leser (ZT-Leser) in der Regel mit dieser Abkürzung nicht unbedingt vertraut ist – es handelt

sich um das Symbol der britischen Organisation „Campaign for Nuclear Disarmament“ und ist hierzulande weithin als „Peace-Zeichen“ bekannt. Durch diese Umschreibung hätte leicht mehr Verständnis geschaffen werden können, wobei jedoch die Kenntnis um die Bedeutung des Symbols nicht wesentlich für das Textverstehen ist.

Beispiel **1c**: Robs Freundin Laura hat ihren Job als Anwältin in einer Rechtsberatungsstelle verloren und muss bei einer prestigeträchtigen Anwaltskanzlei zu arbeiten beginnen, obwohl ihr früherer Beruf ihr besser gefallen hat.

| | |
|---|---|
| <p>She had to take a job that paid about forty-five grand a year because she couldn't find one that paid under twenty; she said this was all you need to know about Thatcherism, and I suppose she had a point. (70)</p> | <p>Sie mußte einen Job annehmen, der rund fünfundvierzig Tausend im Jahr bringt, weil sie keinen finden konnte, der unter zwanzig einbrachte. Sie merkte an, damit sei über Thatcherismus alles gesagt, und ich vermute, da hatte sie recht. (101)</p> |
|---|---|

Die Wirtschaftspolitik unter Margaret Thatcher zeichnete sich durch Privatisierung, staatliche Deregulierung, eine Kürzung der staatlichen Sozialleistungen etc. aus, was dem britischen Leser in den 90ern (aber auch heute) niemand erklären muss. Auch der ZT-Leser sollte damit vertraut sein, falls er zu dieser Zeit hin und wieder die Zeitung gelesen bzw. in der Schule gut ausgepasst hat, aber denselben Bekanntheitsgrad kann man wohl nicht voraussetzen.

Beispiel **1d**: Robs Kollege Dick hat eine junge Frau kennengelernt, die ein Fan der Musikgruppe Simple Minds ist – Rob und seine Kollegen aber hassen die Simple Minds...

| | |
|--|--|
| <p>It is as hard for me to understand how he ended up with a Simple Minds fan as it would be to fathom how he had paired off with one of the royal family, or a member of the shadow cabinet: it's not the attraction that baffles, so much as how on earth they got together in the first place. (124)</p> | <p>Daß Dick an einen Simple-Minds-Fan geraten konnte, ist für mich so unvorstellbar, als wäre er mit einem Mitglied der königlichen Familie oder des Schattenkabinetts liiert: Erstaunlich ist weniger, daß sie sich voneinander angezogen fühlen, als daß sie sich überhaupt kennengelernt haben. (172)</p> |
|--|--|

Das Konzept des Schattenkabinetts als von der Opposition zusammengestellter Regierungsmannschaft kann es zwar theoretisch in fast jedem Land geben, doch in Großbritannien ist es eine feste Größe im politischen Alltag. Zum Zweck des Verständnisses dieser Textstelle sollte jedoch das Wissen ausreichen, das der durchschnittliche ZT-Leser von diesem Begriff hat. Es geht darum, dass Dick jemanden kennengelernt hat, der eigentlich völlig außerhalb seiner Reichweite sein sollte, und das wird auf jeden Fall deutlich.

Beispiel **1e**: Ein seriöser Mann im Anzug kommt in Robs Laden, und dieser fragt sich, ob es wohl an der Popmusik liegt, dass sein eigenes Leben so völlig anders verlaufen ist als das des Fremden, und ob der Mann die Musik jemals so ernst genommen hat wie er selbst.

I would guess that he hasn't. I would also guess that **Douglas Hurd** hasn't, and the guy at the Bank of England hasn't; nor has **David Owen** or Nicholas Witchell or Katie Adie or loads of other famous people that I should be able to name, [...] (129)

Ich würde sagen, hat er nicht. Ich würde sagen, auch **Douglas Hurd** hat das nicht, und der Typ bei der Bank von England auch nicht; und schon gar nicht **David Owen** oder Nicholas Witchell oder Kate Adie oder tonnenweise andere berühmte Leute, die ich wahrscheinlich aufzählen können müßte, [...] (180)

Beide im Beispiel markierte Personen sind britische Politiker – Douglas Hurd in der Konservativen Partei, und David Owen bei den Sozialdemokraten – und doch wurde nur letzterer im Anhang von den Übersetzern erklärt. Nach welchen Kriterien diese Auswahl getroffen wurde, ist für mich nicht ersichtlich, doch es könnte daran liegen, dass aufgrund eines limitierten Platzangebotes seitens des Verlags nur stichprobenartig Anmerkungen gemacht werden konnten. Nachdem David Owen bereits als hochrangiger Politiker identifiziert wurde, und auch auf die nachfolgenden Personen Nicholas Witchell und Kate Adie eingegangen wird (s. 5.1.d), erklärt sich der Sinn dieses Vergleichs von selbst: Rob ist der Meinung, diese Personen seien im Gegensatz zu ihm selbst viel zu beschäftigt, um sich ausgiebig der Popmusik zu widmen.

Beispiel 1f: Rob trifft sich mit seiner Ex-Freundin Penny, und die beiden gehen zusammen ins Kino.

[...] she always was a girl for sensible clothes, but what she's wearing tonight – a big floral dress, a beige raincoat – pushes sensible over the edge towards death. "What's that cool guy in the leather jacket doing **with Virginia Bottomley's elder sister?**" the audience is thinking. Probably. (132)

Sie war immer ein Mädchen mit einem Faible für dezente Kleidung, aber was sie heute trägt – weites Blümchenkleid, beige Regenmantel –, treibt dezent an die Grenze zu scheitert. „Was will der coole Typ in der Lederjacke **von Virginia Bottomleys älterer Schwester?**“ fragt sich das Publikum. Vielleicht. (183)

Um es dem ZT-Leser zu ermöglichen, diesen Vergleich nachzuvollziehen, haben die Übersetzer Virginia Bottomley im Anhang erklärt – da in diesem Fall weniger deren politische Tätigkeit als ihr äußeres Erscheinungsbild im Vordergrund steht, konzentriert sich auch die Erklärung auf diesen Aspekt. Natürlich ist dem britischen Leser ein sehr viel anschaulicherer Vergleich möglich, doch durch die Anmerkung wird die Funktion auch im Zieltext erfüllt.

Fazit: Im Buch *High Fidelity* gibt es nicht sehr viele Bezüge auf Politik, und wo sie vorkommen, dienen sie hauptsächlich zur Veranschaulichung anderer Themen. Insgesamt kann man sagen, dass der ZT-Leser eine etwas breitere Allgemeinbildung haben muss, um alle Vergleiche, Anspielungen etc. richtig zu verstehen – ein Trend, der sich auch durch die anderen Bereiche dieser Analyse zieht, wie sich zeigen wird. Allerdings ist keine der politischen Präsuppositionen für das Verständnis des Buches zwingend notwendig.

b) Schulsystem

Auch das Schulsystem ist ein integraler Bestandteil der Kultur eines Landes und soll bei der vorliegenden Analyse nicht vernachlässigt werden, wenn es auch nur einige wenige Bezüge gibt, weshalb diese wieder in ihrer Gesamtheit aufgeführt werden können.

Beispiele **1g** und **1h**: Am Anfang des Buches beschreibt Rob seine ersten gescheiterten Beziehungen während der Schulzeit...

| | |
|--|---|
| We had been going out for three months, which was as near to a permanent relationship as you could get in the fourth year. (9) | Wir waren drei Monate miteinander gegangen, und für die Mittelstufe war das verdammt nah an einer festen Beziehung. (22) |
| Phil and Jackie started going out together around the same time as Penny and I did, except they went on and on: through the giggly, hormonal fourth form , and the end-of-the-world “O”-level and school-leaving fifth , and on into the mock-sobriety of lower sixth. (11) | Phil und Jackie gingen etwa zur selben Zeit miteinander wie Penny und ich, nur daß sie immer weiter miteinander gingen: durch die kichernde, hormonebeutelte vierte Klasse und das Jüngste Gericht der fünften Klasse mit Mittlerer Reife und Abschlusszeugnis bis in die altkluge Gesetztheit der Oberstufe. (24) |

Rob ging anscheinend, wie die überwiegende Mehrheit der Schüler in England, im Alter von vier bis zehn auf eine *Primary school* und danach von elf bis achtzehn auf eine *Secondary school* – das vierte Jahr entspricht somit ungefähr dem Alter von vierzehn bis fünfzehn, was sich mit den vierten Klassen von Gymnasien, Hauptschulen etc. im deutschsprachigen Raum deckt. Es ist daher durchaus möglich, „the fourth year“ sowohl mit „Mittelstufe“ als auch mit „vierte Klasse“ zu übersetzen. Die Prüfungen des *O-level (Ordinary Level)* fanden bis zum Jahr 1988 am Ende des fünften Jahres statt und wurden meiner Meinung nach mit „mittlere Reife“ recht treffend übersetzt, da die Pflichtschulzeit sowohl in Großbritannien als auch im deutschsprachigen Raum mit diesem Schuljahr endet. „Lower sixth“ bezeichnet das erste der beiden letzten Jahre an der *Secondary school*, die mit den *A-level*-Prüfungen (*Advanced Level*) abschließt. Diese Prüfungen berechtigen die Schüler zum Besuch einer höheren Schule – ganz ähnlich wie das deutsche Abitur oder die österreichische Matura. Da es in den Beispielen im Prinzip nur um die Beschreibung des Alters und des damit verbundenen Gefühlszustandes der Personen geht, haben die Übersetzer gut daran getan, den deutschsprachigen Leser nicht mit unnötigen Informationen über das englische Schulsystem zu verwirren.

Beispiel **1i**: Seine vielleicht folgenschwerste Trennung durchlebte Rob jedoch erst nach der Schulzeit...

| | |
|---|--|
| I met Charlie at tech : I was doing a media studies course, and she was studying design, [...]. (15) | Ich lernte Charlie auf der Fachhochschule kennen: Ich hatte Medienkunde belegt, sie studierte Design, [...]. (30) |
|---|--|

„Tech“ ist eine Abkürzung für „polytechnic“, eine tertiäre Bildungseinrichtung in Großbritannien, und wurde mit „Fachhochschule“ treffend übersetzt. Erst im Jahr 1992 wurden diese Einrichtungen zu vollwertigen Universitäten. „Polytechnic“ wird nur allzu häufig mit dem österreichischen „polytechnischen Lehrgang“ gleichgesetzt, der jedoch zur Sekundarstufe zählt.

Beispiel **1j**: Schon als Teenager war Rob ein begeisterter Musikfan.

| | |
|--|---|
| I am no longer pained by the memory of [...], or embarrassed by the reminder of forming a rock club at school , so that I and my fellow fifth-formers could get together and talk about Ziggy Stardust and <i>Tommy</i> . (44) | Die Erinnerung daran, [...], und die Erinnerung daran, daß ich in der Schule einen Rockclub gegründet hatte, damit ich und meine Kumpel aus der Abschlussklasse uns treffen und über <i>Ziggy Stardust</i> oder <i>Tommy</i> sprechen konnten, bringt mich nicht mehr in Verlegenheit. (67) |
|--|---|

Hier wird die fünfte Schulstufe zu Recht mit „Abschlussklasse“ übersetzt, doch das Beispiel ist noch aus einem anderen Grund interessant: Obwohl Schüler-Clubs hauptsächlich in den USA und Kanada anzutreffen sind, gibt es sie auch in Großbritannien, während es meines Wissens nach im deutschsprachigen Raum unüblich ist, solche Clubs im Rahmen der Schule zu gründen. Trotzdem geht aus dem Zusammenhang hervor, dass es sich um eine Schülergruppierung handeln muss.

Beispiel **1k**: Rob ist zur Beerdigung des Vaters seiner Ex-Freundin Laura eingeladen und trifft dort deren Schwester Jo, die er immer gern mochte.

| | |
|---|---|
| She's like Laura to look at, but she hasn't got the sharp suits, or the sharp tongue, or any of the "A" levels and degrees . (181) | Äußerlich ist sie wie Laura, aber ohne die scharfen Anzüge und die scharfe Zunge oder irgendwelche Supernoten und Abschlüsse . (247) |
|---|---|

Hier kommen die bereits erwähnten *A-levels* vor – Prüfungen, die Laura gemacht haben muss, um Rechtswissenschaften studieren zu können, ihre Schwester jedoch nicht. „Supernoten“ kommt dem sehr nahe, da die Ergebnisse dieser Prüfungen darüber entscheiden, ob man Chancen hat, an einer angesehenen Universität angenommen zu werden.

Beispiel **1l**: Nachdem sowohl Rob als auch Laura von der Beerdigung geflüchtet sind, weil sie es nicht mehr ausgehalten haben, fahren sie in Lauras Auto eine kleine Landstraße entlang, auf der Lauras Vater früher öfter mit seinen Töchtern spazieren gegangen ist.

| | |
|--|--|
| We're by the side of a long, rutted dirt road that leads up to a large house. [...] „It used to be a little private prep school , but they went bust years ago, and it's sat empty ever since.“ (193) | Wir stehen neben einer langen, unebenen Schotterstraße, die zu einem großen Haus führt. [...] „Das war früher ein kleiner Privatkindergarten , aber vor ein paar Jahren haben sie pleite gemacht, und seitdem steht es leer.“ (264) |
|--|--|

Englische „Preparatory schools“ sind eigentlich Schulen für Kinder bis zum Alter von elf oder dreizehn Jahren als Vorbereitung für die Sekundarstufe, aber das ist in diesem Fall nicht relevant – „Privatschule“ hätte genauso gut gepasst wie „Privatkindergarten“, aber das spielt in dieser Situation eigentlich keine Rolle.

Beispiel **1m**: Rob und Laura sind nach einer Zeit der Trennung wieder zusammen, doch Rob ist immer noch unsicher, ob er es als Liebhaber mit Ray aufnehmen kann, mit dem Laura in der Zwischenzeit eine Affäre hatte:

| | |
|--|---|
| [Rob:], „Was it like good sex or was it like bad sex?“ [Laura:] „What's the difference?“ [Rob:] „You know the difference.“ [Laura:] „I never asked you how your extra-curricular activities went.“ (199) | „War es wie guter Sex oder wie schlechter Sex?“ „Wo ist der Unterschied?“ „Du weißt genau, was der Unterschied ist.“ „Ich hab dich nie gefragt, wie deine Freizeitgestaltung aussah.“ (271) |
|--|---|

„Extra-curricular activities“ sind eigentlich keine Freizeitaktivitäten, sondern finden im Rahmen des englischen Schulsystems statt. Es handelt sich um Aktivitäten wie Sport, die Herausgabe von Schülerzeitungen und vieles mehr. Laura weiß, dass auch Rob einmal eine Affäre hatte, und zwar noch während ihrer Beziehung, aber im Gegensatz zu ihm wollte sie nie Details darüber erfahren – „extra-curricular“ soll in diesem Zusammenhang vermutlich so etwas wie „außerhalb der Beziehung“ heißen, was in der deutschen Version nicht ganz deutlich wird.

Beispiel **1n**: Rob und Laura sind bei Lauras Arbeitskollegen Paul und seiner Frau Miranda eingeladen, und wider Erwarten fühlt Rob sich in dieser Gesellschaft sehr wohl.

| | |
|--|---|
| There isn't any what-would-you-call-your-dog stuff, partly because everyone knows what everyone does (Miranda is an English lecturer at an FE college), and partly because the evening isn't like that for a moment. (212) | Hier gibt es kein Wie-würdest-du-deinen-Hund-nennen-Spielchen, zum Teil, weil jeder weiß, was der andere macht (Miranda ist Englischdozentin an einem FE-College), und teils, weil der Abend nicht eine Minute lang danach ist. (288) |
|--|---|

FE ist eine Abkürzung für „further education“, was in etwa unserer Weiterbildung oder Fortbildung entspricht. „Further education“ findet nach dem Abschluss der Pflichtschule ab, ist jedoch klar von akademischer Bildung zu unterscheiden. Eigentlich ist eine genau

Differenzierung in diesem Zusammenhang nicht relevant, doch die unbekannte Bezeichnung könnte den ZT-Leser eventuell verwirren und damit den Lesefluss unterbrechen.

Fazit: Bezüge auf das englische Schulwesen wurden in den meisten Fällen an den deutschsprachigen Raum angepasst bzw. neutralisiert, da eine genaue Kenntnis von typisch englischen Einrichtungen für das Verständnis des Textes nicht notwendig ist. Das „FE-College“ hätte vielleicht besser neutralisiert werden sollen, und Lauras Anspielung auf Robs „außereheliche“ Affäre ist im ZT meiner Meinung nach etwas unklar.

c) Zeitungen und Bücher

Beispiele **1o** und **1p**: In Robs Beschreibung seiner Person vor dem ersten Kapitel listet er unter anderem seine Lieblingsbücher und -filme auf, wie es für ihn typisch ist. Er erklärt auch, warum er der absolute Durchschnittstyp ist.

| | |
|---|--|
| What am I? Average. A middleweight. Not the brightest bloke in the world, but certainly not the dimmest: I have read books like <i>The Unbearable Lightness of Being</i> and <i>Love in the Time of Cholera</i> , and understood them, I think (they were about girls, right?), but I don't like them very much; (21) | Was bin ich? Durchschnitt. Ein Mittelgewicht. Nicht der hellste Typ der Welt, aber bestimmt auch nicht der blödeste: Ich habe Bücher wie <i>Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins</i> und <i>Die Liebe in den Zeiten der Cholera</i> gelesen und verstanden, glaube ich (sie handeln von Mädchen, oder?), wenn auch nicht besonders gemocht. (39) |
| I read the <i>Guardian</i> and the <i>Observer</i> , as well as the <i>NME</i> and music glossies; (21) | Ich lese den <i>Guardian</i> und den <i>Observer</i> , ebenso den <i>NME</i> und Musikmagazine. (39) |

Bei den beiden im ersten Beispiel genannten Büchern handelt es sich um bedeutende Werke der Weltliteratur, die im deutschsprachigen Raum ungefähr denselben Stellenwert haben wie in Großbritannien, weshalb sie zur Charakterisierung des Hauptcharakters eins zu eins übernommen werden können. Die britischen Zeitungen im zweiten Beispiel dagegen sind den ZT-Lesern zwar vielleicht namentlich bekannt, diese wissen aber nur in wenigen Fällen, dass der *Guardian* und der *Observer* zusammengehören (der *Observer* erscheint wöchentlich, der *Guardian* täglich), oder dass beide Zeitungen einen liberalen Standpunkt vertreten, der in der Mitte-links des politischen Spektrums anzusiedeln ist. Die Mehrheit der Leser sind Labour-Wähler, was sich mit Robs Aussage in Beispiel 1a deckt. *NME* ist das Magazin „*New Musical Press*“, das schon seit 1952 wöchentlich in Großbritannien erscheint – ein Muss für den Musikkenner Rob. Während die ersten beiden Zeitungen dem deutschsprachigen Leser zwar unter Umständen kein Begriff sind, hätte es dennoch kaum eine andere oder bessere Methode als die Übernahme der Originaltitel gegeben, denn ein Ersatz durch deutsche Zeitungen hätte seltsam gewirkt und wäre auch mit dem Stil des Buches nicht kohärent gewesen. Den *NME* dagegen hätte man entweder unter die im Beispiel angeführten „Musikmagazine“ einreihen oder im Anhang erklären können.

Beispiel **1q**: Rob wird vor der Eröffnung des Clubs, bei dem er als DJ arbeiten wird, von Caroline für eine Londoner Gratiszeitung interviewt. Er bringt sich in Verlegenheit, als er Caroline fragt, ob sie mit in die Wohnung kommen und seine Plattensammlung ansehen möchte – nicht weil er Hintergedanken hat, sondern weil er denkt, der Zeitungsartikel könnte vielleicht ein Foto von ihm mit seiner Plattensammlung vertragen.

| | |
|---|---|
| <p>[Rob:] “I’m not usually like this, honest.” [Caroline:] „Don’t worry. I don’t think he’ll let me do one of those Guardian-type profiles anyway.” (233)</p> | <p>„Ich bin sonst nicht so, ehrlich.“ „Mach dir nichts draus. Ich glaube sowieso nicht, dass er mich eins von diesen guardianmäßigen Porträts schreiben lässt.“ (317)</p> |
|---|---|

Wie oben bereits erwähnt, hat der durchschnittliche ZT-Leser vermutlich keine Ahnung, welche Art von Zeitung der *Guardian* ist, und wie diese Porträts daher aussehen. Außerdem wäre es vielleicht etwas konsequenter gewesen, den Namen der Zeitung auch hier kursiv zu schreiben.

Fazit: Da die beiden Bücher im ersten Beispiel im deutschsprachigen Raum ungefähr denselben Stellenwert haben wie in Großbritannien, bleibt die Funktion (nämlich auszudrücken, dass Rob durchaus bereit ist, auch anspruchsvolle Literatur zu lesen) im ZT erhalten. Die Charakterisierung Robs durch die Zeitungen, die er liest, gelingt in der Übersetzung nur bedingt bis garnicht, was man entweder durch eine Erklärung im Anhang oder einen Zusatz im Fließtext verbessern hätte können.

d) Personen des öffentlichen Lebens

Darunter sind in diesem Fall hauptsächlich Fernsehmoderatoren, aber auch andere prominente Persönlichkeiten zu verstehen, die dem britischen Leser aus den Medien bekannt sind. In dieser Kategorie finden sich (abgesehen von Personen aus Film und Fernsehen, die später behandelt werden) die meisten erklärenden Anmerkungen im Anhang, weshalb die Namen in allen Fällen konsequent übernommen wurden.

Beispiel **1r**: Rob erzählt von einer Frau namens Rosie, mit der er noch während seiner Beziehung zu Laura eine kurze Affäre hatte. Zwar stellte sich später heraus, dass die beiden als Menschen überhaupt nicht zusammenpassten, doch sie hatten „den Trick raus“, gleichzeitig zum Orgasmus zu kommen.

| | |
|--|---|
| [...] and this, it seems to me, is what people mean when they talk about good sex, no matter what Dr Ruth tells you about sharing and consideration and pillow talk and variety and positions and handcuffs [...]. (58) | [...] und ich habe immer den Eindruck, das ist es, was die Leute meinen, wenn sie von gutem Sex reden, egal, was Dr. Ruth über Gemeinsamkeit und Rücksichtnahme und Bettgeflüster und Abwechslungsreichtum und Stellungen und Handschellen erzählt [...]. (85) |
|--|---|

Dr. Ruth Westheimer ist eine bekannte Sexualtherapeutin, die seit Anfang der 80er Jahre viele Ratgeber veröffentlicht hat. Obwohl sie gebürtige Deutsche ist, lebt sie seit langem in den USA und ist dort bzw. im gesamten englischsprachigen Raum weitaus berühmter als hier. Aus dem Zusammenhang geht zwar hervor, was Dr. Ruth wohl beruflich macht, doch wäre es meiner Meinung nach vielleicht etwas verständlicher (wenn natürlich auch weniger anschaulich) gewesen, die Stelle durch „egal, was Sexualtherapeuten erzählen“ zu übersetzen.

Beispiel 1s: Laura wartet vor Robs Laden auf ihn, weil sie ein ernstes Gespräch führen müssen, und die beiden fahren mit dem Taxi zu Robs Wohnung.

| | |
|--|--|
| She's had her hair cut, same as usual, very short, sixties short, like Mia Farrow , except – and I'm not just being creepy – she's better suited to this sort of cut than her. (80) | Sie hat sich die Haare schneiden lassen, der gleiche Schnitt wie üblich, sehr kurz, wie in den Sechzigern, wie Twiggy oder Mia Farrow , außer – und damit will ich nicht einfach schleimen –, daß ihr dieser Schnitt besser steht als den beiden. (113) |
|--|--|

Das ist der einzige Fall, in dem die Übersetzer eine zusätzliche prominente Person eingefügt haben. Obwohl die amerikanische Schauspielerin Mia Farrow auch den ZT-Lesern ein Begriff sein sollte, wurde Twiggy ergänzend hinzugefügt, die in den 60er Jahren tatsächlich eine ganz ähnliche Frisur trug. Da es vielleicht dabei hilft, sich Lauras Frisur noch bildlicher vorzustellen, ist das durchaus legitim und gut gewählt.

Beispiel 1t: Es handelt sich hier um dasselbe Beispiel wie in 1e, doch es geht in diesem Zusammenhang um andere Personen.

| | |
|--|---|
| I would guess that he hasn't. I would also guess that Douglas Hurd hasn't, and the guy at the Bank of England hasn't; nor has David Owen or Nicholas Witchell or Katie Adie or loads of other famous people that I should be able to name, [...] (129) | Ich würde sagen, hat er nicht. Ich würde sagen, auch Douglas Hurd hat das nicht, und der Typ bei der Bank von England auch nicht; und schon gar nicht David Owen oder Nicholas Witchell oder Kate Adie oder tonnenweise andere berühmte Leute, die ich wahrscheinlich aufzählen können müßte, [...] (180) |
|--|---|

Beide Personen werden im Anhang erklärt, wobei sich die Beschreibung von Nicholas Witchell auf „bekannter Nachrichtensprecher“ beschränkt. Über Kate Adie wird zusätzlich zu ihrer Tätigkeit als Auslandskorrespondentin erwähnt, dass sie für ihre Berichte aus

Krisengebieten bekannt ist – was nicht unbedingt notwendig ist, da diese Tatsache ohnehin noch auf derselben Seite im Buch vorkommt – und dass ihre „militärische Oberbekleidung“ ihr Markenzeichen ist. Diese Anmerkung ist typisch für das ganze Glossar, das voll von äußerlichen Beschreibungen ist. Kate Adies Kleidung tut hier zwar eigentlich nichts zur Sache, aber die Bemerkung ermöglicht es dem ZT-Leser, sich ein mentales Bild zu machen, das vielleicht sogar dem des AT-Lesers nahekommmt, der natürlich alle vorkommenden Personen kennt. Dieses Bild kann der Leser im weiteren Verlauf verwenden, als Rob Kate Adie in Gedanken anspricht und „Baby“ nennt.

Beispiel **1u**: Rob mag es, die Plakate und Handzettel zu beobachten, die an der Hauswand gegenüber hängen, weil sie seiner Meinung nach den Geist der Zeit widerspiegeln.

| | |
|--|--|
| <p>There are important historical documents on the window of the boarded-up shop opposite mine: posters advertising a Frank Bruno fight, and an Anti-Nazi rally, [...]. (227)</p> | <p>Im Fenster des mit Brettern vernagelten Ladens gegenüber meinem hängen Dokumente von historischer Bedeutung: Handzettel, die einen Frank-Bruno-Kampf ankündigen und eine Anti-Nazi-Demonstration, [...]. (308)</p> |
|--|--|

Frank Bruno ist laut Anmerkung der Übersetzer ein „hoffnungsloser englischer Boxer“, was meiner Meinung nach sowohl nicht ganz richtig, als auch eine eher unnötige Erklärung ist. Zwar konnte er seinen Weltmeistertitel im Jahr 1995 tatsächlich nur wenige Wochen halten, doch ein „hoffnungsloser“ Boxer hätte es weder jemals so weit geschafft, noch wäre die britische Öffentlichkeit mit seinem Namen vertraut. Durch die Information „-Kampf“ ist außerdem auch für den ZT-Leser alles gesagt, was in dieser Situation relevant ist, weshalb man sich Anmerkung für eine unbekanntere Präsupposition aufsparen hätte können – vorausgesetzt, meine Annahme, dass die Übersetzer sich bei ihren Anmerkungen auf eine bestimmte Anzahl von Seiten beschränken mussten, stimmt.

Fazit: Die Personen des öffentlichen Lebens wurden zu 100% übernommen, in einem Fall wurde mit Twiggy sogar eine weitere britische Persönlichkeit eingeführt. Zu etwa der Hälfte der Personen gibt es im Anhang erklärende Anmerkungen, doch auch die Fälle ohne Anmerkung erklären sich weitgehend selbst – so werden etwa in einem hier nicht explizit aufgeführten Fall drei Radiomoderatoren genannt, deren Namen jedoch nicht wirklich relevant sind, da durch die Nennung des Radioprogramms und des Senders (in Original und Translat) alle eventuellen Unklarheiten ausgeräumt werden.

5.2. Britische Eigenheiten und Realien

Hierbei handelt es sich um so typisch britische Konzepte wie etwa den Tee am Nachmittag oder das/den Pub – Dinge, die im Leben jedes Briten eine feste Größe sind, sodass man vermutlich zunächst garnicht auf die Idee käme, dass diese Begriffe nicht jedem Leser

geläufig sind. Tatsächlich sind viele dieser Dinge heutzutage auch dem ZT-Leser vertraut. Im Folgenden soll darauf eingegangen werden, wie die Übersetzer mit dieser Form der Kulturspezifik umgegangen sind.

a) Tea Time

Der Nachmittagstee wird für gewöhnlich zwischen drei und fünf Uhr eingenommen, doch auch zu anderen Tageszeiten, wenn im deutschsprachigen Raum eher Kaffee getrunken wird, bevorzugen viele Briten eine Tasse Tee. In *High Fidelity* finden sich etwa sechs Hinweise auf die Teekultur, und in den meisten Fällen wurden sie im Deutschen übernommen.

Beispiel **2a**: Rob vergleicht sich selbst mit den zu Stein erstarrten Einwohnern des antiken Pompeji, denn auch er verharrt seit Ende der 70er Jahre in der Pose des Ladenbesitzers, obwohl seine Arbeit ihn nicht besonders erfüllt.

| | |
|---|--|
| <p>You see those pictures of people in Pompeii and you think, how weird: one quick game of dice after your tea and you're frozen, and that's how people remember you for the next few thousand years. (19)</p> | <p>Man sieht sich diese Bilder von Leuten aus Pompeji an und denkt, es ist doch verrückt: Ein einziges kurzes Würfelspiel nach dem Tee, und du bist zu Stein erstarrt, und so haben dich die Leute dann für die nächsten paar tausend Jahre vor Augen. (36)</p> |
|---|--|

Es ist sehr unwahrscheinlich, dass schon die Bewohner des antiken Pompeji Tee getrunken haben, da dieser erst später seinen Weg nach Europa fand, doch darum geht es hier eigentlich nicht. „After your tea“ beschreibt vielmehr eine Tageszeit, und die Stelle erhält dadurch außerdem einen gewissen komischen Aspekt – da Rob sich mit diesen Menschen vergleicht, folgen sie in seiner Vorstellung auch seinen Gewohnheiten. Im deutschen beschreibt „nach dem Tee“ keine bestimmte Uhrzeit, was jedoch an dieser Stelle nicht wesentlich ist (etwas anders sieht es im nächsten Beispiel aus), und die Funktion Komik bleibt erhalten.

Beispiel **2b**: Rob ruft spontan seinen Bekannten Steve an, um ihn zu fragen, ob er am selben Abend mit ihm etwas trinken gehen möchte. Steve jedoch hat sich schon ein Video ausgeliehen, das er sich am Abend ansehen möchte.

| | |
|---|---|
| <p>[Rob:] "Why don't you watch it now?" [Steve:] "No. I'm a bit funny about watching videos before my tea. [...]." (167)</p> | <p>„Warum siehst du's dir nicht jetzt an?“ „Nein. Was Videos gucken vor dem Tee angeht, bin ich eigen. [...].“ (229)</p> |
|---|---|

Auch hier geht es nicht so sehr ums Teetrinken an sich, sondern der Tee steht für eine bestimmte Tageszeit, zu der er für gewöhnlich eingenommen wird. Eventuell wäre die Stelle für den deutschsprachigen Leser logischer gewesen, wenn man sie durch „Videos gucken am Nachmittag“ aufgelöst hätte, doch eigentlich sollten auch so keine großen

Verständnisschwierigkeiten auftreten – zumal Steve noch im gleichen Atemzug sagt „Und jedes, das man tagsüber sieht, ist eins weniger, das man abends sehen kann.“

Die Übersetzer haben an dieser Stelle außerdem eine kleine Veränderung vorgenommen: im Original ist es „not six o'clock yet“, als Rob bei Steve anruft, in der deutschen Version dagegen ist es „noch vor vier“. Ich nehme an, dass es den Übersetzern kohärenter vorkam, „vor dem Tee“ etwas früher anzusetzen, was an und für sich gut nachvollziehbar ist – andererseits ergeben sich dadurch andere Schwierigkeiten, denn Rob sollte zu diesem Zeitpunkt schon drei Videos gesehen haben, die er sich zu Mittag ausgeliehen hat. Da sich das zeitlich nicht ausgehen kann, haben die Übersetzer die Videos auf zwei Stück reduziert – wodurch jedoch wieder ein Problem entsteht: es werden die Titel aller drei Filme genannt, und Rob hat sich eindeutig alle angeschaut (auch in der deutschen Version).

Beispiel 2c: Da Rob und seine Mitarbeiter an den meisten Tagen kaum Kundschaft haben, stellen die Samstage eine angenehme Abwechslung dar.

| | |
|--|--|
| At around four o'clock most Saturday afternoons, just when I make us all a cup of tea , I have a little glow on, maybe because this is after all my work, and it's going okay, [...]. (75) | So gegen vier Uhr , wenn ich uns gerade eine Tasse Kaffee mache, verspüre ich an den meisten Samstagnachmittagen ein kleines Glücksgefühl, vielleicht weil es ja letztendlich mein Geschäft ist, und es ganz gut läuft, [...]. (108) |
|--|--|

Dieses Beispiel ist einer von zwei Fällen, in denen der Tee durch Kaffee ersetzt wurde. Einerseits ist das natürlich in Ordnung, da es für die Geschichte nicht besonders wichtig ist, was Rob und die anderen an einem Samstagnachmittag trinken, doch stellt sich die Frage, warum die Übersetzer sich für diese Lösung entschieden haben. Findet der ZT-Leser es ungewöhnlich, am Nachmittag Tee zu trinken? Eigentlich nicht, zumal ja an einigen anderen Stellen der Tee ganz selbstverständlich beibehalten wurde.

Fazit: Der Tee gehört zu Großbritannien wie das Amen zum Gebet. Das weiß auch der deutschsprachige Leser, weshalb es für mich nicht ganz nachvollziehbar ist, warum der Tee in zwei Fälle durch Kaffee ersetzt wurde. Zum Großteil wurden die Bezüge auf Tee jedoch aus dem Original übernommen.

b) Trinkkultur

Abgesehen von Tee ist Bier das beliebteste Getränk bei den Briten, und die Charaktere in *High Fidelity* bilden dabei keine Ausnahme. Das unterscheidet sie zwar keineswegs grundlegend von den Bewohnern des deutschsprachigen Raums, aber es gibt doch ein paar kleine Unterschiede – der Brite trinkt sein Bier gern im Pub, einer Art von Lokal, die es zwar seit einiger Zeit auch auf dem Kontinent gibt, die aber trotzdem ein wichtiges Kulturgut der

britischen Inseln ist. Auch die bevorzugten Biersorten sind unterschiedlich, genau wie die Größe der Gläser.

Beispiel **2d**: Als Rob vor einigen Jahren mit Sarah zusammen war, versuchten die beiden manchmal, Bekannten gegenüber interessanter und auffälliger zu wirken, als sie eigentlich waren.

| | |
|---|---|
| <p>You can see this everywhere you go: young middle-class people whose lives are beginning to disappoint them making too much noise in restaurants and clubs and wine bars. (23)</p> | <p>Du kannst das überall beobachten: junge Mittelschichtmenschen, die bereits von ihrem Leben enttäuscht sind und zuviel Lärm in Restaurants, Clubs und Wine Bars machen. (42)</p> |
|---|---|

Obwohl viele Arten von Lokalen in Großbritannien Wein anbieten, unterscheidet sich das Ambiente einer Wine Bar deutlich von dem eines Pubs. Nicht nur die Tatsache, dass Wein im Vergleich mit Bier als das noblere Getränk gilt, sondern auch die ansprechende elegante Atmosphäre trägt dazu bei. Meiner Meinung nach haben die Translatoren hier einen etwas unnötigen Anglizismus verwendet, was jedoch dem Stil des ganzen Textes entspricht und daher durchaus zur Kohärenz beiträgt. Trotzdem hätte auch das deutsche Wort „Weinbar“ gepasst, denn diese Art von Betrieb scheint auf einer ganz ähnlichen Ebene angesiedelt zu sein.

Beispiel **2e**: Rob verabredet sich mit Laura, weil er einige Dinge mit ihr besprechen möchte, was ihr jedoch ziemlich unangenehm ist.

| | |
|---|---|
| <p>We go to a bar near her work – not a pub, a bar, with pictures of baseball players on the wall, and a food menu chalked up on a noticeboard, and a conspicuous lack of handpumps, and people in suits drinking American beer from the bottle. (118)</p> | <p>Wir gehen in eine Bar in der Nähe ihres Arbeitsplatzes – kein Pub, eine Bar, mit den Bildern von Baseballspielern an den Wänden, einer mit Kreide auf eine Schiefertafel geschriebenen Speisekarte, Leuten in Anzügen, die amerikanisches Bier aus der Flasche trinken und verdächtig unterversorgt mit Zapfhähnen. (165)</p> |
|---|---|

Obwohl der durchschnittliche deutschsprachige Leser zunächst vermutlich den genauen Unterschied zwischen einem Pub und einer Bar in Großbritannien nicht kennt, folgt eine recht anschauliche Erklärung direkt danach, weshalb die Übersetzung ausreichend schlüssig ist. Dass auch Nick Hornby seinen englischsprachigen Lesern diese Erklärung gibt, liegt vermutlich daran, dass er den Unterschied zwischen Laura und sich selbst verdeutlichen möchte – Laura ist eine erfolgreiche Anwältin und geht ihr Bier in einer Bar trinken (wie die erwähnten „Leute in Anzügen“), Rob und seine Kumpels dagegen treffen sich im Pub, wo das Bier günstiger und die Atmosphäre nicht so gehoben ist.

Beispiel **2f**: Die amerikanische Sängerin Marie hat Rob zu sich nach Hause

eingeladen, und es ist gerade eben klargeworden, dass er bis zum Frühstück bleiben wird.

| | |
|--|---|
| <p>[Marie:] “[...] You sticking to the Irish, or you want a coffee?” I stick to the Irish, so I’ll have an excuse if nothing happens, or if things happen too quickly, or if blah blah blah. (96)</p> | <p>„[...] Bleibst du beim Irischen, oder willst du einen Kaffee?“ Ich bleibe beim Irischen, damit ich eine Entschuldigung habe, falls nichts passiert, oder falls es zu schnell passiert oder blablabla. (135)</p> |
|--|---|

Marie hat Rob ein paar Seiten zuvor gefragt, ob er Lust habe, ihren „zollfreien Sprit anzubrechen“, und überhaupt ist Whiskey wohl das bekannteste irische Getränk, weshalb die Anspielung klar sein sollte. Die wörtliche Übersetzung stellt daher wohl kein Problem dar.

Beispiel **2g**: Mit einiger Überredungskunst konnte Rob seine Kumpels Dan und Steve schließlich doch dazu bringen, spontan mit ihm, Marie und T-Bone etwas trinken zu gehen, doch leider hat Steve die nervtötende Angewohnheit, zu warten, bis das Gespräch in vollem Gang ist, und dann Rob etwas völlig anderes ins Ohr zu flüstern.

| | |
|--|--|
| <p>And once he’s got everyone talking about soul, or <i>Star Trek</i> (he goes to conventions and things), or great bitters of the north of England (he goes to conventions and things), subjects nobody else knows anything about, we go through the whole process all over again. (169)</p> | <p>Und sobald er alle soweit hat, über Soul oder <i>Raumschiff Enterprise</i> (er geht da zu Fankongressen und so) oder Große Bitters aus Englands Norden (er geht da zu Fankongressen und so) zu reden, Themen, zu denen sonst niemand irgendwas zu sagen hat, fangen wir das Spiel wieder von vorne an. (232)</p> |
|--|--|

Das Bitter ist eine auf den britischen Inseln besonders beliebte Art von Bier. Der Begriff wird auch im Deutschen verwendet (siehe z.B. <http://www.brauen.de/braulexikon/biermarkensorten/bitter/>), ist hier jedoch weit weniger geläufig. Ein wenig seltsam klingt meiner Meinung nach in der deutschen Übersetzung der Plural „Bitters“, den man eventuell durch die Umschreibung „die besten Sorten“ oder Ähnliches vermeiden hätte können. Überhaupt stellt sich die Frage, ob ein einfaches „Biersorten“ oder „Biere“ nicht vielleicht verständlicher gewesen wäre, doch es entspricht der Strategie der Übersetzer, sich inhaltlich und formal möglichst nahe an den Ausgangstext zu halten. Der Begriff Bitter kommt noch an einer weiteren Stelle des Buches vor, wo jedoch immerhin keine Unklarheiten darüber aufkommen können, dass es sich um ein Getränk handelt.

Beispiel **2h**: Rob, Dick und Barry besuchen ein Konzert von Marie im Pub „White Lion“. Danach wollen Dick und Barry dort noch etwas trinken, aber Rob fährt lieber nach Hause.

| | |
|--|---|
| <p>When the gig finishes I pick my jacket up off the floor and start to go. “It’s only half-ten”, Barry says. “Let’s get another one in.” (65)</p> | <p>Als der Gig vorbei ist, hebe ich meine Jacke vom Boden auf und will gehen. “Es ist erst halb zehn“, meint Barry. „Genehmigen wir uns noch einen.“ (94)</p> |
|--|---|

In den meisten britischen Pubs war es im Erscheinungsjahr von *High Fidelity* noch üblich bzw. sogar gesetzlich geregelt, ab (halb) elf Uhr abends keinen Alkohol mehr auszuschenken. Kurz davor wurde für gewöhnlich zur letzten Bestellung aufgerufen, was einen Ansturm auf die Bar auslöste – einer der Gründe dafür, dass diese Regelung mittlerweile gelockert bzw. zum Teil ganz aufgehoben wurde. Der ZT-Leser weiß davon in der Regel nicht, wird sich jedoch an dieser Stelle vielleicht nicht weiter wundern, da es ja auch möglich wäre, dass Rob und seine Kollegen einfach um eine bestimmte Uhrzeit nach Hause kommen möchten. Die Uhrzeit wurde hier übrigens – wie auch an einer weiteren Stelle im Translat – falsch übersetzt, was nicht besonders ungewöhnlich ist, da der britisch-irische Ausdruck „half-ten“ eher nach dem deutschen „halb zehn“ als nach dem eigentlich gemeinten „halb elf“ klingt. Es handelt sich hierbei um ein häufiges Missverständnis.

Beispiel **2i**: An seinem Geburtstag leiht Rob sich drei Videos aus, kauft sich einen Sechserpack Bier und verdrückt sich allein auf seine Couch.

| | |
|--|--|
| <p>It's just turned twelve, so I can buy some beer; I go home, pop a can, draw the curtains to keep out the March sunshine, and watch <i>Naked Gun</i>, which turns out to be pretty funny. (163)</p> | <p>Es ist gerade zwölf geworden, also kann ich Bier kaufen. Ich gehe heim, knacke eine Dose, ziehe die Vorhänge vor, um die Märzsonne auszusperren, und sehe mir <i>Nackte Kanone</i> an, der sogar richtig lustig ist. (224)</p> |
|--|--|

Die meisten britischen Spirituosenhandlungen hatten normalerweise nur während der Mittagsstunden und abends geöffnet, was sich auch mittlerweile geändert hat. Robs Überlegung ist also rein praktischer Natur und hat nichts damit zu tun, dass es vielleicht bei Nachbarn etc. einen schlechten Eindruck hinterlassen könnte, schon vormittags Alkohol zu kaufen, wie der deutschsprachige Leser möglicherweise annehmen könnte.

Beispiel **2j**: Nach einer nicht enden wollenden Stunde allein mit Steve und Dan im Pub ist Rob sehr erleichtert, als endlich auch Marie und T-Bone aufkreuzen.

| | |
|--|---|
| <p>Marie and T-Bone and a very blonde, very glamorous and very young woman, also American, finally turn up around quarter to ten, so there's only forty-five minutes of drinking time left. (168)</p> | <p>Marie und T-Bone und eine sehr blonde, sehr auffallende und sehr junge Frau, ebenfalls Amerikanerin, kreuzen endlich gegen viertel vor zehn auf, es bleiben also nur noch fünfundvierzig Minuten Trinkzeit. (230)</p> |
|--|---|

Hier geht es wieder um die bereits behandelte Thematik der Sperrstunde in britischen Pubs, und im Gegensatz zu Beispiel 2h wird hier deutlich, dass es sich tatsächlich um eine vorgeschriebene Trinkzeit handelt – das mag den ZT-Leser verwundern, aber die Aussage ist eindeutig und in sich schlüssig. Eventuell hätte sich an dieser Stelle eine Erklärung im Anhang angeboten, aber unbedingt notwendig ist sie nicht. Im Übrigen stimmt diesmal auch

im Deutschen die Uhrzeit.

Beispiel **2k**: Rob wartet in einem Pub auf Lauras Freundin Liz, mit der er verabredet ist, weiß aber genau, dass diese furchtbar verärgert sein wird, wenn sie schließlich auftaucht.

| | |
|---|--|
| We've arranged to meet in Camden, in a quiet Youngs Pub on Parkway. I'm early, but I've got a Time Out with me, so I sit in a corner with my pint and some cashews and work out which films I'd see if I had anyone to go with. (66) | Wir hatten uns in Camden verabredet, in einem ruhigen Youngs-Pub auf dem Parkway. Ich bin früh dran, aber ich habe ein Time Out dabei, und so sitze ich mit meinem Pint und ein paar Cashewkernen in der Ecke und gucke, welche Filme ich mir ansehen würde, wenn ich jemanden hätte, der mitkäme. (96) |
|---|--|

Die Pinte bzw. das Pint ist eine angelsächsische Maßeinheit und entspricht etwa 568ml. Mittlerweile werden auch in einigen „Pubs“ im deutschsprachigen Raum Getränke in Pints und Half-Pints ausgeschenkt, aber üblich war es im Jahr 1995 sicherlich nicht. Natürlich ist es sehr wahrscheinlich, dass Rob ein Getränk bei sich auf dem Tisch stehen hat, wenn er in einem Pub sitzt, doch wenn der ZT-Leser den Ausdruck nicht kennt, könnte es sich für ihn auch um eine bestimmte Art von Getränk handeln. Eigentlich ist das jedoch an dieser Stelle nicht wesentlich, weshalb außer einer leichten Verwirrung mancher Leser keine größeren Probleme entstehen sollten.

Beispiel **2l**: Rob hat gerade die Nacht mit der Sängerin Marie verbracht, aber ihm wird bewusst, dass es eigentlich für beide nichts zu bedeuten hatte.

| | |
|--|--|
| It's not a case of the glass being half-full or half-empty; more that we tipped a whole half-pint into an empty pint pot . I had to see how much was there, though, and now I know. (104) | Es geht nicht um die Frage, ob das Glas halb voll oder halb leer ist. Es war eher so, daß wir ein volles Half-Pint in ein leeres Pint-Glas gekippt haben . Ich mußte trotzdem erst ausprobieren, wieviel reingeht, und jetzt weiß ich es. (147) |
|--|--|

Die erwähnte Redewendung wird auch im Deutschen verwendet, weshalb sie wörtlich wiedergegeben werden kann. Trotzdem treten meiner Meinung nach an dieser Stelle zwei Probleme auf: erstens wird ein ZT-Leser, der vielleicht das Pint als Maßeinheit nicht kennt und auch kein Englisch beherrscht, durch das „Half-Pint“ noch zusätzlich verwirrt, und zweitens ist die Formulierung „wieviel reingeht“ im Deutschen seltsam – natürlich passt die volle Menge hinein. Es geht schließlich darum, dass ein volles Half-Pint im doppelt so großen Pint-Glas plötzlich nach sehr viel weniger aussieht, was im Deutschen nicht deutlich wird.

Beispiel **2m**: An seinem Geburtstag ruft Rob Dan und Steve an, um sie zu fragen, ob sie abends mit ihm etwas trinken gehen möchten. Eigentlich wollen die beiden nicht, aber Rob lässt nicht locker.

| | |
|---|---|
| But a couple of them show signs of weakness, and I exploit that weakness mercilessly. It's not an ooh-I-shouldn't-really- but-I-quite-fancy-a pint sort of weakness; it's an inability-to-say-no sort of weakness. (166) | Aber einige von ihnen lassen Anzeichen von Schwäche erkennen, und diese Schwäche nutze ich gnadenlos aus. Es ist keine von den Oooh-ich-sollte-wirklich-nicht- aber-ein-kühles-Bierchen -Schwächen; es ist eine Nicht-nein-sagen-können-Schwäche. (227f) |
|---|---|

Hier wurde das Pint durch „ein kühles Bierchen“ aufgelöst, was meiner Meinung nach an dieser Stelle eine sehr gelungene Lösung ist, da es idiomatisch und natürlich klingt. In beiden Versionen wird von nur einem Bier gesprochen, was in beiden Kulturen nicht ganz wörtlich zu nehmen ist, denn meistens werden doch mehrere Gläser daraus.

Fazit: Die Tendenz der Übersetzer, sich sehr stark an den Ausgangstext zu halten, zieht sich auch durch diesen Aspekt der Kulturspezifik. Der Pub, die Wine Bar, das Bitter etc. werden ohne Anmerkung übernommen – in einigen Fällen erklären sich die Begriffe selbst aus dem Kontext, zum Teil stiften sie möglicherweise leichte Verwirrung. Auf jeden Fall reihen sie sich in die Gesamtheit der Dinge ein, die der ZT-Leser wahrscheinlich als „exotisch“ empfindet. Der Begriff Pint kommt im Original fünf Mal vor. In drei Fällen wurde er übernommen, zweimal wurde er aufgelöst.

c) Minicab vs. black cab

Beispiel **2n**: Barry möchte mit Rob und Dick zu einem Auftritt von Marie gehen, doch Rob ist schlecht aufgelegt, weil er herausgefunden hat, dass Laura eine Affäre hat, und erfindet Ausreden.

| | |
|---|--|
| [Barry:] „We can go in your car.“ [Rob:] „It's not my car, is it? It's Laura's. Laura's got it. So we're two hours on the tube, or we get a minicab , which'll cost us, ooh, a fiver each. Fucking great.“ (55) | „Wir können deinen Wagen nehmen.“ „Das ist nicht mein Wagen. Es ist Lauras Wagen. Laura hat ihn. Wir hängen also entweder zwei Stunden in der U-Bahn oder wir nehmen ein Minicab , was uns einen Fünfer pro Kopf kostet. Echt großartig.“ (80) |
|---|--|

Das „minicab“ ist – ebenso wie das im nächsten Beispiel vorkommende „black cab“ bzw. der Unterschied zwischen den beiden – eine typisch britische Sache. Ein „minicab“ unterscheidet sich auf den ersten Blick nicht von anderen Autos und ist bis auf eine Plakette in der Windschutzscheibe nicht explizit als Taxi gekennzeichnet, weshalb man es auch nicht einfach direkt an der Straße heranwinken und einsteigen kann. „Minicabs“ müssen vorbestellt werden. „Black cabs“ (auch „hackney carriages“ genannt) dagegen sind die typischen etwas altmodisch anmutenden britischen Taxis, die jeder Tourist kennt. Die überwiegende Mehrheit davon ist schwarz, obwohl es sie auch in anderen Farben gibt. Sie können entweder herangewunken oder an beschilderten Taxiständen angeheuert werden (s. http://www.visitlondon.com/de/nutzliche_informationen/verkehrsmittel/londoner-taxis).

„Minicabs“ gibt es in London seit 1961 und sie sind oft deutlich günstiger, da sie keine Taxometer haben, und da an die Fahrer nicht dieselben Anforderungen gestellt werden wie an die traditionellen „cabbies“ (s. <http://wissen.spiegel.de/wissen/dokument/dokument.html?id=43367637&top>).

Was „minicabs“ sind bzw. dass es sie überhaupt gibt, dürfte den meisten ZT-Lesern unbekannt sein, falls sie nicht zufällig schon in London mit einem gefahren sind oder sich genauer informiert haben. Aus dem Zusammenhang geht hervor, dass es sich um ein Verkehrsmittel handelt, aber eventuell wäre dem deutschsprachigen Leser mit der Umschreibung „Taxi“ geholfen gewesen. Andererseits ist die Übernahme der Bezeichnung „Minicab“ konsistent mit den Bemühungen der Übersetzer, Kulturspezifika zu erhalten, wo immer das möglich ist.

Beispiel 2o: Dick und Barry wollen nach Maries Auftritt noch etwas trinken, doch Rob hat keine Lust und macht sich heimlich aus dem Staub.

| | |
|--|---|
| When they're gone, I get out quick, and hail a black cab . It's brilliant, being depressed; you can behave as badly as you like. (65) | Als sie weg sind, verdrücke ich mich schnell und winke mir ein Taxi heran . Es ist klasse, deprimiert zu sein, man kann sich so mies aufführen, wie man möchte. (95) |
|--|---|

Da Rob sich spontan ein Taxi heranwinkt, kann es sich nur um eines der oben erwähnten „black cabs“ handeln. Die Übersetzung durch „Taxi“ ist meiner Meinung nach gut gewählt, da die Leser andernfalls unbedingt eine erklärende Anmerkung gebraucht hätten, und da die Unterscheidung in diesem Fall nicht relevant für die Geschichte ist. Zum Glück sind die Übersetzer nicht in die Falle getappt, den Begriff durch „schwarzes Taxi“ wiederzugeben – wobei eigentlich auch das an dieser Stelle nicht weiter problematisch gewesen wäre, da die Farbe sogar noch zu Robs Stimmung gepasst hätte.

Beispiel 2p: Laura kommt nach der Trennung zu Rob nach Hause, um mit ihm zu reden, und findet in der Post einen Brief für Ray, mit dem sie ein Verhältnis hat, und der früher im selben Haus wie Rob gewohnt hat. Rob sagt, solle ihm den Brief doch mitbringen, aber sie reagiert nicht.

| | |
|--|--|
| But she just puts it back in the pile, and then puts the pile back among the takeaway menus and minicab cards on the windowsill, and starts walking up the stairs. (81) | Aber sie legt sie einfach zurück in den Stapel, dann legt sie den Stapel zurück zwischen die Werbezettel von Taxi und Pizza-Blitz und geht die Treppe hoch. (115) |
|--|--|

Diese Zettel werden an zwei Stellen im Buch erwähnt und werden einmal mit „Werbezettel von Taxi“, und einmal mit „Minicab-Reklame“ übersetzt, was vermutlich daran liegt, dass man im Deutschen gern variierende Bezeichnungen verwendet.

Fazit: Das Wort „minicab“ kommt im Originaltext viermal vor, wurde im Translat in drei Fällen beibehalten und nur einmal aufgelöst. Das „black cab“ gibt es nur an einer Stelle und wurde, wie bereits erwähnt, mit „Taxi“ übersetzt. Auch in den zwei Situationen, in denen der Überbegriff „cab“ verwendet wurde, steht in der Übersetzung beide Male „Taxi“. Es wird deutlich, dass die Übersetzer sich bemüht haben, kulturspezifische Bezeichnungen in den ZT zu übernehmen, wo es sich anbietet, dass sie jedoch durchaus auch bereit waren, aus Gründen der Variation oder der besseren Verständlichkeit von dieser Strategie abzuweichen.

5.3. Intertextuelle Bezüge

Hierbei handelt es sich um Bezüge bzw. Anspielungen auf literarische Werke, die in der Ausgangskultur zum Allgemeinwissen oder zum eigenen Kulturgut gehören und daher nicht weiter erklärt werden müssen. Häufig werden diese Bezüge zur Veranschaulichung von Charaktereigenschaften der Romanfiguren verwendet. Da sich in *High Fidelity* nur drei Beispiele dafür finden, sollen sie alle angeführt werden.

Beispiel **3a:** Rob hat zum ersten Mal realisiert, dass er deshalb immer vor festen Beziehungen geflüchtet ist, weil er Angst hatte, dass der geliebte Mensch irgendwann sterben könnte. Er meint, wenn der Partner dagegen nur in ein anderes Land auswandert, kann man sich einfach entschließen, alles aufzugeben und mitzugehen.

| | |
|--|--|
| <p>You can't do that with the big D, though, can you? Unless you take the Romeo route, and if you think about it... (190)</p> | <p>Beim großen T geht das nicht so einfach, es sei denn, man entscheidet sich für die Romeomasche, und wenn man's recht überlegt... (259)</p> |
|--|--|

Natürlich spricht Rob davon, dass man dem geliebten Menschen theoretisch auch durch Selbstmord in den Tod folgen könnte – die Anspielung ist in beiden Fällen klar, da Shakespeares *Romeo und Julia* ein Klassiker der Weltliteratur ist, den auch im deutschsprachigen Raum jeder kennt. Zwar haben die meisten Menschen hier das Buch wohl nicht gelesen, doch vor den diversen Bühnenadaptionen, Verfilmungen etc. kann man kaum ausweichen.

Beispiel **3b:** Rob und Laura besuchen Miranda und Paul, die sehr nette Menschen zu sein scheinen, obwohl ihre Plattensammlung in Robs Augen unter aller Kritik ist. Trotzdem ist Rob geneigt, ausnahmsweise darüber hinwegzusehen, weil er die beiden wirklich mag.

| | |
|---|--|
| <p>[Rob:] „Each to his own, I say.“ Laura looks at me. “I’ve never heard you say it before. I thought ‘each to his own’ was the kind of sentiment that’d be enough to get you hung in the brave new Fleming world.” (214)</p> | <p>“Jeder nach seiner Fassung, sage ich immer.” Laura sieht mich an. „Das habe ich dich noch nie sagen hören. Ich dachte, ‚jeder nach seiner Fassung‘ sei die Art von Maxime, für die man in der schönen neuen Flemingwelt aufgehängt würde. (291)</p> |
|---|--|

Der berühmte Roman *Brave New World* (1932) des englischen Schriftstellers Aldous Huxley spielt im Jahr 2540 in London und beschreibt eine auch für heutige Verhältnisse völlig unwirkliche Welt, in der die Menschen in Laboratorien herangezüchtet werden. Die deutsche Übersetzung erfolgte noch im gleichen Jahr unter dem Titel *Welt – wohin?*, der 1950 in *Wackere neue Welt* und später in *Schöne neue Welt* geändert wurde. Für die deutsche Erstfassung wurde die Handlung nach Berlin bzw. Norddeutschland verlegt, es gibt jedoch auch eine Übersetzung aus dem Jahr 1978, in der die Originalschauplätze und Namen beibehalten wurden.

Auch hierbei handelt es sich um ein sehr bekanntes Werk, das auch im deutschsprachigen Raum großen Anklang fand und noch heute an vielen Schulen zur Pflichtlektüre gehört (sei es auf Deutsch oder Englisch). Und selbst die Leser von *High Fidelity*, die *Brave New World* nicht kennen, stehen dieser Textstelle nicht ratlos gegenüber, denn es hätte ja auch sein können, dass Laura diese Bezeichnung erfunden hat, um auszudrücken, dass Rob in seinem eigenen Musikuniversum lebt und den Bezug zur Realität verloren hat.

Beispiel 3c: Laura begleitet Rob zu einem Auftritt von Marie. Sie ist völlig begeistert von der Musik und möchte, dass Rob Marie dazu bringt, in seinem Laden aufzutreten.

| | |
|--|--|
| <p>[Laura:]“And you’d probably sell a few of her tapes, and probably a couple of extra things besides. And you could get it put into the Time Out gigs list.” [Rob:]“Ooer, Lady Macbeth. Calm down and listen to the music.”</p> | <p>[Laura:] „Und du könntest wahrscheinlich ein paar von ihren Kassetten verkaufen, wahrscheinlich auch noch ein paar Sachen nebenbei. Und du könntest es in den Veranstaltungskalender von Time Out setzen.“ [Rob:] „Ah, Lady Macbeth. Beruhige dich und hör dir die Musik an.“</p> |
|--|--|

In Shakespeares berühmter Tragödie *Macbeth* (geschrieben zwischen 1603 und 1606) bringt Lady Macbeth ihren Mann dazu, den König zu ermorden, wodurch sie Königin von Schottland wird. Lady Macbeth ist nahezu krankhaft ehrgeizig und strebt nach Macht, begeht im fünften und letzten Akt jedoch aus Schuldgefühlen Selbstmord. Rob nennt Laura so, weil sie im Gegensatz zu ihm selbst immer viele Ideen hat, die sie verwirklichen möchte. Sie versucht ständig, Rob dazu zu bringen, mehr aus seinem Leben zu machen – das ist zwar gut für ihn, da er selbst nicht die nötige Motivation hat, aber er weiß es nicht immer zu schätzen. *Macbeth* ist eines von Shakespeares berühmtesten Stücken und wurde von so wichtigen Schriftstellern wie Friedrich Schiller und Christoph Martin Wieland ins Deutsche übersetzt,

doch man kann trotzdem nicht davon ausgehen, dass das Werk im deutschsprachigen Raum denselben Bekanntheitsgrad erreicht hat wie in Großbritannien. An vielen britischen Schulen gehört *Macbeth* zur Pflichtlektüre, während hier meist nur literarisch interessierte Personen Shakespeare lesen. Obwohl vermutlich jeder schon von *Macbeth* gehört hat, kann die Kenntnis von Lady Macbeths Charaktereigenschaften wohl nicht vorausgesetzt werden.

Fazit: Die intertextuellen Bezüge in *High Fidelity* sind für die Leser des Originals absolut verständlich und sollten – mit Ausnahme von Lady Macbeth, die man eventuell im Anhang hätte erklären können – auch für die ZT-Leser nachvollziehbar und schlüssig sein.

5.4. Ortsbezüge

Sowohl Nick Hornby als auch Rob haben den größten Teil ihres bisherigen Lebens in London verbracht, und *High Fidelity* ist voller Namen von Stadtteilen, Lokalen, Straßen etc., deren Kenntnis beim Leser entweder vorausgesetzt oder als nicht unbedingt wesentlich eingeschätzt wird. Tatsächlich versteht man die Geschichte auch, wenn man die Orte nicht kennt, und nur in einem von etwa dreizehn vorkommenden Fällen wurde etwas im Anhang kurz erklärt, doch der Schauplatz ist dennoch ein nicht unwesentlicher Bestandteil des Buches.

Beispiel **4a:** Rob erklärt, dass ihm der Umzug aus dem Vorort nach London nach der Schulzeit dabei geholfen hat, bei Mädchen gut anzukommen, denn zuhause hatte er immer die Befürchtung, dass seine Kindheit entblößt werden könnte.

| | |
|---|--|
| <p>Why would a girl want to kiss you if she knew (or knew somebody who knew) that just a few years before, you had insisted on sewing souvenir patches from the Norfolk Broads and Exmoor on your anorak? (16)</p> | <p>Warum sollte einen ein Mädchen küssen wollen, das weiß (oder jemanden kennt, der weiß), daß man noch vor wenigen Jahren darauf bestanden hatte, Souvenir-Aufnäher von den Norfolk Broads und Exmoor auf seinen Anorak zu nähen? (32)</p> |
|---|--|

Die beiden Gegenden sind laut Anmerkung „englische Landschaftsschutzgebiete / Nationalparks“, wobei Exmoor ein richtiger Nationalpark ist, die (Norfolk) Broads dagegen „nur“ ein Landschaftsschutzgebiet, aber mit ähnlichem Status. Diese Stelle ist daher ausreichend erklärt. Der ZT-Leser könnte sich höchstens fragen, was daran peinlich sein soll, sich diese Souvenirs auf die Jacke zu nähen, aber dabei handelt es sich wohl um Robs ganz persönliches Empfinden.

Beispiel **4b:** Ende der 80er Jahre war Rob eine zeitlang DJ in einem Club, der zwar nicht besonders groß, aber damals bei einem bestimmten Publikum sehr beliebt war. Dieses Publikum beschreibt er folgendermaßen:

| | |
|--|---|
| [...] the almost fashionable, right-on, black 501s-and-DMs-crowd that used to move in herds from the market to the Town and Country to Dingwalls to the Electric Ballroom to the Camden Plaza. (67) | [...] dem modisch angehauchten, aber unpräzisen Schwarze-501s-und-Docs-Publikum, das in Scharen vom Camden Market zum Town and Country, zum Dingwalls, zum Electric Ballroom und zum Camden Plaza zu ziehen pflegte. (97) |
|--|---|

An dieser Stelle dürfte sich der ZT-Leser ohne genaue Kenntnis von London etwas verloren fühlen – zwar versteht er wohl die beschriebene Mode (das Beispiel wird unter 5.5. noch einmal angeführt), doch die verschiedenen Orte sind etwas verwirrend. Keiner davon wird im Anhang erklärt, und nur „the market“ wird zum „Camden Market“ ergänzt.

Der Londoner Stadtteil Camden ist jedem Touristen bekannt, denn dort finden sich neben dem berühmten British Museum und dem erwähnten Camden Market noch viele andere Sehenswürdigkeiten. Das Town and Country, das Dingwalls und der Electric Ballroom sind Veranstaltungsorte, in denen noch heute angesagte Livebands auftreten, und das Camden Plaza war ein Kino, das jedoch 1994 geschlossen wurde (s. <http://cinematreasures.org/theater/15093/>). Natürlich hätten sich die Übersetzer die Mühe machen können, jeden einzelnen Ort im Anhang zu beschreiben, doch dadurch wäre nicht nur die Liste der erklärten Begriffe länger geworden, als vielleicht möglich bzw. vom Verlag erlaubt war, sondern der ZT-Leser hätte außerdem immer noch nicht gewusst, welche Art von Publikum dort typischerweise verkehrte. Eigentlich sind die Menschen für die ZT-Leser durch die Beschreibung ihres Kleidungsstils schon weit besser charakterisiert.

Beispiel **4c**: Rob will Kontakt zu seiner Ex-Freundin Charlie aufnehmen, die er seit dem College nicht mehr gesehen hat, und besorgt sich ihre Adresse und Telefonnummer von der Auskunft.

| | |
|--|--|
| She's still living in London. I get her phone number and address from Directory Enquiries – she lives in Ladbroke Grove, of course. (143) | Sie lebt noch immer in London. Ich bekomme ihre Telefonnummer und Adresse von der Auskunft – sie lebt in Ladbroke Grove, natürlich. (197) |
|--|--|

Warum ist es natürlich, dass Charlie in Ladbroke Grove lebt? Nun, Ladbroke Grove ist eine Straße im Norden des Londoner Stadtteils Notting Hill. Sie verläuft parallel zur Portobello Road mit ihrem berühmten Markt, der besonders Touristen anzieht. Auf jeden Fall handelt es sich um eine weitaus bessere und teurere Wohngegend als die Seven Sisters Road im Stadtteil Islington, wo Rob lebt (nicht weit von Nick Hornbys Wohnort Highbury). Das liegt unter anderem daran, dass Charlie im Gegensatz zu ihm ihr Studium beendet und einen gutbezahlten Job hat.

Den Unterschied zwischen Charlies und Robs Lebensstandard kann sich auch der ZT-Leser gut vorstellen – spätestens, als er sie kurz darauf besuchen kommt – aber welche Bedeutung Ladbroke Grove hat, bleibt ihm vermutlich ein Rätsel.

Beispiel **4d**: Charlie lädt Rob telefonisch zum Essen ein, weil sie ihn mit ihrer Freundin Clara verkuppeln will, die angeblich „ganz seine Straßenseite“ sei. Als Rob bei Charlies Haus ankommt, will er sich am liebsten sofort wieder aus dem Staub machen, weil scheinbar alle anderen Gäste erfolgreich und wohlhabend sind, doch er ist auf Clara neugierig.

| | |
|--|---|
| <p>And it'll be interesting, too, to see what street Charlie thinks I live on, whether it's Old Kent Road or Park Lane. (149)</p> | <p>Es wird auch interessant sein, zu sehen, was Charlie glaubt, auf welcher Straße ich lebe, ob es die Old Kent Road oder die Park Lane ist. (206)</p> |
|--|---|

Aus dem Zusammenhang kann auch der deutschsprachige Leser, der mit den Namen vermutlich nicht vertraut ist, erkennen, dass es sich um zwei recht unterschiedliche Wohngegenden handeln muss. Das ist zum Verständnis des Textes auch ausreichend, doch entgeht dem ZT-Leser zwangsläufig ein kleiner Scherz: In der Londoner Version des bekannten Gesellschaftsspiels Monopoly ist die „Old Kent Road“ das billigste und die „Park Lane“ das zweit teuerste Grundstück.

Fazit: In der Übersetzung bleiben alle Ortsbezüge erhalten – nur „the market“ wird auf „Camden Market“ erweitert, und die Norfolk Broads and Exmoor werden in einer kurzen Anmerkung erklärt. Die Selbstverständlichkeit, mit der beim Leser des Originals bestimmte Bilder und Bewertungen hervorgerufen werden, muss im ZIELTEXT fehlen, doch es entstehen trotzdem kaum größere Verständnisschwierigkeiten. Im Gegenteil, sowohl das Wiedererkennen von Bekanntem als auch Fremdes können einen Leseanreiz ausüben.

5.5. Markennamen

Als Buch, das sehr stark alltagskulturell geprägt ist, enthält *High Fidelity* viele Markennamen. Darunter sollen hier sowohl Marken von Konsumgütern als auch Geschäftsketten verstanden werden. Es kommen etwa dreißig solche Bezüge vor, wovon zwei Drittel unverändert übernommen wurden. Der Rest wurde in den meisten Fällen durch Umschreibungen aufgelöst, und zweimal wurde eine erklärende Ergänzung hinzugefügt.

Beispiel **5a**: Ganz am Anfang des Buches beschreibt Rob den Londoner Vorort, in dem er ausgewachsen ist.

| | |
|--|--|
| I lived in Hertfordshire, but I might just as well have lived in any suburb in England: it was that sort of suburb, and that sort of park – three minutes away from home, right across the road from a little row of shops (a VG supermarket , a newsagent, an off-licence). (1) | Ich lebte in Hertfordshire, hätte aber ebensogut in irgendeiner anderen englischen Vorstadt wohnen können: Es war die typische Vorstadt und der typische Park – drei Minuten von zu Hause, auf der anderen Seite der Straße mit der kleinen Geschäftszeile (ein VG-Supermarkt , ein Zeitschriftenladen, ein Spirituosenladen) (12) |
|--|--|

„VG“ war eine britische Supermarktkette, die jedoch vor einigen Jahren von einem anderen Konzern aufgekauft wurde. Im deutschsprachigen Raum gibt es jedenfalls keine Filialen, weshalb es meiner Meinung nach besser gewesen wäre, im Translat auf den Eigennamen zu verzichten, da er für die Geschichte nicht relevant ist.

Beispiel **5b**: Bei seiner ersten Beziehung war Rob zwölf oder dreizehn Jahre alt und er gibt zu, dass er eigentlich nicht genau wusste, was er tat oder warum.

| | |
|---|---|
| When I want to kiss people in that way now, with mouths and tongues and all that, it's because I want other things too: sex, Friday nights at the cinema, company and conversation, fused networks of family and friends, Lemsips brought to me in bed when I am ill, [...]. (3) | Wenn ich heute Menschen auf diese Weise küsse, mit Mund und Zunge und allen Schikanen, dann nur, weil ich auch andere Dinge will: Sex, Freitagabende im Kino, Gesellschaft und Gespräche, sich überschneidende Familien- und Freundeskreise, heiße Zitrone ans Bett gebracht bekommen, wenn ich krank bin (14) |
|---|---|

Die Marke „Lemsip“ produziert Arzneimittel gegen Erkältungskrankheiten, die teilweise in Drogerien und teilweise nur gegen Rezept erhältlich sind (s. <http://www.lemsip.co.uk/>). Das im deutschsprachigen Raum gern eingesetzte Hausmittel „heiße Zitrone“ eignet sich gut als Übersetzung, weil es die gleichen Symptome bekämpft und ähnlich weit verbreitet ist wie „Lemsip“ in Großbritannien.

Beispiel **5c**: Rob findet es ironisch, dass in Frauenzeitschrift immer beklagt wird, Männer würden kein Vorspiel mögen – als Teenager wollten sie nichts anderes, aber die Mädchen waren meistens dagegen.

| | |
|--|---|
| The perfect match, if you ask me, is between the Cosmo woman and the fourteen-year-old boy. (8) | Wenn ihr mich fragt, ist die perfekte Paarung die zwischen dem vierzehnjährigen Jungen und der Cosmopolitan-Leserin . (21) |
|--|---|

Hier handelt es sich um eine erklärende Erweiterung. „Cosmo“ ist eine Abkürzung für die berühmte Frauenzeitschrift *Cosmopolitan*, und die „Cosmo woman“ ist die typische Zielgruppe: modern, stark, sexy, unabhängig – Frauen, die sich von den heutigen Männern oft unverstanden fühlen. Die Übersetzung ist gut gewählt, da zwar das Magazin auch im deutschsprachigen Raum großen Anklang findet, die Abkürzung jedoch eher unüblich ist.

Beispiele **5d** und **5e**: Als Jugendlicher steht Rob vor vielen ungelösten Fragen, die das weibliche Geschlecht im Allgemeinen und seine Freundin Penny im Besonderen betreffen; im zweiten Beispiel verbringt er die Nacht mit der Sängerin Marie und macht sich Gedanken darüber, was alles schiefgehen könnte.

| | |
|--|--|
| <p>Why didn't she want her erogenous zones stimulated? I have no idea. All I know is that you could, if you wanted to, find the answers to all sorts of difficult questions buried in that terrible war-torn interregnum between the first pubic hair and the first soiled Durex. (9)</p> | <p>Was hatte sie gegen die Stimulation ihrer erogenen Zonen? Ich habe keine Ahnung. Ich weiß nur eins: Wer wollte, könnte die Antworten auf alle möglichen schwierigen Fragen in diesen entsetzlichen Kriegswirren der Zeit zwischen dem ersten Schamhaar und dem ersten benutzten Pariser begraben liegen finden. (21)</p> |
| <p>But miraculously there are no more hiccups. We have the Durex conversation, as in I tell her I haven't brought anything with me and she laughs and says that she'd be appalled if I had and anyway she has something in her bag. (98)</p> | <p>Aber wundersamerweise gibt es keine weiteren Störungen. Wir führen das Kondom-Gespräch, soll heißen, ich sage ihr, daß ich nichts dabei hätte, und sie lacht und sagt, daß sie sonst auch empört gewesen wäre und sowieso immer was in ihrer Tasche hätte. (139)</p> |

Der britische Kondomhersteller Durex (der Name setzt sich aus „Durability“, „Reliability“ und „Excellence“ zusammen) produziert etwa ein Viertel aller Kondome weltweit und ist somit marktführend. Auch im deutschsprachigen Raum sind die Verkaufszahlen hoch, doch im Gegensatz zu Großbritannien hat sich „Durex“ hier nicht als allgemeiner Begriff für „Kondom“ durchgesetzt. „Pariser“ ist eine humorvolle Abwandlung der umgangssprachlichen Abkürzung „Präser“ für „Präservativ“ und somit als Übersetzung gut geeignet, da der ganze Roman in einem lockeren, teilweise umgangssprachlichen Stil geschrieben ist. Auch die Übersetzung im zweiten Beispiel erfüllt ihre Funktion, wenn auch „Durex conversation“ etwas ausweichender klingt als „Kondom-Gespräch“, denn schließlich scheint Rob das Thema ein wenig peinlich zu sein.

Beispiel **5f**: Nachdem Laura ihn verlassen hat, überlegt Rob, was er mit seiner neuen Freiheit anstellen könnte, und beschließt, seine Wohnung neu zu dekorieren.

| | |
|---|---|
| <p>I decide to have a Chess Records logo painted on the sitting room wall. (There was a shop in Camden that had them all – Chess, Stax, Motown, Trojan – stencilled in the brickwork beside the entrance, and it looked brilliant. [...]) (30)</p> | <p>Ich beschließe, mir das Chess-Logo an die Wohnzimmerwand malen zu lassen. (Da gab es einen Laden in Camden, in dem sie alle – Chess, Stax, Motown, Trojan – neben dem Eingang mit einer Schablone aufs Mauerwerk aufgemalt waren, und das sah phantastisch aus. [...]) (48)</p> |
|---|---|

Chess Records war eine amerikanische Plattenfirma mit Sitz in Chicago, die später von der Universal Music Group aufgekauft wurde. Mit dem Namen sind vermutlich eher Musikkenner wie Rob vertraut, doch in der Originalversion ist durch das Wort „records“ klar, worum es sich handelt. In der deutschen Fassung dagegen wurde es weggelassen, wodurch beim Leser

in diesem Fall mehr Wissen vorausgesetzt wird, als ursprünglich der Fall war.

Beispiel **5g**: Rob erfährt von Liz, dass Laura ein Verhältnis mit einem gewissen Ian hat. Zuerst weiß er nicht, wer das sein soll, doch als er nach der Arbeit nach Hause kommt, macht er eine erschütternde Entdeckung.

| | |
|---|--|
| On the windowsill where we put the post, just inside the communal front door, there are three letters amidst the take-away menus and the minicab cards: a bill for me, a bank statement for Laura...and a TV licence reminder for Mr I Raymond [...]. (55) | Auf der Fensterbank direkt hinter der gemeinsamen Haustür liegen drei Briefe zwischen der Pizza-Blitz- und der Minicab- Reklame : eine Rechnung für mich, ein Kontoauszug für Laura...und eine Fernsehgebührenmahnung für Mr. I. Raymond [...]. (81) |
|---|--|

An dieser Stelle findet sich im Original keine Markenbezeichnung, sondern nur im Zieltext. Allerdings ist „Pizza-Blitz“ im deutschsprachigen Raum ein sehr häufiger Name von italienischen Lokalen, die einen Zustellservice anbieten (s. z.B. www.pizzablitz.at oder www.pizzablitz.net etc.). Im Ausgangstext beschränkt sich „take-away menus“ nicht auf eine bestimmte Art von Speisen, aber das ist eigentlich nicht relevant, und die Übersetzung erfüllt ihren Zweck sehr gut.

Beispiel **5h**: Hier handelt es sich um dasselbe Beispiel wie in 4b, doch das Augenmerk der Analyse liegt auf einem anderen Aspekt.

| | |
|--|---|
| [...] the almost fashionable, right-on, black 501s-and-DMs-crowd that used to move in herds from the market to the Town and Country to Dingwalls to the Electric Ballroom to the Camden Plaza. (67) | [...] dem modisch angehauchten, aber unpräzisen Schwarze-501s-und-Docs-Publikum , das in Scharen vom Camden Market zum Town and Country, zum Dingwalls, zum Electric Ballroom und zum Camden Plaza zu ziehen pflegte. (97) |
|--|---|

Rob spricht hier über das Publikum, das Ende der 80er Jahre gern in den Club gekommen ist, wo er Platten aufgelegt hat. Levi's-Jeans und Doc Martens waren damals nicht nur in Großbritannien sondern auch im deutschsprachigen Raum groß in Mode – hier vielleicht etwas später, da die meisten Trends London ein wenig früher erreichen (bzw. dort entstehen) als das restliche Europa. An dieser Stelle musste also von den Übersetzern nur eine kleine Abwandlung vorgenommen werden: „DMs“ kennt der ZT-Leser eher als „Docs“. Ein wenig seltsam wirkt auf Deutsch die Formulierung „501s“ anstatt „501er“, was mir logischer erscheinen würde. An einer späteren Stelle im Text wurde derselbe Begriff nur mit „meine 501“ übersetzt.

Beispiel **5i**: Anfangs hat Rob befürchtet, Marie könnte die Freundin von T-Bone sein, doch im Gespräch stellt sich heraus, dass die beiden nur gut befreundet sind.

It begins to dawn on me that T-Bone, **if I may Moulinex my foodstuffs**, is a red herring. (90)

Langsam dämmert mir, dass T-Bone, **wenn ich so salopp das Bild wechseln darf**, eine taube Nuss ist. (127)

„Moulinex“ ist ein französischer Hersteller von Küchen- und Haushaltsgeräten, und es ist anzunehmen, dass in diesem Zusammenhang am ehesten an einen Mixer oder eine Rührmaschine zu denken ist. Die Möglichkeiten der englischen Sprache, spontan neue Wörter zu kreieren, aus Substantiven Verben zu bilden etc., hat das Deutsche leider nicht im gleichen Ausmaß, wie sich auch im nächsten Beispiel zeigen wird. Die Marke Moulinex ist auch im deutschsprachigen Raum bekannt, wird aber nicht als Synonym für irgendein bestimmtes Gerät verwendet. Überhaupt ist diese Stelle als Wortspiel aus mehreren Gründen etwas problematisch: Unter einem „T-Bone steak“, nach dem sich der amerikanische Sänger offenbar benannt hat, versteht man ein bestimmtes Stück Fleisch vom Rind. Danach spricht Rob von einem „red herring“ – also auf den ersten Blick von einem Fisch –, weshalb mit „to Moulinex my foodstuffs“ so etwas wie „Lebensmittel durcheinander bringen“ gemeint ist. Die Übersetzung durch „das Bild wechseln“ ist an und für sich gut gewählt, nur hatte der ZT-Leser vorher unter Umständen kein bestimmtes Bild von „T-Bone“. Weiters kann man „red herring“ keinesfalls mit einer „tauben Nuss“ gleichsetzen. „Red Herring“ ist ein idiomatischer Ausdruck für ein Ablenkungsmanöver und wird auch im Deutschen zeitweise in der Lehnübersetzung „roter Hering“ verwendet. „Taube Nuss“ dagegen ist ein abwertender Begriff für einen dummen (oder eventuell schwerhörigen) Menschen und passt hier nicht.

Beispiel 5j: Als Caroline Rob vor der Wiedereröffnung seines Clubs für die Zeitung interviewt, sagt er vor Aufregung immer wieder Dinge, für die er sich im Nachhinein schämt, da man sie als Annäherungsversuche auslegen könnte. Zum Beispiel meint er, er hätte Caroline in den 80ern gar nicht in den Club lassen dürfen, da ist jetzt Studentin ist und damals noch Schülerin und somit minderjährig gewesen sein muss.

When I find out that she's a mature student and she worked as a secretary for some left-wing publishing company, I try to correct the impression I must have given **without Tippexing it out altogether**, if you see what I mean, and I make a bit of a hash of it. (233)

Als ich erfahre, daß sie auf dem zweiten Bildungsweg studiert und vorher als Sekretärin in irgendeinem linken Verlag gearbeitet hat, versuche ich, den Eindruck, den ich vermittelt habe, zu korrigieren, **ohne das Tipp-Ex mit dem ganz dicken Pinsel aufzutragen**, falls ihr der Vorstellung folgen könnt, und ich stelle mich nicht sehr geschickt dabei an. (316)

Auch an dieser Stelle wird ein Markenname in ein Verb umgewandelt und als Metapher für etwas anderes verwendet. Jeder kennt Tipp-Ex als Markenname für Korrekturfolien und -flüssigkeit zum Überdecken von Tippfehlern, und genau das ist im übertragenen Sinn hier gemeint. Dem ZT-Leser ist die Marke zwar auch bekannt – unter anderem vielleicht, da sie aus Deutschland stammt –, doch um ein Verb daraus machen zu können, bedarf es eines

gewissen Zusatzes. Die hier gewählte Lösung finde ich sehr passend, da Tipp-Ex wirklich mit einem Pinsel aufgetragen wird, und dadurch ein anschauliches Bild entsteht.

Fazit: Von den etwa dreißig Fällen, in denen im Original Markennamen vorkommen, wurden etwa zwei Drittel im Translat unverändert übernommen, aber nur fünf im Anhang erklärt. Darunter ist z.B. der „gigantische Londoner Plattenladen“ Virgin Megastore, der sich (wie bereits in Kapitel 4.2.1. erwähnt) meiner Meinung nach selbst erklärt. Sieben Markennamen wurden neutral aufgelöst, und an zwei Stellen wurde der Markenname durch einen erklärenden Zusatz erweitert. Bis auf wenige Fälle gibt es in der deutschen Version kaum Verständnisschwierigkeiten – eine Ausnahme bilden eventuell die in den Beispielen 5f und 5i besprochenen Stellen.

5.6. Populärkultur

Darunter sollen Bezüge auf Musik, Film und Fernsehen verstanden werden. Für den Hauptcharakter Rob sind diese Dinge sehr wichtig, und er vergleicht Personen in seinem Leben gern mit Schauspielern und alltägliche Situationen mit Filmszenen und Musiktiteln. Sowohl in der Musik als auch bei Filmen findet sich eine bunte Mischung aus hauptsächlich britischen und amerikanischen Produktionen – grundsätzlich besteht immer die Möglichkeit, dass Ausgangs- und Zielkultur nicht dieselbe Distanz zu Phänomenen haben, die aus einem dritten Kulturkreis stammen, aber in *High Fidelity* ist das weitgehend nicht der Fall, da sowohl in Großbritannien als auch im deutschsprachigen Raum amerikanische Musik und Filme großen Anklang finden. In dieser Analyse soll daher das Hauptaugenmerk auf dem Umgang der Übersetzer mit britischen Produktionen, Musikern, Schauspielern etc. liegen.

a) Musik

Beispiel **6a:** Während bei Rob und den meisten seiner Freunde die Beziehungen im Teenager-Alter nie lange hielten, gingen Jackie und Phil mehrere Jahre miteinander.

| | |
|--|---|
| They were our golden couple, our Paul and Linda , our Newman and Woodward, living proof that in a faithless, fickle world it was possible to grow old, or at least older, without chopping and changing every few weeks. (11) | Sie waren unser goldenes Paar, unsere “Paul und Linda” , unsere “Newman and Woodward”, der lebende Beweis dafür, daß man auch in unserer treulosen und unbeständigen Welt alt werden konnte, oder zumindest älter, ohne es sich alle paar Wochen anders zu überlegen. (24) |
|--|---|

Rob nennt Paul McCartney und seine Frau Linda als Beispiel für ein besonders glücklich verheiratetes Paar, was gerade im Showbusiness eher selten anzutreffen ist. Wäre Linda McCartney nicht 1998 an Krebs verstorben, wären die beiden wahrscheinlich immer noch zusammen. Durch den großen Erfolg der Beatles auch im deutschsprachigen Raum und durch

die internationale Boulevardpresse funktioniert diese Präsupposition auch gut im Deutschen.

Beispiel **6b**: Auf der Fachhochschule lernte Rob Charlie kennen, die ganz anders war als seine früheren Freundinnen: irgendwie aufregender und exotischer.

| | |
|---|--|
| <p>She was tall, with blonde cropped hair (she said she knew some people who were at St Martin's with some friends of Johnny Rotten, but I was never introduced to them), and she looked different and dramatic and exotic. (15)</p> | <p>Sie war groß, hatte blondes kurzes Haar (sie sagte, sie kenne ein paar Leute, die mit Freunden von Johnny Rotten am St. Martins seien, aber ich wurde ihnen nie vorgestellt), und sie sah anders aus, aufregend und exotisch. (30)</p> |
|---|--|

John Joseph Lydon alias Johnny Rotten ist der Leadsänger der bekannten englischen Punkrock-Band „Sex Pistols“ und war besonders in den 70er Jahren ein Aushängeschild der Punkbewegung und der damit einhergehenden Ablehnung des Klassensystems, der Monarchie und des vorherrschenden Musikgeschmacks. Während die Sex Pistols wahrscheinlich auch dem durchschnittlichen ZT-Leser ein Begriff sind, muss man schon musikalisch interessiert sein, um zu wissen, wer Johnny Rotten ist. Beim Leser des Originals kann diese Information wohl eher vorausgesetzt werden. Eventuell wäre es besser gewesen, die Übersetzung zum besseren Verständnis durch „Johnny Rotten von den Sex Pistols“ zu ergänzen. „St Martin's“ war bis 2008 ein College in England mit Sitz in mehreren Städten, darunter auch London. Das weiß der ZT-Leser zwar wahrscheinlich nicht, doch es erklärt sich mehr oder weniger von selbst, da viele britische Schulen und Universitäten nach Heiligen benannt sind, und die Freunde von Johnny Rotten gehen wohl nicht mehr zur Schule. Bleibt nur noch zu klären, was Charlies kurze Haare mit all dem zu tun haben: Die ursprünglichen Punks trugen ihre Haare kurz bis ganz abrasiert, manchmal in bunten Farben und mit Irokesenschnitt – in Großbritannien wie auch in Deutschland, wo der Trend sich bald danach durchsetzte. Zwar kann man Charlie nicht als Punk bezeichnen, doch durch ihre Frisur und die Bemerkung, sie sei „anders und exotisch“, kann auch der ZT-Leser den Zusammenhang feststellen.

Beispiel **6c**: Robs Plattenladen läuft zwar nicht besonders gut, aber aufgrund einer bestimmten Klientel kann er sich doch immer über Wasser halten.

| | |
|---|---|
| <p>I get by because of the people who make a special effort to shop here Saturdays – young men, always young men, with John Lennon specs and leather jackets and armfuls of square carrier bags – and because of the mailorder: [...] (30)</p> | <p>Meinen Schnitt mache ich dank der Leute, die sich samstags extra hierherbemühen – junge Männer, und nur junge Männer, mit John-Lennon-Brillen, Lederjacken und den Armen voll mit quadratischen Einkaufstüten – und dank des Mailorderversandes: [...] (49)</p> |
|---|---|

Wie bereits in Beispiel 6a erwähnt, muss auch dem deutschsprachigen Leser niemand die Beatles erklären, weder die Musik noch das Aussehen der Bandmitglieder. Die Brille von John Lennon ist daher viel selbstverständlicher als etwa die des englischen Snooker-Spielers Dennis Taylor, auf die in *High Fidelity* ebenfalls verwiesen wird (Seite 154 im Translat). Die

Übersetzer haben daher zu Recht Dennis Taylor im Anhang erklärt und John Lennon nicht. Es sollte jedoch vielleicht erwähnt werden, dass die Erklärung „englischer Snooker-Spieler“ dem ZT-Leser zunächst nicht dabei hilft, sich dessen Brille vorzustellen.

Beispiel **6d**: Nach der Trennung von Laura fällt Rob schließlich doch in ein tiefes Loch, weshalb die harmlose Frage einer Kundin für ihn eine besondere Bedeutung hat.

| | |
|---|---|
| <p>“Have you got any soul?” a woman asks the next afternoon. That depends, I feel like saying; some days yes, some days no. A few days ago I was right out; now I’ve got loads, too much, more than I can handle. I wish I could spread it a bit more evenly, I want to tell her, get a better balance, but I can’t seem to get it sorted. I can see she wouldn’t be interested in my internal stock control problems though, so I simply point to where I keep the soul I have, right by the exit, just next to the blues. (59)</p> | <p>“Hast du Soul?” fragt mich eine Frau am nächsten Nachmittag. Kommt drauf an, hätte ich beinahe gesagt, an manchen Tagen ja, an manchen nein. Noch vor ein paar Tagen war Seele völlig ausverkauft, jetzt habe ich Unmengen, zuviel, mehr als ich brauchen kann. Ich wünschte, ich könnte sie gleichmäßiger verteilen, würde ich ihr am liebsten erklären, besser damit haushalten, aber das gelingt mir nie. Aber ich sehe schon, daß sie an meinen seelischen Inventurproblemen kein Interesse haben wird, darum zeige ich einfach dorthin, wo ich meinen Soul stehen habe. Direkt am Ausgang, gleich neben dem Blues. (86f)</p> |
|---|---|

Hier handelt es sich um ein Wortspiel, da das Wort „soul“ auf Englisch mehrere Bedeutungen hat – unter anderem „Seele“, „Herz“ und eben „Soul-Musik“. Im Deutschen wurde das zu erklären versucht, indem „Seele“ und „seelische Inventurprobleme“ hinzugefügt wurde, was meiner Meinung nach auch die bestmögliche Methode ist, da die Doppeldeutigkeit im Deutschen nun einmal nicht vorhanden ist. Mit etwas Glück hat der ZT-Leser ausreichende Englischkenntnisse, um die Stelle trotzdem zu verstehen, was zum Erscheinungszeitpunkt der Übersetzung (1996) gerade bei jüngeren Lesern durchaus anzunehmen ist. Das Wort „blues“ geht in eine ähnliche Richtung, da es ebenfalls im Englischen doppeldeutig ist, im Deutschen jedoch nicht unbedingt. Zwar wird die Redewendung „den Blues haben“ mittlerweile auch im deutschsprachigen Raum verwendet – und im Translat auf Seite 143 –, doch ob sie in den 90ern sehr gängig war, kann bezweifelt werden.

Weiters fällt an diesem Beispiel auf, dass die Kundin Rob mit „du“ anspricht, was dem lockeren Stil des Buches entspricht. Obwohl Ladenbesitzer um die fünfunddreißig im deutschsprachigen Raum eher selten geduzt werden, wurde Rob bis zu dieser Stelle bereits als Person charakterisiert, die selbst einen eher unkonventionellen Umgangston hat.

Beispiel **6e**: Rob ist frustriert mit seinem erfolglosen Leben und der Kompliziertheit aller Beziehungen – er wünscht sich ein klares schwarz-weißes Bild, wie in den Songs von Bruce Springsteen.

| | |
|--|---|
| Well, I'd like my life to be like a Bruce Springsteen song . Just once. I know I'm not born to run, I know that the Seven Sisters Road is nothing like Thunder Road , but <i>feelings</i> can't be so different, can they? (122) | Tja, ich hätt's gerne, wenn mein Leben wie ein Bruce-Springsteen-Song wäre. Nur einmal. Ich weiß, ich bin nicht als Gehetzter geboren, ich weiß, dass die Seven Sisters Road nicht die Thunder Road ist , aber so verschieden können <i>Gefühle</i> nicht sein, oder? (171) |
|--|---|

Bruce Springsteen ist als amerikanische Musik-Legende wohl bei den deutschsprachigen Lesern (fast) so bekannt wie bei den britischen. Das gilt somit auch für sein Album „Born to Run“, mit dem er 1975 seinen großen Durchbruch schaffte. Doch während „Thunder Road“, der bekannteste Titel von diesem Album, zu Recht in der Übersetzung beibehalten wurde (ansonsten könnte man die Straße wohl schlecht mit der Seven Sisters Road vergleichen, wo Rob wohnt), wurde „I'm not born to run“ durch „ich bin nicht als Gehetzter geboren“ aufgelöst. Das birgt zwar inhaltlich keine Probleme, aber der ZT-Leser kann wahrscheinlich die Verbindung nicht unbedingt herstellen. Da die deutsche Fassung ohnehin viele Anglizismen und musikalische Präsuppositionen enthält, hätte eventuell sogar die Möglichkeit bestanden, die Stelle durch „ich weiß, ich bin nicht ‚born to run‘“ wiederzugeben, wobei das natürlich auch Geschmacksache ist.

Beispiel 6f: An der Tür von Robs Laden hängt schon seit langem ein Plakat, mit dem Musiker angelockt werden sollen, denn Barry möchte eine Band gründen.

| | |
|---|--|
| HIP YOUNG GUNSLINGERS WANTED (BASS, DRUMS, GUITAR) FOR NEW BAND. MUST BE INTO REM, PRIMAL SCREAM, FANCLUB ETC. CONTACT BARRY IN THE SHOP. The advertisement used to end with the intimidating post-script “ NO SLACKERS PLEASE ”, [...]. (134) | HIP YOUNG GUNSLINGERS (BASS, SCHLAGZEUG, GITARRE) FÜR BAND GESUCHT. MÜSSEN AUF REM, PRIMAL SCREAM, FANCLUB ETC. STEHEN. IM LADEN NACH BARRY FRAGEN. Ursprünglich endete die Anzeige mit dem drohenden Nachsatz “ SLACKER UNERWÜNSCHT ”, [...] (185) |
|---|--|

Der Begriff „gunslinger“ wurde von Westernautoren geprägt und bezeichnet einen Revolverhelden, also eine Person im Wilden Westen, die gut mit einem Revolver umgehen kann. Es handelt sich außerdem um den Titel mehrerer Songs, eines Buchs von Stephen King und einer Fernsehserie, doch vermutlich ist hier nichts davon gemeint, zumindest nicht direkt. Im Jahr 1976 mischte die Punkmusik erstmals die Musiklandschaft auf, und das bereits erwähnte englische Musikmagazin NME (New Musical Express) suchte zwei „hip young gunslingers“ als Redakteure, um die Verkaufszahlen in die Höhe zu treiben. Sie fanden Tony Parsons und Julie Burchill, die bald bekannte Persönlichkeiten des Musikjournalismus wurden. Das ist eine Information, die auch beim britischen Leser nicht unbedingt vorausgesetzt werden kann, beim ZT-Leser jedoch auf keinen Fall, denn sogar Punks im deutschsprachigen Raum hatten damals kaum Zugriff auf das Magazin NME. Sicherlich

gehört der Insider-Ausdruck zu Barrys Rekrutierungskampagne: wer sich nicht auskennt, braucht sich gar nicht erst bei ihm zu melden. Daher ist eine gewisse Verwirrung beim Leser vielleicht sogar erwünscht.

Der Nachsatz „Slacker unerwünscht“ ist dagegen ein Beispiel für die vielen Anglizismen, die in der deutschen Version von *High Fidelity* vorkommen, und hätte an dieser Stelle leicht umgangen werden können.

Beispiel **6g**: Rob nennt Dicks Freundin Anna als Beispiel einer Frau, die sich in einer Beziehung total verändert: Sie lernt die Namen von Musikern auswendig, von denen sie nie gehört hat, und versucht zu begreifen, warum sie kein Fan der Simple Minds mehr sein sollte.

| | |
|---|---|
| <p>[...] poor Anna, trying to remember who Richard Thompson is, and being shown the error of her Simple Minded ways [...] (171)</p> | <p>[...] arme Anna, die sich zu erinnern versucht, wer Richard Thompson ist und die Abwegigkeit ihrer simplemündigen Lebensweise vorgeführt bekommt [...] (234)</p> |
|---|---|

Auch dieses Beispiel ist im Englischen ein Wortspiel, da „Simple Minded“ an dieser Stelle nicht nur eine Anspielung auf Annas Begeisterung für diese Band ist, sondern auch „einfach“ oder „einfältig“ bedeutet – wobei die Band sich auch selbstironisch so bezeichnet. Im Deutschen bleibt der komische Effekt zum Teil durch die seltsame Wortkreation „simplemündig“ erhalten, die Doppeldeutigkeit muss jedoch zwangsläufig verlorengehen.

Fazit: Als Plattenhändler und Musikkenner nennt Rob ständig die Namen von Bands und ihren Songs – sei es, weil er wirklich über Musik spricht, oder zum Vergleich diverser Personen mit Sängern etc. In den allermeisten Fällen wurden diese Bezüge im Translat unverändert übernommen, egal, ob es sich nun um britische, amerikanische oder (selten) andere Gruppen handelt. Die amerikanischen sind in den meisten Fällen dem ZT-Leser ebenso bekannt oder fremd wie dem AT-Leser. Bei den britischen ist es unterschiedlich, je nachdem, ob die jeweiligen Bands oder Sänger auch internationalen Ruhm erreicht haben. Die Kenntnis der gesamten Namen aus dem Original kann wohl weder beim deutschsprachigen noch beim britischen Leser vorausgesetzt werden. In der Übersetzung wurden nur vier Begriffe aus dem Bereich der Musik im Anhang erklärt – eine englische Punkrockband, ein irischer Sänger, der Ausdruck „Middle of the Road“ und der Song „Get Happy“ von Elvis Costello –, und tatsächlich hätte es den Rahmen des Glossars gesprengt, alles genau erläutern zu wollen, was dem ZT-Leser eventuell fremd ist. Trotzdem hätten ein paar Anmerkungen mehr vielleicht zum besseren Verständnis beigetragen. Insgesamt lässt sich auch in dieser Kategorie feststellen, dass der deutschsprachige Leser mehr Allgemeinbildung bzw. in diesem Fall Musikwissen haben muss, um ähnlich viele Bezüge zu verstehen wie der durchschnittliche britische Leser. An zwei Stellen wurden aus mir nicht ersichtlichen Gründen Bezüge geändert: einmal singen Laura und Rob im Auto „Love Hurts“ anstatt „Sloop John B“, und einmal hört sich Rob wütende Songs über Frauen „von Bob Geldof bis Elvis

Costello“ an (anstatt „by Bob Dylan and Elvis Costello“).

b) Film und Fernsehen

Beispiel **6h**: Robs erste Beziehung hielt nur etwa sechs Stunden...

| | |
|---|--|
| My relationship with Alison Ashworth had lasted six hours (the two-hour gap between school and Nationwide , times three), so I could hardly claim that I'd got used to having her around, that I didn't know what to do with myself. (5) | Meine Beziehung zu Alison Ashworth hatte sechs Stunden gedauert (die zwei Stunden zwischen Schule und Nationwide mal drei), ich kann also kaum behaupten, ich hätte mich daran gewöhnt, sie um mich zu haben und mit mir allein nichts mehr anzufangen gewußt. (17) |
|---|--|

Nationwide war von 1969 bis 1983 ein britisches Fernsehmagazin, in dem aktuelle Themen diskutiert wurden. Hier dient der Begriff zur Zeitbeschreibung: die Sendung lief an jedem Arbeitstag früh abends, und da Nachmittagsunterricht an den meisten britischen Schulen die Regel ist, hatten Rob und seine Freunde nur zwei Stunden Zeit, um sich im Park zu treffen. Der ZT-Leser weiß zwar nicht, um welche Art von Programm es sich handelt, aber dass „*Nationwide*“ der Titel einer Fernsehsendung ist, sollte klar werden. Man hätte diese Stelle zwar ebenso gut durch „zwischen Schule und Abendnachrichten“ oder Ähnliches auflösen können, doch auch die Übernahme des Originaltitels sollte nicht weiter problematisch sein.

Beispiel **6i**: Dass er über dieselben Comedy-Videos lacht wie der Großteil der Bevölkerung, ist für Rob ein weiterer Beweis für seine Durchschnittlichkeit.

| | |
|---|--|
| I have a pile of classic comedy videos – <i>Python</i> , <i>Fawlty Towers</i> , <i>Cheers</i> and so on. (22) | Ich habe einen Berg klassischer Comedy-Videos – <i>Monty Python</i> , <i>Fawlty Towers</i> , <i>Cheers</i> usw. (40) |
|---|--|

Hier wurde „*Python*“ auf „*Monty Python*“ erweitert, sodass vermutlich auch der ZT-Leser verstehen kann, worum es geht: nämlich um eine berühmte britische Komikertruppe, die neben einer Fernsehserie auch mehrere erfolgreiche Filme produzierte, von denen einige auch im deutschsprachigen Raum immer wieder gern gesehen werden. *Fawlty Towers* ist eine Fernsehserie, die von *Monty Python*-Mitglied John Cleese und seiner Frau produziert wurde und ebenfalls im deutschen Fernsehen lief. *Cheers* dagegen ist eine amerikanische Sitcom, von der es zwar auch eine deutsche Synchronisation gibt, die hier jedoch nie denselben Bekanntheitsgrad erreicht hat. Nachdem Nick Hornby die aufgeführten Videos jedoch als „classic comedy videos“ bezeichnet, ist damit eigentlich alles Nötige gesagt.

Beispiel **6j**: Rob ist der Meinung, dass es nicht ungewöhnlich ist, (wie er) mit siebzehn Frauen geschlafen zu haben, weil sich die Zahl schließlich über viele Jahre verteilt.

| | |
|---|--|
| Ten isn't a lot, not for the thirtysomething bachelor. Twenty isn't a lot, if you look at it that way. Anything over thirty, I reckon, and you're entitled to appear on an Oprah about promiscuity. (88) | Zehn ist nicht viel, nicht für den Junggesellen um die dreißig. So gesehen ist auch zwanzig nicht viel. Irgendwas über dreißig, schätze ich, berechtigt einen, sich in der Oprah-Winfrey-Show über Promiskuität auszulassen. (124f) |
|---|--|

„Oprah“ ist eine gebräuchliche Abkürzung für die „Oprah Winfrey Show“, durch die ihre Moderatorin zu einer der reichsten Frauen der Welt geworden ist. Es handelt sich um eine Talkshow, die zwar nur in den USA, Kanada und Großbritannien übertragen wird, doch Oprah Winfrey kennt auch der durchschnittliche ZT-Leser. Durch die Erweiterung auf Oprah-Winfrey-Show sollten damit alle Unklarheiten beseitigt sein.

Beispiel **6k**: An einem Sonntagnachmittag fährt Rob zu seinen Eltern, weil er Sonntage hasst und zuhause das Gefühl hat, die Decke fällt ihm auf den Kopf:

| | |
|--|--|
| All my life I've hated Sundays, for the obvious British reasons (<i>Songs of Praise</i> , closed shops, congealing gravy that you don't want to go near but no one's going to let you escape from), [...] (105) | Mein Leben lang habe ich Sonntage gehasst, aus den naheliegenden englischen Gründen (im Fernsehen <i>Songs of Praise</i> , geschlossene Geschäfte, zähflüssige glibberige Bratensoße, die man lieber nicht anrühren möchte, vor der es aber kein Entkommen gibt) [...] (147) |
|--|--|

Dies ist ein weiteres Beispiel für einen erklärenden Zusatz – dadurch wissen die ZT-Leser zwar immer noch nicht, um welche Art von Fernsehsendung es sich handelt, aber immerhin, dass sie sonntags in Großbritannien ausgestrahlt wird/wurde. Alles Weitere wird im Anhang erklärt, wodurch keine Fragen mehr offen bleiben.

Beispiel **6l**: Rob beschreibt seine Eltern anhand der Filme, die sie mögen.

| | |
|---|---|
| My dad's top five films: <i>Genevieve</i> , <i>The Cruel Sea</i> , <i>Zulu</i> , <i>Oh! Mr Porter</i> , which he thinks is hilarious, and <i>The Guns of Navarone</i> . My mum's top five films: <i>Genevieve</i> , <i>Gone With the Wind</i> , <i>The Way We Were</i> , <i>Funny Girl</i> and <i>Seven Brides for seven Brothers</i> . You get the idea, anyway , [...] (106) | Die fünf Lieblingsfilme meines Dads: <i>Genevieve</i> , <i>The Cruel Sea</i> , <i>Zulu</i> , <i>Oh! Mr. Porter</i> , den er zum Kugeln findet, und <i>Die Kanonen von Navarone</i> . Die fünf Lieblingsfilme meiner Mum: <i>Genevieve</i> , <i>Vom Winde verweht</i> , <i>The Way We Were</i> , <i>Funny Girl</i> und <i>Seven Brides for Seven Brothers</i> . Ihr könnt euch jedenfalls ein Bild machen , [...] (149) |
|---|---|

Von den angeführten Filmen werden vier im Anhang kurz erklärt – und zwar nur die Lieblingsfilme von Robs Vater –, wobei diese Erklärungen unterschiedlich lang ausfallen. Während etwa „Zulu“ nur als „Heldenepos mit Michael Caine“ bezeichnet wird, enthält die Information zu „Oh! Mr. Porter“ eine kurze Inhaltsbeschreibung und den Titel, unter dem der Film in Deutschland lief. Trotz dieser Hilfestellungen ist die fettgedruckte Zeile im Beispiel meiner Meinung nach etwas problematisch, da die durchschnittlichen deutschsprachigen Leser sich allein durch diese Informationen bestimmt noch kein Bild von Robs Eltern machen

können, falls sie nicht zufällig selbst all diese Filme gesehen haben. Was sind das für Menschen, die gern alte britische Filme ansehen? Sind sie altmodisch? Patriotisch? Der ZT-Leser kann das zunächst anhand der Filmtitel allein nicht beurteilen. Allerdings erwähnt Rob weiters, dass seine Eltern es für Geldverschwendung halten, ins Kino zu gehen, weil die Filme doch früher oder später im Fernsehen laufen, und wenige Seiten später erklärt Robs Vater, er sehe sich doch gern gutgemachte, britische Filme im Kino an und möge nur den (amerikanischen) „Mist“ nicht, den Rob bevorzugt. Durch diese Aussagen entsteht dann doch ein bestimmtes Bild beim Leser der Übersetzung, das sich mit dem Bild, das die britischen Leser haben, weitgehend decken sollte.

Beispiel **6m**: Rob geht mit seinen Eltern und ihren Nachbarn ins Kino, weil er nichts besseres zu tun hat, doch dort erhält er einen Schock, als die „armseligste Figur der Welt“ ihm verständnisvoll zulächelt.

| | |
|--|--|
| <p>It disturbs me so much that I can't concentrate on Emma Thompson and Vanessa and the rest, and by the time I rally it's too late, and the story's too far on down the road for me to catch up. (110)</p> | <p>Das bringt mich so aus dem Gleichgewicht, daß ich mich nicht auf Emma Thompson und Vanessa und die übrigen konzentrieren kann, und als ich mich wieder berappelt habe, ist es zu spät und die Geschichte zu weit fortgeschritten, um mich noch reinzufinden. (154)</p> |
|--|--|

In dieser Textstelle steckt eine Präsupposition, die der ZT-Leser vermutlich nicht ohne weiteres nachvollziehen kann. Emma Thompson ist eine bekannte englische Schauspielerin, die allerdings erst durch den hier beschriebenen Film („Wiedersehen in Howard's End“, 1992) ihren internationalen Durchbruch hatte. Eine mindestens ebenso berühmte Schauspielerin ist Vanessa Redgrave – die auch der ZT-Leser bestimmt erkennen würde, wenn man ihren ganzen Namen angeführt hätte. Die Nennung des Vornamens allein spiegelt ihren Bekanntheitsgrad in Großbritannien wieder, ist jedoch meiner Meinung nach für den deutschsprachigen Leser nicht unbedingt ausreichend.

Beispiel **6n**: Dick hat eine Frau kennengelernt, und Barry will alles über sie wissen, doch Dick verrät zunächst nur ihren Vornamen: Anna.

| | |
|---|--|
| <p>[Barry:] “Has she only got half a name? Eh? Anna who? Anna Neagle? Anna Green Gables? Anna Conda? Come on.” (116)</p> | <p>„Hat sie nur einen halben Namen? Eh? Anna wer? Anna Chie? Anna von Green Gables? Anna Conda? Sag schon.“ (162)</p> |
|---|--|

Anna Neagle war eine glamouröse britische Schauspielerin, die hier zugunsten einer Art Wortspiel weggelassen wurde. Ganz im Stil vom später im Zitat erwähnten „Anna Conda“ wurde hier das Wort „Anarchie“ verändert, was meiner Meinung nach zwar nicht unbedingt auf den ersten Blick ersichtlich, aber doch eine recht witzige und gut gelungene Lösung ist. Bei „Anna von Green Gables“ (eigentlich „Anne von Green Gables“) handelt es sich laut

Anhang um eine „beliebte englische Mädchenbuchreihe“, wobei die Autorin Lucy Maud Montgomery in Wirklichkeit Kanadierin war.

Beispiel **6o**: Als Rob Charlie besucht, will er von ihr wissen, warum sie ihn damals für Marco verlassen hat. Sie erklärt ihm, dass sie wohl in jungen Jahren recht oberflächliche Entscheidungen getroffen hat, und dass Marco sich später als „Flasche“ entpuppt hat.

| | |
|--|--|
| <p>Where's the superficial? I was, and therefore am, dim, gloomy, a drag, unfashionable, unfanciable and awkward. This doesn't seem like superficial to me. These aren't flesh wounds. These are life-threatening thrusts into the internal organs. (153)</p> | <p>Was soll daran oberflächlich sein? Ich war, und bin daher noch, schwer von Begriff, ein Muffsack, lästig, unmodisch, unleidlich und gestört. Für mich ist daran nichts Oberflächliches. Das sind keine Fleischwunden. Das sind lebensbedrohliche Messerstiche in die inneren Organe. (211)</p> |
|--|--|

Ich vermute, dass es sich bei dieser Textstelle um eine Anspielung auf den berühmten Film *Monty Python and the Holy Grail* handelt (im Deutschen *Die Ritter der Kokosnuss*). In einer der bekanntesten Szenen des Films kämpft König Arthur gegen den Schwarzen Ritter, der dabei beide Arme verliert. Arthur lässt von seinem Kontrahenten ab, doch dieser beteuert „it's just a flesh wound“ und will weiterkämpfen, wodurch er dann auch noch ein Bein verliert. Rob hat bereits vor dem ersten Kapitel erwähnt, dass er Comedy-Videos von Monty Python besitzt, und außerdem hat vermutlich jeder Brite den Film gesehen, denn er stammt schon aus dem Jahr 1975 und ist längst Kult. Auch im deutschsprachigen Raum wird er gerne als Paradebeispiel des englischen Humors genannt, und ein Teil der ZT-Leser kann bestimmt die Verbindung herstellen, wenn auch nicht alle.

Beispiel **6p**: Ohne Laura fühlt Rob sich heimatlos und verloren, als käme er nicht mehr vorwärts, wenn sie ihn nicht antreibt.

| | |
|---|--|
| <p>So now what? It feels as though I've come to the end of the line. I don't mean that in the American rock'n'roll suicide sense; I mean it in the English Thomas the Tank Engine sense. (171)</p> | <p>Also, was nun? Es hat den Eindruck, als sei für mich Endstation. Das meine ich nicht im amerikanischen Rock'n'Roll-Suicide-Sinn; ich meine es im guten, alten Die-kleine-Lok-Sinn. (235)</p> |
|---|--|

Hier hätten die Übersetzer sich besser an den deutschen Originaltitel der erwähnten Geschichten halten sollen, denn jedes Kind kennt *Thomas die kleine Lokomotive* aus den bekannten Geschichten von Pfarrer Wilbert Vere Awdry – oder zumindest die Animationsserie *Thomas und seine Freunde* aus dem Kinderprogramm. Nachdem die Übersetzer jedoch aus „English [...] sense“ den „guten, alten [...] Sinn“ gemacht haben, ist es vielleicht nicht so wesentlich, dass der ZT-Leser den englischen Klassiker erkennt, doch der Gegensatz zu „American“ geht verloren. „Rock'n'Roll Suicide“ ist ein Song von David Bowie.

Beispiel 6q: Caroline möchte, dass Rob ihr seine fünf Lieblingsplatten aller Zeiten nennt, damit sie die Liste zusammen mit dem Interview in der Zeitung abdrucken kann.

| | |
|---|---|
| [Caroline:] "What are your all-time top five records? Your desert island discs , minus – how many? Three?" | „Deine fünf Lieblingsplatten aller Zeiten? Deine Liste für die einsame Insel , minus – wie viele? Minus drei?“ |
| [Rob:] „Minus three what?“ | „Wieso minus drei?“ |
| [Caroline:] „It’s eight on Desert Island Discs , isn’t it? So eight minus five is three, right?“ (234) | „ In dieser Einsame-Insel-Rubrik sind es immer acht, oder? Und acht minus fünf macht drei, stimmt’s?“ (317) |

Desert Island Discs ist ein britisches Radioprogramm, bei dem bereits seit 1942 prominente Personen (darunter die letzten sechs Premierminister) nach den acht Songs befragt werden, die sie gern bei sich hätten, wenn sie auf einer einsamen Insel gestrandet wären. Ähnliche Formate gibt es zwar auch im deutschsprachigen Radio und Fernsehen, doch eine „Einsame-Insel-Rubrik“ ist eher verwirrend. Hier wäre es vielleicht besser gewesen, die Stelle durch „bei *Desert Island Discs* sind es immer acht“ wiederzugeben und das Programm im Anhang kurz zu erklären.

Fazit: Auch in diesem Bereich wurden fast alle Namen und Titel unverändert aus dem Original übernommen, allerdings gibt es hier vergleichsweise viele Anmerkungen im Anhang. Je nach dem Zusammenhang, in dem die Filme oder Schauspieler genannt werden, konzentrieren sich die Anmerkungen entweder auf ihr künstlerisches Schaffen, ihr Aussehen oder andere Eigenschaften. Es werden vorwiegend britische Personen und Produktionen erklärt, da bei den amerikanischen ebenso wie in der Musik gilt, dass der deutschsprachige und der britische Leser ungefähr dieselbe Distanz oder Nähe dazu haben.

Zwar wurden als Beispiele in dieser Kategorie eher Stellen ausgewählt, die besonders gut gelungene oder eher problematische Lösungen darstellen, doch insgesamt sind die Bezüge durch die vielen Anmerkungen für den ZT-Leser großteils ausreichend schlüssig.

5.7. Schimpfwörter / Kraftausdrücke

Die meisten Personen in *High Fidelity* haben einen eher saloppen Umgangston und benutzen viele Kraftausdrücke. Das häufigste Schimpfwort im Original ist natürlich „fuck“ bzw. „fucking“, das durch seine inflationäre Verwendung mit der Zeit immer harmloser und beiläufiger wirkt – insgesamt habe ich siebenundsechzig Fälle gezählt, in denen eine Form dieses Wortes vorkommt. Für die deutsche Version haben sich die Übersetzer eine Vielzahl kreativer Beschimpfungen einfallen lassen, die sehr viel abwechslungsreicher ist – während sich im Original siebenunddreißig verschiedene Kraftausdrücke finden, sind es im Zieltext fünfundfünfzig! Obwohl diese Ausdrücke oft auf einer ähnlichen Ebene liegen, also ähnlich „schlimm“ sind wie die des Originals, stechen sie teilweise mehr ins Auge, weil sie

abwechslungsreicher sind. In vielen Fällen (ich habe zweiundzwanzig gezählt) wurden vielleicht aus diesem Grund Schimpfwörter ganz weggelassen, wo sie im Ausgangstext zu finden sind. Im Folgenden sollen einige Beispiele genannt werden, in denen die Übersetzer besonders kreative Lösungen gefunden haben, oder in denen durch die Auswahl bzw. die Weglassung von Kraftausdrücken eine etwas andere Personencharakterisierung entsteht als im Original.

Beispiel **7a**: Gleich auf der ersten Seite stellt Rob klar, dass Laura ihn niemals so fertigmachen kann wie seine ersten Freundinnen, denn dazu sind beide jetzt zu alt.

| | |
|---|---|
| Those days are gone, and good fucking riddance to them ; unhappiness really meant something back then. Now it's just a drag, like a cold or having no money. (1) | Diese Zeiten sind passé, und ich weine ihnen nicht nach ; damals bedeutete Unglücklichsein noch etwas. Heute ist es nur lästig, wie eine Erkältung oder Geldmangel. (11) |
|---|---|

Das Schimpfwort auf der ersten Seite des Originals stimmt den Leser gewissermaßen gleich zu Beginn auf den Grundton des Buches ein. Die meisten Menschen sehen sich nicht nur den Klappentext, sondern auch zumindest die erste Seite eines Buches an, bevor sie es kaufen, und in diesem Fall weiß man beim Ausgangstext sozusagen gleich, worauf man sich einlässt: wer sich an Kraftausdrücken stört, kann das Buch gleich wieder zurückstellen. Die Stelle ist im Deutschen zwar inhaltlich ausreichend kohärent, aber diese erste Information geht verloren. Auch das französische Wort „passé“ lässt an einen eher gehobeneren Stil denken.

Beispiel **7b**: Um seiner neuen Freundin Jackie seine Liebe zu beweisen, will sich der damals 17jährige Rob ihren Namen auf den Arm tätowieren lassen, doch der Tätowierer Victor weiß, dass er das später bereuen würde, und weigert sich.

| | |
|---|--|
| [Victor:] “And how long have you been seeing this ‘J’ bird, then?” [...] [Rob:] “Long enough.” [Victor:] “ I’ll fucking be the judge of that, not you. ” [...] “I don’t want your mum in here moaning at me. Fuck off out of it. ” (13f) | “Und seit wann gehst du mit der ‘J’-Mieze?” [...] „Lang genug.“ „ Das entscheide ich, nicht du, klar? “ [...] „Ich will nicht, dass deine Mum hier aufläuft und mich zur Minna macht. Sieh zu, dass du Land gewinnst. “ (28f) |
|---|--|

Hier wurde beide Male das Schimpfwort weggelassen. Zwar handelt es sich dabei um das beiläufige „fuck(ing)“, das durch die häufige Verwendung sehr verharmlost wird, aber trotzdem entsteht ein etwas anderer Eindruck von Victor: im Original meint er es zwar auch gut und bewahrt Rob vor einem großen Fehler, doch sein Umgangston ist rauer. In der deutschen Version wirkt er fast ein bisschen wie ein väterlicher Ratgeber – hart, aber herzlich.

Beispiel **7c**: Rob fährt seine Eltern besuchen, um den Sonntag nicht ganz allein

verbringen zu müssen, doch als er ankommt, sind sie nicht zuhause, obwohl ihr Lieblingsfilm im Fernsehen läuft. Rob kann es nicht glauben.

| | |
|--|---|
| I've come a million stops on the Metropolitan Line on a Sunday afternoon, I've waited eight years for a bus, fucking Genevieve is on the fucking television and they're not here. (106) | Ich bin an einem Sonntagnachmittag eine Million Haltestellen mit der Metropolitan Line gefahren, habe acht Jahre auf einen Bus gewartet, der kotzblöde Genevieve läuft im Drecksfernsehen , und sie sind nicht da. (150) |
|--|---|

Im Englischen ist es nicht unüblich, dasselbe Schimpfwort zweimal in einem Satz zu verwenden, im Deutschen dagegen gilt das schnell als einfallslos oder „Wortwiederholung“, weshalb die Übersetzer sich mit „kotchblöd“ ein Wort einfallen lassen haben, das es meines Wissens im Deutschen zwar schon gegeben hat, das aber eher selten verwendet wird.

Beispiel 7d: Am liebsten will Rob all seine Ex-Freundinnen wiedersehen, um sich mit ihnen zu versöhnen und mit der Vergangenheit abschließen zu können.

| | |
|--|--|
| Penny, who wouldn't let me touch her and who then went straight out and had sex with that bastard Chris Thomson . (122) | Penny, die sich von mir nicht mal anfassen ließ und dann direkt hinging und Sex mit dem Sausack Chris Thomson hatte. (169f) |
|--|--|

Das Wort „Sausack“ war mir zunächst völlig unbekannt, weshalb ich dachte, die Übersetzer hätten es erfunden, doch dann fand ich folgende Definition:

Sausack; im gemeinen Leben ein mit geschnittenem Speck, Schwarten, Semmel und Schweinsblut als eine Wurst gefüllter und hernach geräucherter Schweinsmagen; der Schweinsmagen, Schwartenmagen, die Magenwurst. Figürlich, auch im gemeinen Leben, ein unflätiger Mensch, ein Schwelger, welcher alles durcheinander isst und trinkt. (<http://www.krueinitz1.uni-trier.de/>)

Trotzdem handelt es sich um ein sehr unübliches Wort, das der durchschnittliche Leser vermutlich noch nie gehört hat, und dadurch entsteht an dieser Stelle ein leicht komischer Effekt, der durch das Wort „bastard“ im Original nicht erzielt wird.

Beispiel 7e: Barry singt jetzt in einer Band, und Rob und Dick wollen wissen, welche Art von Musik diese Band macht, doch Barry kann oder will dazu nichts sagen.

| | |
|---|--|
| [Barry:] „We're not ,into stuff', Dick. We play songs. Our songs.” “Right”, says Dick. “Sorry.” “ Oh, bollocks, Barry ”, I say. “What you your songs sound like? [...]” [...] [Rob:] “ You haven't got a fucking clue, have you? ” (142f) | “Wir ‘stehen’ nicht auf Sachen, Dick. Wir spielen Songs. Unsere Songs.“ „Stimmt ja“, sagt Dick. „Sorry.“ „ Oh, Quatsch mit Soße, Barry “, sage ich. „Wie klingen eure Songs? [...]“ [...] „ Du hast selbst keinen blassen Schimmer, oder? “ (196f) |
|---|--|

Während Rob eigentlich keine Gelegenheit auslässt, mit Schimpfwörtern um sich zu werfen, wirkt er in der Übersetzung in Gesprächen mit Barry häufig geradezu harmlos, denn Barry

flucht noch viel mehr als er. Vielleicht hatten die Übersetzer den Eindruck, dass es im Deutschen zu vulgär wirken könnte, wenn beide ständig schimpfen, weshalb sie sich bei Rob mit solchen Wörtern etwas zurückgehalten haben – aber das ist nur eine Vermutung.

Beispiel 7f: An seinem Geburtstag beschließt Rob, sich ein paar Videos auszuleihen und den Tag mit Bier und Bio-Chips vor dem Fernseher zu verbringen.

| | |
|--|---|
| <p>Actually, it is the <i>only</i> sort of birthday a brand-new thirty-six-year-old could have – the sort of thirty-six-year-old with no wife, family, girlfriend or money, anyway. Kettle Chips! Fuck off! (163)</p> | <p>Und es ist auch der einzig mögliche Geburtstag für einen frischgebackenen Sechsenddreißjährigen – die Sorte Sechsenddreißjährigen ohne Frau, Familie, Freundin oder Geld jedenfalls. Bio-Chips! Fuck off! (223)</p> |
|--|---|

Dieses Beispiel könnte man auch in der nächsten Kategorie unter den Anglizismen anführen. „Fuck off“ ist mittlerweile auch im deutschsprachigen Raum ein unter jüngeren Menschen häufig verwendeter Ausdruck und wurde hier völlig legitim unverändert aus dem Original übernommen. „Kettle Chips“ ist eine amerikanische Marke, die sich damit rühmt, nur natürliche Zutaten zu verwenden. Es gibt diese Chips heutzutage auch im deutschsprachigen Raum, allerdings noch nicht im Erscheinungsjahr von *High Fidelity*. Sie sind teurer als die meisten andere Marken, weshalb Rob sie sich nur an seinem Geburtstag gönnt.

Beispiel 7g: Kurz vor Robs erstem Auftritt als DJ nach der Wiedereröffnung des Groucho Club teilt Barry ihm mit, dass Laura seiner Band ein Versprechen gegeben hat.

| | |
|---|--|
| <p>„You know we’re doing a set in the middle?“ says Barry. [Rob:] „Like fuck you are.“ [Barry:] “Laura said we could. If I helped out with the posters and all that.” [...] [Rob:] “What’s she fucking playing at? OK, twenty per cent.” [...] [Barry:] “I owe it to myself to go out on the edge, Rob, and this group really does go out on the edge. Over it, in fact.” [Rob:] “You’ll be going fucking right over it if you come anywhere near me next Friday night.” (229f)</p> | <p>“Du weißt ja, daß wir in der Pause auftreten wollen?“ sagt Barry. „Den Teufel werdet ihr.“ „Laura hat gesagt, wir dürfen. Wenn ich ihr mit den Handzetteln und allem helfen würde.“ [...] „Was hat sie sich dabei gedacht? Okay, zwanzig Prozent.“ [...] „Ich schulde es mir selbst, bis zum äußersten zu gehen, Rob, und diese Band geht wirklich bis zum äußersten. Ein Stückchen weiter sogar.“ „Soweit wirst du mich treiben, wenn du nächsten Freitag in meine Nähe kommst.“ (311ff)</p> |
|---|--|

Dies ist ein weiteres Beispiel dafür, wie Robs Aussagen manchmal entschärft werden, wenn er es mit Barry zu tun hat. Barry schimpft normalerweise – wenn auch nicht an dieser Stelle – viel mehr als Rob und wird besonders in der Übersetzung als der „schlimmere“ von beiden dargestellt.

Fazit: Insgesamt wurden in der Übersetzung an sehr vielen Stellen Kraftausdrücke weggelassen, aber nur ganz wenige hinzugefügt. Trotzdem wirkt die deutsche Version im Großen und Ganzen nicht harmloser, da die Schimpfwörter durch ihre Variation stärker auffallen als etwa das ständig erwähnte „fuck/ing“ im Ausgangstext. Teilweise bildet Hornby Eigenkreationen durch Alliteration wie etwa „the Musical Moron twins“ (das sind Dick und Barry) oder „bastard Barry bigmouth“, die im Deutschen schwer wiederzugeben sind, doch dafür verwenden die Übersetzer an anderer Stelle so ausgefallene Schimpfwörter wie „kotzblöd“ oder „Sausack“, die ebenfalls kreativ und komisch wirken.

5.8. Anglizismen

Durch den hohen internationalen Stellenwert der englischen Sprache und ihre Verwendung als *lingua franca*⁷ werden mehr und mehr englische Ausdrücke ins Repertoire verschiedener Sprachen weltweit aufgenommen. Das Deutsche ist in dieser Hinsicht sehr aufnahmefähig – gerade im Bereich der Populärkultur und somit besonders unter jungen Menschen ist die Verwendung vieler englischer Begriffe weit verbreitet. Die Translatoren von *High Fidelity* haben das erkannt und sich bei der Übersetzung daran orientiert, weshalb der Text sehr viele Anglizismen enthält. Eventuell wurde damit etwas zu freizügig umgegangen, denn das Buch enthält neben den üblichen englischen Begriffen im Bereich der Musik etc. noch viele andere Anglizismen, die beim durchschnittlichen ZT-Leser nicht unbedingt als bekannt vorausgesetzt werden können. Wirklich problematisch sind diese Präsuppositionen jedoch nur in wenigen Fällen.

Beispiel **8a:** Rob beschreibt seinen Angestellten Dick, der vermutlich noch mehr Musik kennt als er und sich den ganzen Tag lang neue Kassetten anhört.

| | |
|--|--|
| <p>[...]; he has heard most of the music in the shop, and would rather bring new stuff to work – tapes from friends, bootlegs he has ordered through the post – than waste his time listening to anything for a second time. (31)</p> | <p>[...], er hat das meiste schon gehört, was an Musik im Laden steht, und bringt lieber neues Zeug zur Arbeit mit – Tapes von Freunden, Bootlegs, die er per Post bestellt hat –, als seine Zeit damit zu verschwenden, sich irgendwas ein zweites Mal anzuhören. (50)</p> |
|--|--|

Es handelt sich hier um zwei englische Begriffe, die im Deutschen zwar verwendet werden, die man aber leicht auflösen hätte können. Tatsächlich ist in *High Fidelity* abwechselnd von „Tapes“ und „Kassetten“ die Rede (nie von MCs). Der Begriff Bootleg bezeichnet im Deutschen nicht autorisierte Tonaufzeichnungen, die zumeist bei Konzerten entstanden sind.

⁷Als *Lingua Franca* (ital. für „fränkische Sprache“) bezeichnet man: [...] 2. in der erweiterten Bedeutung jede andere Sprache, die zwischen den Sprechern verschiedener Sprachgemeinschaften als Verkehrssprache verwendet wird (so wie etwa Latein, Französisch und Englisch in der europäischen Geschichte) und dabei aufgrund ihrer sekundärsprachlichen Verwendungen gewissen Veränderungen und Vereinfachungen, aber nicht notwendig auch einer Pidginisierung unterliegt. (www.wikipedia.org)

Man kann stattdessen auch Schwarz- oder Raubpressungen sagen, aber Musikfans wissen wohl, was gemeint ist – das setzen Rob und seine Kollegen auch voraus und sie neigen dazu, sich über Unwissende lustig zu machen, weshalb die Übersetzer sich hier unter Umständen deshalb für die Anglizismen entschieden haben, um die Insidersprache zu verdeutlichen.

Beispiel **8b**: Barry macht Listen über alle Bereiche des Lebens: Die fünf besten Filme des Jahres, die fünf besten Episoden einer bestimmten Fernsehserie etc. etc.

| | |
|---|--|
| <p>if he has seen a good film, he will not describe the plot, or how it made him feel, but where it ranks in his best-of-year list, his best-of-all-time list, [...]. (34)</p> | <p>Wenn er einen guten Film gesehen hat, wird er nicht den Plot erzählen oder seinen Eindruck schildern, sondern runterrasseln, wo der Film in seiner Jahresbestenliste rangiert, in seiner Bestenliste aller Zeiten, [...]. (54)</p> |
|---|--|

Die Übersetzer dieses Buches sind zwar nicht die ersten, die im Deutschen das Wort „Plot“ verwenden, jedoch erscheint es mir unüblich, und tatsächlich findet sogar Google nur wenige deutschsprachige Treffer dazu. Hier hätte man ohne Weiteres das deutsche Wort „Handlung“ oder einfach „worum es geht“ verwenden können, aber vielleicht ging es den Übersetzern darum, die Bedeutung der englischen Sprache in der Filmindustrie hervorzuheben.

Beispiel **8c**: Rob ist sehr erleichtert, als er von Laura erfährt, dass sie zwar bei Ian wohnt, aber bisher nicht mit ihm geschlafen hat.

| | |
|--|--|
| <p>Yes! Yes! This is fantastic news! Mr Sixty Minute Man hasn't even clocked on yet! (87)</p> | <p>Ja! Ja! Das sind fantastische Nachrichten. Die Stunde von Mr. Sixty-Minute-Man hat bisher noch nicht geschlagen. (123)</p> |
|--|--|

Dieser Anglizismus sollte von den ZT-Lesern weitgehend verstanden werden – als Ian noch in der Wohnung über Rob und Laura wohnte, mussten sie ihm zwangsläufig immer beim Sex zuhören, und der dauerte für gewöhnlich auffallend lange. Natürlich hätte sich bestimmt eine deutsche Lösung finden lassen, doch die meisten Leser sollten ausreichende Englischkenntnisse haben, um diese Wortkreation zu verstehen. Interessant ist in diesem Zusammenhang auch der Ausdruck „to clock on“, der verwendet wird, wenn Arbeiter oder Angestellte am Arbeitsplatz ihre Zeitkarte stempeln lassen. Eventuell hätte sich mit dem deutschen Begriff „Stechuhr“ eine humorvolle, zweideutige Lösung finden lassen.

Beispiel **8d**: Barry lässt Rob und Dick wieder einmal eine Bestenliste in Sachen Musik erstellen und macht sich über Rob lustig, dessen Liste ihm zu banal ist.

| | |
|---|--|
| <p>And then we have the argument about whether he's a snob obscurantist – [...] – or whether I'm a boring old middle-of-the-road fart. (114)</p> | <p>Und wir streiten darüber, ob er ein snobistischer Obskurant ist – [...] – oder ich ein langweiliger, alter MOR-Sack bin. (160)</p> |
|---|--|

Die deutsche Version enthält hier nicht nur einen Anglizismus, sondern auch eine Abkürzung, die den ZT-Leser vermutlich völlig überfordern würde, wenn es nicht im Anhang eine Anmerkung dazu gäbe, nämlich: „MOR – Middle of the Road, übler musikalischer Mainstream“. Tatsächlich ist „Middle of the Road“ eine Art Radioformat, das die breite Masse ansprechen soll und verschiedene musikalische Stilrichtungen beinhalten kann. Dass diese Art von Musik durchaus ihre Berechtigung hat und gerne in öffentlichen Einrichtungen, Einkaufszentren etc. gespielt wird, muss hier nicht weiter erwähnt werden, da der Begriff von Barry als Beleidigung gemeint ist und von Rob auch so aufgefasst wird, da Musikkenner wie die beiden daran unmöglich Gefallen finden können. Da das Glossar jedoch auf vier Seiten beschränkt ist, wäre es meiner Meinung nach besser gewesen, andere relevantere Begriffe zu erklären und diese Stelle aufzulösen – etwa durch „Mitläufer“, „Durchschnittstyp“, „Mit-dem-Strom-Schwimmer“ etc.

Beispiel **8e**: Barrys Plakat hängt schon seit Jahren an der Ladentür, und als endlich jemand kommt, um ihn darauf anzusprechen, kann es niemand so recht glauben. Rob holt Barry aus dem Lagerraum, wo dieser gerade ein Nickerchen macht.

| | |
|--|--|
| " Oi, Barry . There's someone come to see you about your ad." (135) | " Oi, Barry . Da will dich einer wegen deiner Anzeige sehen." (186) |
|--|--|

„Oi“ wird in Großbritannien, Irland, Neuseeland, Australien und Singapur verwendet, um jemandes Aufmerksamkeit zu bekommen, und ist somit gleichbedeutend mit dem deutschen „He!“ oder „Hey!“, das man hier eher erwarten würde. Der ZT-Leser könnte sich fragen, was Rob wohl damit ausdrücken möchte („Meint er vielleicht ‚oje‘?“), und der Lesefluss wird unterbrochen – eigentlich zuviel Aufhebens wegen einer kleinen Interjektion.

Beispiel **8f**: Einige Tage, nachdem Rob und Marie die Nacht zusammen verbracht haben, kommt sie in den Laden, was Rob furchtbar peinlich ist.

| | |
|---|--|
| This, it seems, is what you get for sleeping with an American, all this upfront goodwill . You wouldn't catch a decent British woman marching in here after a one-night stand . We understand that these things are, one the whole, best forgotten. (144) | Das hat man wohl davon, mit einer Amerikanerin ins Bett zu gehen, diesen ganzen gewollten Goodwill . Eine anständige britische Frau würde man nicht dabei erwischen, nach einem One-Night-Stand hier hereinzumarschieren. Hier ist man sich einig, daß solche Dinge im großen und ganzen am besten vergessen werden. (199) |
|---|--|

Die deutsche Wikipedia-Seite kennt „Goodwill“ nur als „Geschäfts- oder Firmenwert“, und darum geht es hier bestimmt nicht. Falls die Übersetzer mit diesem Anglizismus die Wortwiederholung „gewolltes Wohlwollen“ vermeiden wollten, hätte sich „upfront“ bestimmt auch anders übersetzen lassen. Hier handelt es sich um einen der wenigen Fälle, in denen ich die Übernahme des Originalbegriffes nicht nachvollziehen kann, aber das ist vielleicht nur

subjektives Empfinden. Der Begriff „One-Night-Stand“ dagegen hat sich mittlerweile in der deutschen Sprache so eingebürgert, dass er kaum noch auf den ersten Blick als Anglizismus erkannt wird und somit kein Problem darstellt.

Beispiele **8g** und **8h**: Als Charlie Rob zurückruft, wirkt sie erfreut, will aber auch wissen, warum er sich nach all diesen Jahren bei ihr meldet. Sie vermutet, dass er eine Sinnkrise haben könnte, was auch stimmt; im zweiten Beispiel ist Rob bei ihr zuhause – nachdem alle anderen Gäste gegangen sind, fragt er sie, warum sie ihn damals für Marco verlassen hat, und sie versucht, es ihm zu erklären.

| | |
|---|--|
| [Charlie:] “No, I’m sorry. It’s just...I find these long-lost boyfriend calls rather unnerving. There’s been a spate of them, recently. [...]” (147) | “Nein, tut mir leid. Es ist nur...ich finde diese Anrufe von längst vergessenen Boyfriends ziemlich nervend. In letzter Zeit hat es eine Flut davon gegeben. [...]“ (202) |
| [Charlie:] “[...] Marco seemed a bit more, I don’t know, glamorous? More sure of himself, more in with the in-crowd? (153) | “[...] Marco wirkte ein bißchen, ich weiß nicht, schillernder? Selbstsicherer, mehr ‘in with the In-Crowd?’ [...]” (211) |

Jeder versteht das Wort “Boyfriend” – Jugendzeitschriften verwenden es, wenn sie von den ersten Beziehungen unter Teenagern sprechen –, aber üblich ist es im Deutschen nicht unbedingt. Vor allem nicht bei erwachsenen Personen. „In with the In-Crowd“ ist sogar nicht nur unüblich, sondern für die meisten ZT-Leser unverständlich, und es hätte bestimmt unzählige Möglichkeiten gegeben, einen deutschen Ausdruck dafür zu finden. Da die Übersetzer jedoch schon bei der ersten Lektüre und auch nach einer eingehenden Analyse einen sehr kompetenten Eindruck machen, vermute ich, dass es sich hierbei um eine Strategie handelt. Nachdem Rob endlich wieder Kontakt zu Charlie aufgenommen hat, entpuppt sie sich als „unmöglich“: sie lässt niemanden zu Wort kommen, spielt sich in den Vordergrund und legt sich grundlos diverse Akzente zu, die sie beim Sprechen abwechselt. Außerdem sagt sie Dinge, die niemand außer ihr selbst versteht. Eventuell gehört es zu Charlies Stil, ebenfalls grundlos fremdartige (hier fremdsprachliche) Ausdrücke zu verwenden, die man leicht vermeiden könnte – einfach, weil es anders und dramatischer klingt. Aber vielleicht lehne ich mich mit dieser Interpretation aber auch zu weit aus dem Fenster.

Fazit: Die Anglizismen in *High Fidelity* sind auffallend häufig, was zwar ein in der modernen deutschsprachigen Literatur und besonders in der Popkultur weit verbreitetes Phänomen ist, hier aber doch noch etwas exzessiver betrieben wird. Die Übersetzer scheinen ihren Lesern mehr als nur rudimentäre Englischkenntnisse zuzutrauen, und tatsächlich kann angenommen werden, dass die meisten deutschsprachigen Personen unter einem gewissen Alter mehrere Jahre Englischunterricht hatten. Trotzdem wirken einige der Anglizismen auf mich etwas zu gewollt und nicht natürlich genug.

6. Schlussfolgerungen

Ich habe mit dieser Übersetzungskritik den Versuch unternommen, anhand der translatorischen Entscheidungen der Übersetzer von *High Fidelity* im Hinblick auf Kulturspezifität auf die zugrundeliegende Strategie bzw. den Skopos der Übersetzung zu schließen. Aus diesem Grund habe ich mich mit den funktional orientierten Translationstheorien von Hans J. Vermeer und Justa Holz-Mänttari befasst, da gerade bei diesen die Bedeutung des Zwecks jeder Übersetzung im Vordergrund steht. Der Empfänger eines Textes ist als Untermenge des Skopos von besonderer Wichtigkeit, und da jedes Individuum in seine Kultur eingebunden ist, eignet sich ein funktionaler Ansatz besonders gut zur Beschreibung der Übertragung von Kulturspezifität.

Obwohl jeder mit „Kultur“ etwas anfangen kann, war es für diese Arbeit wichtig, dem Begriff auf den Grund zu gehen und zu erfahren, wie sich Kultur auf den Menschen und sein Weltbild auswirkt, da es letztendlich auch für Übersetzer nicht einfach ist, von ihrer primärkulturellen Prägung abzusehen. In diesem Zusammenhang hat mir die Literatur von Heidrun Witte und Els Oksaar wertvolle Erkenntnisse gewährt – allen voran die Einsicht, dass Kulturspezifität nicht *ist*, sondern immer nur *interpretiert wird*.

Die übersetzungsrelevante Textanalyse nach Christiane Nord hat mir das Instrument geliefert, das ich brauchte, um Ausgangs- und Zieltext von allen Seiten beleuchten zu können und die vielen Faktoren zu entdecken, die eine Kommunikationssituation ausmachen.

Durch eine eingehende Analyse von acht Kategorien der Kulturspezifität war es mir möglich, die Übersetzungsstrategie des Teams Clara Drechsler und Harald Hellmann in diesem Bereich auszumachen. Zunächst muss betont werden, dass es immer schwierig ist, von den eigenen Erfahrungen und Vorkenntnissen zu abstrahieren und einschätzen zu können, wieviel Information beim zielsprachlichen und -kulturellen Leser vorausgesetzt werden kann. Daher habe ich nicht nur im Internet recherchiert, sondern im Zweifelsfall auch immer wieder Personen aus meinem Umfeld zu ihren Eindrücken von bestimmten Textpassagen befragt. Leider war es mir nicht möglich, mit den Übersetzern Kontakt aufzunehmen, wodurch natürlich einzelne translatorische Entscheidungen, die Arbeitssituation etc. viel nachvollziehbarer beurteilt hätten werden können.

Es hat sich gezeigt, dass die beiden Übersetzer sehr darauf bedacht waren, Kulturspezifität möglichst zu erhalten, wo immer es möglich war. Um ein möglichst authentisches Bild der Personen und Schauplätze zu vermitteln, haben sie sich nahe an den Ausgangstext gehalten. Auf jeden Fall muss die Vermittlung eines gewissen Grades an Fremdheit ebenso ein Teilskopos der Translation gewesen sein wie der Versuch, durch Verwendung des spezifischen Vokabulars der Popkultur junge und/oder moderne Menschen anzusprechen. Während das Buch auch im Original sehr jung und zeitgemäß wirkt, hat der ausgangskulturelle Leser doch kein Problem damit, alles zu verstehen. Die einzigen Schwierigkeiten bereiten da höchstens manche Begriffe aus der Musikbranche, aber auch die

kann man sich relativ leicht zusammenreimen, weil sie durchwegs englisch sind. Man kommt also durchaus mit Neuem in Kontakt und lernt dazu, aber dieses Lernen erfolgt automatisch bei der Lektüre. Der britische Leser muss jedenfalls keine Begriffe im Wörterbuch nachschlagen. Etwas anders sieht die Situation für Leser aus, deren Muttersprache zwar Englisch ist, die jedoch mit den britischen Kulturspezifika nicht vertraut sind, also etwa Amerikaner, Kanadier, Australier etc.

Der deutschsprachige Leser steht vor einer noch größeren Herausforderung, und das macht die Schwierigkeit dabei aus, eine leicht verständliche und gleichzeitig bis zu einem gewissen Grad exotisierende Übersetzung zu produzieren. Es ist eine Gratwanderung, bei der man leicht die eine oder andere Seite vernachlässigen kann. In Anbetracht dieser Tatsache hat das Übersetzerteam Clara Drechsler und Harald Hellmann meiner Meinung nach sehr gute Arbeit geleistet.

In der Kategorie der britischen Institutionen und Personen des öffentlichen Lebens wurden Bezüge auf Politik/er meist beibehalten, wodurch beim deutschsprachigen Leser etwas mehr Allgemeinbildung vorausgesetzt wird als beim britischen. Bezüge auf das Schulsystem wurden größtenteils an den deutschsprachigen Raum angepasst bzw. neutralisiert, sodass hier keine Verständnisschwierigkeiten auftreten. Auch die erwähnten Bücher der internationalen Literatur haben in beiden Kulturräumen ungefähr denselben Stellenwert, während Zeitungen und Magazine, die es im deutschsprachigen Raum nicht gibt, ein gewisses Problem darstellen. Die Personennamen wurden zur Gänze übernommen, jedoch wird etwa die Hälfte davon im Anhang erläutert, und der Rest erklärt sich von selbst.

Bei den britischen Eigenheiten und Realien wurde unter anderem auf die Teekultur eingegangen – von sechs Fällen, die im Original vorkommen, wurde im Translat zweimal „Kaffee“ anstatt „Tee“ verwendet, was meiner Meinung nach nicht nötig gewesen wäre. Was andere gängige Lokale und Getränke betrifft, haben sich die Übersetzer ziemlich stark ans Original gehalten. Zwar gibt es in diesem Bereich keine erklärenden Anmerkungen, aber die meisten Begriffe sind trotzdem gut verständlich bzw. höchstens als leicht fremdartig einzustufen. Das typisch britische „minicab“ wurde ebenso fast immer übernommen.

Auch die intertextuellen Bezüge wurden beibehalten und bieten eigentlich keine größeren Schwierigkeiten, wobei auch hier wieder gilt, dass der deutschsprachige Leser ein etwas größeres Allgemeinwissen haben muss, um alles zu verstehen.

Die Ortsbezüge wurden zur Gänze übernommen, und zwar fast ohne Anmerkungen. Für das Verständnis der Geschichte ist es zwar nicht unbedingt nötig, die erwähnten Orte zu kennen, doch natürlich bleiben dem deutschsprachigen Leser Assoziationen und Bilder verwehrt, die beim Leser des Originals ganz selbstverständlich entstehen.

Sehr oft werden britische Markennamen erwähnt, die zu etwa zwei Drittel übernommen und in den restlichen Fällen neutralisiert wurden (fünf Namen finden sich im Anhang). Insgesamt gibt es in dieser Kategorie nur wenige Verständnisschwierigkeiten.

Den Bereich der Populärkultur habe ich in Musik und Film/Fernsehen eingeteilt. In beiden Kategorien werden hauptsächlich britische und amerikanische Produktionen bzw. Personen

erwähnt – zu den amerikanischen haben die britischen und deutschen Leser ungefähr dieselbe Distanz, weshalb hier nicht mehr verbalisiert oder erklärt werden musste. Was britische Bands und ihre Musik betrifft, hätten ein paar mehr Erläuterungen im Glossar nicht geschadet, wogegen die Filme etc. gut erklärt und daher ausreichend schlüssig sind.

Eine Kategorie, die sich wie ein roter Faden durch den gesamten Roman zieht, ist die der Schimpfwörter – wer wem gegenüber worüber wie sehr schimpft, ist kulturell bestimmt. Im Original überwiegen wenige, typische Kraftausdrücke, für die deutsche Version dagegen haben sich die Übersetzer eine Vielzahl an verschiedenen Beschimpfungen einfallen lassen, darunter auch recht originelle Kreationen. Zwar wirken die deutschen Begriffe auffälliger als die recht inflationär verwendeten englischen, aber dafür wurden an vielen Stellen Kraftausdrücke auch ganz weggelassen, sodass die Stilebene insgesamt größtenteils gewahrt bleibt. Eine Ausnahme bildet die in den Beispielen 7b, 7e und 7g beschriebene leicht unterschiedliche Personencharakterisierung.

Ein weiterer auffälliger Bereich betrifft die Anglizismen. Die deutsche Sprache ist besonders aufnahmefähig, was englische Begriffe angeht, und besonders in der Popkultur sowie unter jungen Menschen sind Anglizismen weit verbreitet, doch trotzdem erscheint mir ihre Verwendung in *High Fidelity* etwas exzessiv. Die Ausdrücke können bei deutschsprachigen Lesern mit geringen Englischkenntnissen durchaus zu Verständnisschwierigkeiten führen und wirken für meinen Geschmack insgesamt etwas unnatürlich bzw. übertrieben. Es sollte jedoch erwähnt werden, dass der Text vermutlich für den durchschnittlichen deutschsprachigen Leser im Jahr 2009 schon weitaus leichter verständlich ist als im Erscheinungsjahr 1996.

Insgesamt setzt die deutsche Version etwas gebildete Leser voraus als das Original, und auch gewisse Englischkenntnisse werden erwartet. Die Sprachstruktur ähnelt der des Originals sehr stark, wodurch der Text im Deutschen vielleicht noch etwas umgangssprachlicher, und die Sätze etwas kürzer wirken. Die Übersetzer haben sich Mühe gegeben, Defizite im Bereich der Präsuppositionen durch ihr Glossar auszugleichen – diese Anmerkungen stellen eine wichtige Stütze dar, sind jedoch eher als Stichprobenartig und nicht als vollständig zu betrachten.

Es lässt sich feststellen, dass der Roman bzw. seine Übersetzung bis jetzt nicht an Aktualität verloren haben – natürlich gibt es Referenzen auf Politiker oder Musikgruppen, die heute nicht mehr tätig sind, doch die Sprache kann in beiden Versionen keineswegs als veraltet bezeichnet werden. Besonders Clara Drechsler ist als ehemalige Musikjournalistin bestimmt immer am Puls der Zeit und hat ein gutes Gespür für die Sprache der heutigen Generation.

Insgesamt bin ich der Meinung, dass die Übersetzer ihren Lesern vielleicht an der einen oder anderen Stelle etwas zuviel zutrauen, aber im Großen und Ganzen haben sie mit *High Fidelity* eine Übersetzung geschaffen, die der Kulturspezifik des Originals Respekt zollt und sich gleichzeitig nahtlos in die populäre deutschsprachige Literatur einfügt. Der große Erfolg von Nick Hornbys Büchern im deutschsprachigen Raum ist sicherlich zu einem nicht unwesentlichen Teil den beiden Übersetzern zu verdanken.

BIBLIOGRAPHIE

Primärliteratur:

Collins Cobuild English Dictionary. 1995. Sinclair, John et al. (Hgg.). London: Harper Collins.

DUDEN. Deutsches Universalwörterbuch. 6., überarbeitete Auflage. 2007. Kunkel-Razum, Kathrin et al. (Hgg.). Mannheim: Dudenverlag.

The New International Webster's Comprehensive Dictionary of the English Language. Encyclopedic Edition. 2003. Read, Allen Walker et al. (Hgg.). Köln: Bellavista.

Hornby, Nick. 1996. *High Fidelity*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.

Hornby, Nick. 2000. *High Fidelity*. London: Penguin Books.

Sekundärliteratur:

Ammann, Margret. 1993. Kriterien für eine allgemeine Kritik der Praxis des translatorischen Handelns. In: Holz-Mänttari, Justa / Nord, Christiane (Hgg.). *TRADUCERE NAVEM. Festschrift für Katharina Reiß zum 70. Geburtstag*. Tampere: University of Tampere. 433-446.

Ammann, Margret. 1995. *Kommunikation und Kultur*. Frankfurt a. M.: IKO-Verlag für interkulturelle Kommunikation.

Göhring, Heinz. 1978. Interkulturelle Kommunikation: Die Überwindung der Trennung von Fremdsprachen- und Landeskundeunterricht durch einen integrierenden Fremdverhaltensunterricht. In: *Kongressberichte der 8. Jahrestagung der GAL*. Stuttgart: Hochschulverlag. 9-14.

Goodenough, Ward H. 1964. Cultural Anthropology and Linguistics. In: Hymes, Dell (Hg.). *Language in culture and society. A reader in linguistics and anthropology*. New York: Harper & Row. 36-39.

Holz-Mänttari, Justa. 1984. *Translatorisches Handeln. Theorie und Methode*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.

Holz-Mänttari, Justa. 1986. Translatorisches Handeln – theoretisch fundierte Berufsprofile. In: Snell-Hornby, Mary (Hg.). *Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis*. Tübingen: Francke. 348-374.

Hönig, Hans G. / Kußmaul, Paul. 1982. *Strategie der Übersetzung. Ein Lehr- und Arbeitsbuch*. Tübingen: Gunter Narr.
III, Schriften zur Sprachphilosophie. (5., unveränd. Aufl.). Stuttgart. 368-756.

Kade, Otto. 1968. *Zufall und Gesetzmäßigkeiten in der Übersetzung*. Leipzig: Verl. Enzyklopädie.

- Koller, Werner. 1983. *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Heidelberg: Quelle & Meyer.
- Koller, Werner. 1995. The Concept of Equivalence and the Object of Translation Studies. In: *Target* 7(2). 191-222.
- Metrup, Wolfgang. 1982. Der sprach- und Wörterbuchausschnitt "Anweisung durch Packungsbeilage von Medikamenten". Zur lexikographischen Beschreibung des Vokabulars. In: Metrup, Wolfgang (Hg.). *Konzepte zur Lexikographie. Studien zur Bedeutungserklärung in einsprachigen Wörterbüchern (= Reihe Germanistische Linguistik 38)*. Tübingen: Niemeyer. 1-33.
- Nord, Christiane. 1989. Textanalyse und Übersetzungsauftrag. In: Königs, Frank G. (Hg.). *Übersetzungswissenschaft und Fremdsprachenunterricht. Neue Beiträge zu einem alten Thema*. München: Goethe-Institut. 95-119.
- Nord, Christiane. 1991. *Textanalyse und Übersetzen*. Heidelberg: Julius Groos.
- Nord, Christiane. 1993a. *Einführung in das funktionale Übersetzen. Am Beispiel von Titeln und Überschriften*. Tübingen: Francke.
- Nord, Christiane. 1993b. Alice im Niemandsland. Die Bedeutung von Kultursignalen für die Wirkung von literarischen Übersetzungen. In: Holz-Mänttari, Justa / Nord, Christiane (Hgg.). *TRADUCERE NAVEM. Festschrift für Katharina Reiß zum 70. Geburtstag (= studia translologica ser. A, vol. 3)*. Tampere. 395-414.
- Nord, Christiane. 1997. *Translating as a Purposeful Activity. Functionalist Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome.
- Nord, Christiane. 2004. Loyalität als ethisches Verhalten im Translationsprozess. In: Müller, Ina (Hg.). *Und sie bewegt sich doch.... Translationswissenschaft in Ost und West. Festschrift für Heidemarie Salevsky zum 60. Geburtstag*. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH. Europäischer Verlag der Wissenschaften. 235-245.
- Oksaar, Els. 1988. *Kulturemtheorie. Ein Beitrag zur Sprachverwendungsforschung*. (= Berichte aus den Sitzungen der Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften E.V., Hamburg. Jg. 6, H. 3). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Popovič, Anton. 1981. Übersetzung als Kommunikation. In: Wilss, Wolfram (Hg.). *Übersetzungswissenschaft*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 92-111.
- Prunč, Erich. 1997. Translationskultur. In: *TEXTconTEXT 11 = NF 1.1997*. 99-127.
- Prunč, Erich. 2000. Vom Translationsbiedermeier zur Cybertranslation. In: *TEXTconTEXT 14 = NF 4.2000*. 3-74.
- Prunč, Erich. 2002. *Einführung in die Translationswissenschaft. Band 1. Orientierungsrahmen*. Graz: Institut für Translationswissenschaft.
- Pym, Anthony. 1992. The Relations Between Translation and Material Text Transfer. In: *Target* 4(1). 171-189.

Reiß, Katharina. 1971. *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik*. München: Hueber.

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

Soffiatti, James P. 1955. Bilingualism and Biculturalism, in: *Journal of Educational Psychology* 46, 222-227.

Toury, Gideon. 1995. *Descriptive Translation Studies and beyond*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.

Vermeer, Hans J. 1978. Ein Rahmen für eine allgemeine Translationstheorie. In: *Lebende Sprachen* 23. 99-102.

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

Vermeer, Hans J. 1986b. *voraussetzungen für eine translationstheorie – einige kapitel kultur- und sprachtheorie*. Heidelberg: Selbstverlag.

Vermeer, Hans J. 1986c. Naseweise Bemerkungen zum literarischen Übersetzen. In: *TEXTconTEXT* 1.3. 145-150.

Vermeer, Hans J. 1990. *Skopos und Translationsauftrag – Aufsätze*. Heidelberg: Selbstverlag

Vermeer, Hans J./Witte, Heidrun. 1990. *Mögen Sie Zistrosen? Scenes & frames & channels im translatorischen Handeln*. *TEXTconTEXT, Beiheft 3*. Heidelberg: Julius Groos.

Witte, Heidrun. 2000. *Die Kulturkompetenz des Translators. Begriffliche Grundlegung und Didaktisierung*. Tübingen: Stauffenburg.

Internetquellen:

<http://www.wikipedia.org>

<http://www.penguin.co.uk/static/cs/uk/0/minisites/nickhornby> (Stand 25.5.2009)

<http://www.guardian.co.uk/books/2005/apr/23/fiction.shopping> (Stand 25.5.2009)

<http://dir.salon.com/people/feature/2000/03/31/hornby> (Stand 25.5.2009)

<http://www.orionbooks.co.uk/14050-0/Author-Terry-Pratchett.htm> (Stand 25.5.2009)

<http://www.kiwi-verlag.de/123-0-autoren-ueber-den-verlag.htm> (Stand 27.5.2009)

<http://www.taz.de/nc/1/archiv/archiv-start/?dig=2002%2F07%2F17%2Fa0178> (Stand 27.5.2009)

<http://www.brauen.de/braulexikon/biermarken-sorten/bitter/> (Stand 17.6.2009)

http://www.visitlondon.com/de/nutzliche_informationen/verkehrsmittel/londoner-taxis (Stand 17.6.2009)

<http://wissen.spiegel.de/wissen/dokument/dokument.html?id=43367637&top> (Stand 17.6.2009)

<http://cinematreaasures.org/theater/15093/> (Stand 21.6.2009)

<http://www.lemsip.co.uk/> (Stand 21.6.2009)

<http://www.kruenitz1.uni-trier.de/> (Stand 24.6.2009)

Zusammenfassung

Bei der vorliegenden wissenschaftlichen Arbeit handelt es sich um eine übersetzungskritische Analyse des Romans *High Fidelity* von Nick Hornby in der englischen Originalversion und seiner deutschen Übersetzung. Das Ziel besteht darin, den Umgang des Übersetzerteams mit den kulturspezifischen Elementen zu erhellen und die Skoposadäquatheit ihrer Entscheidungen zu beurteilen.

Zu diesem Zweck wird mit den funktionalen Translationstheorien – darunter vorrangig der *Skopos*theorie von Hans J. Vermeer und der *Theorie vom translatorischen Handeln* nach Justa Holz-Mänttari – gearbeitet, bei denen das Hauptaugenmerk auf der Erfüllung der Funktion des Translats in der Zielkultur und nicht mehr auf der Reproduktion der Oberflächenelemente des Ausgangstextes liegt.

Es folgen Ausführungen zum Kulturbegriff von Heidrun Witte und Els Oksaar, wobei es vorrangig darum geht, was Kulturspezifität überhaupt ist, wie sie erkannt und behandelt werden kann, und wie jedes Individuum in seine Primärkultur eingebunden ist.

Als Modell dient die *übersetzungsrelevante Textanalyse* nach Christiane Nord, die sowohl textexterne als auch textinterne Faktoren berücksichtigt und somit der besonderen Bedeutung der Kommunikationssituation Rechnung trägt. Im Zuge der praktischen Anwendung dieser Analyse werden die englische Originalfassung und die deutsche Übersetzung sowohl getrennt behandelt als auch zueinander in Beziehung gesetzt.

Für die eigentliche Übersetzungskritik werden die im Text enthaltenen Fälle von Kulturspezifität in acht Kategorien eingeordnet und in Ausgangs- und Zieltext miteinander verglichen, sodass festgestellt werden kann, welcher Strategie die Übersetzer gefolgt sind, und ob die gewählten translatorischen Lösungen in der Zielkultur ihre intendierte Funktion erfüllen.

Abstract

The following diploma thesis is a critical analysis of the German translation of Nick Hornby's famous novel *High Fidelity* in comparison to the English original. The aim is to assess the way the translators dealt with culture-specific elements and to evaluate the adequacy of their decisions.

The thesis is based on functional translational theory – particularly Hans J. Vermeer's *Skopostheorie* and Justa Holz-Mänttari's *theory of translational action* – with its emphasis on fulfilling the intended function in the target culture as opposed to merely recreating the source text's surface elements, the way some more traditional theories did and still do.

Heidrun Witte's literature on culture and its implications for translation, as well as Els Oksaar's *Kulturremtheorie* are used to describe what culture specificity is, how it can be detected and dealt with, and how every individual is shaped by their original culture.

Christiane Nord's *translation-oriented text analysis* emphasises the importance of the communicative situation with its various factors on the production and reception of any given text and therefore offers a valuable model for the analysis at hand. In the practical application of this model, the original text as well as the German translation are analysed separately and then related to each other.

For the actual translation assessment, all culture-specific elements are registered, divided into eight categories and compared in the original text and the German translation in order to allow for a representative choice of examples and to identify the translators' overall strategy with respect to these elements. As a last step, the adequacy of this strategy and the fulfilment of the intended text function are evaluated.

Lebenslauf

Vor- und Nachname: Andrea Aigner

Geburtsdatum: 5. Mai 1982

Geburtsort: St. Pölten (NÖ)

Familienstand: ledig

Schulische Laufbahn:

September 1988 – Juni 1992 Volksschule der Pädag. Akademie Krems (NÖ)

September 1992 – Juni 1996 Unterstufe des BG Rechte Kramszeile (NÖ)

September 1996 – Juni 2000 Oberstufe des BG Rechte Kramszeile (NÖ)

Schulabschluss: Matura (mit gutem Erfolg)

Universitäre Laufbahn:

Seit Oktober 2000 Studium am Zentrum für Translationswissenschaft in Wien (1. Fremdsprache: Englisch, 2. F.: Japanisch)

Berufliche Tätigkeiten:

Seit 2001 Private Nachhilfelehrerin im Unterrichtsfach Englisch

Februar 2003 – Juni 2008 Teilzeitangestellte im japanischen Restaurant „EN“ (Wien, 1. Bezirk)