



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Übersetzungskritik: A Clockwork Orange  
Der Roman von Anthony Burgess in Gegenüberstellung  
zu zwei deutschen Übersetzungen

Verfasser

Michael Haberl

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im September 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 324 342 378

Studienrichtung lt. Studienblatt: Übersetzerausbildung (Stzw)

Betreuer: Ao. Univ.-Prof. Dr. Klaus Kaindl



## **Danksagung**

Mein Dank gilt meinen Eltern, die mir durch ihre – nicht rein finanzielle – Unterstützung die Möglichkeit gegeben haben, zu studieren, und mir dabei größtmögliche Entscheidungsfreiheit gewährt haben.

Mein Dank gilt außerdem Ao. Univ.-Prof. Dr. Klaus Kaindl, der mir bei der Erstellung dieser Diplomarbeit als kompetenter und stets freundlicher Betreuer zur Seite gestanden ist.

Mein Dank gilt ferner all meinen Professoren, die mich im Verlauf meines Studiums unterrichtet haben und bei denen ich sehr viel gelernt habe, sodass ich mein Studium nun erfolgreich abschließen kann.

Mein Dank gilt, last but not least, Regina Kaltseis, die mir beim Verfassen der vorliegenden Arbeit einige wertvolle Ratschläge gegeben und mich auch sonst stets unterstützt hat.



# Inhaltsverzeichnis

<b>1. Einleitung</b> .....	<b>7</b>
<b>2. Theoretische Grundlagen und Methode</b> .....	<b>10</b>
2.1. <i>Theoretische Grundlagen: Skopostheorie</i> .....	10
2.1.1. Der Skopos .....	10
2.1.2. Kulturelle Disposition und Bedeutung des Rezipienten .....	12
2.1.3. Texte als Informationsangebot .....	13
2.1.4. Kohärenz .....	14
2.1.5. Zusammenfassung .....	14
2.2. <i>Theoretische Grundlagen: Scenes-and-Frames Semantics</i> .....	15
2.2.1. Grundlegendes Konzept .....	15
2.2.2. Bedeutung des Konzepts für die Translationswissenschaft .....	18
2.3. <i>Übersetzungskritik und –vergleich: Begriffsklärung und Allgemeines</i> .....	20
2.3.1. Übersetzungskritik .....	20
2.3.2. Übersetzungsvergleich .....	22
2.4. <i>Funktionale Übersetzungskritik</i> .....	22
2.4.1. Allgemeiner Aufbau des Modells .....	23
2.4.2. Die Rolle des Lesers .....	24
2.4.3. Scenes-and-Frames Semantics im Modell zur Übersetzungskritik .....	25
2.4.4. Begründung der Wahl des Modells .....	26
<b>3. Literarisches Übersetzen</b> .....	<b>28</b>
3.1. <i>Was ist ein literarischer Text?</i> .....	28
3.2. <i>Historischer Überblick über verschiedene Ansätze</i> .....	29
3.3. <i>Wissenschaftliche Ansätze</i> .....	31
3.3.1. Linguistische Übersetzungswissenschaft .....	31
3.3.2. Manipulation School .....	34
3.3.3. Göttinger Sonderforschungsbereich .....	37
3.3.4. Funktionale Ansätze .....	39
3.3.5. Bedeutung des funktionalen Ansatzes für das literarische Übersetzen ..	41
3.4. <i>Konkrete Übersetzungsprobleme</i> .....	43
3.4.1. Sprachvarietäten .....	43
3.4.2. Metaphern .....	45
3.4.3. Wortspiele .....	47
3.4.4. Realia .....	49

<b>4. Autor, Werk, Übersetzungen .....</b>	<b>51</b>
4.1. <i>Anthony Burgess</i> .....	51
4.1.1. <i>Leben</i> .....	51
4.1.2. <i>Schaffen</i> .....	52
4.2. <i>„A Clockwork Orange“</i> .....	53
4.2.1. <i>Inhaltsangabe</i> .....	53
4.2.2. <i>Publikation</i> .....	55
4.3. <i>Übersetzer und Übersetzungen</i> .....	56
4.3.1. <i>Walter Brumm</i> .....	56
4.3.2. <i>Wolfgang Krege</i> .....	56
<b>5. Übersetzungskritik .....</b>	<b>58</b>
5.1. <i>Exkurs: Nadsat</i> .....	58
5.2. <i>Allgemeines zum praktischen Teil</i> .....	63
5.3. <i>Erstes Translat</i> .....	64
5.3.1. <i>Funktionsbestimmung</i> .....	64
5.3.2. <i>Intratextuelle Kohärenz</i> .....	65
5.4. <i>Zweites Translat</i> .....	66
5.4.1. <i>Funktionsbestimmung</i> .....	66
5.4.2. <i>Intratextuelle Kohärenz</i> .....	67
5.5. <i>Ausgangstext</i> .....	68
5.5.1. <i>Funktionsbestimmung</i> .....	68
5.5.2. <i>Intratextuelle Kohärenz</i> .....	68
5.6. <i>Zwischenbilanz</i> .....	79
5.7. <i>Diskussion konkreter Textbeispiele</i> .....	71
5.7.1. <i>Personen- und Ortsbeschreibungen</i> .....	73
5.7.2. <i>Gewaltdarstellungen</i> .....	88
<b>6. Schlusswort .....</b>	<b>102</b>
6.1. <i>Übersetzungskritik</i> .....	102
6.1.1. <i>Erstes Translat</i> .....	102
6.1.2. <i>Zweites Translat</i> .....	103
6.2. <i>Übersetzungsvergleich</i> .....	104
6.3. <i>Zusammenfassung und Schlussgedanke</i> .....	104
<b>Literaturverzeichnis .....</b>	<b>106</b>
<b>Anhang I: Zusammenfassung / Abstract .....</b>	<b>113</b>
<b>Anhang II: Lebenslauf .....</b>	<b>115</b>

# 1. Einleitung

Ein Modell ist zum Benutzen da. Folglich wird in der vorliegenden Arbeit ein von Ammann (1990) entwickeltes Modell zur Durchführung einer wissenschaftlichen, funktional ausgerichteten Übersetzungskritik praktisch angewandt. Der Roman *A Clockwork Orange* von Anthony Burgess wird zwei Übersetzungen ins Deutsche gegenübergestellt. Außerdem werden an der Peripherie der Arbeit im Rahmen eines Übersetzungsvergleichs auch die beiden Übersetzungen miteinander verglichen.

Auch wenn das Modell in der vorliegenden Arbeit nicht zum ersten Mal angewandt wird, so ist sein erneuter Gebrauch insofern relevant, als tatsächlich viele Translationswissenschaftler bereits seit bald 30 Jahren die Kluft, die zwischen der wissenschaftlichen, theoretischen Beschäftigung mit Translation und der geübten Praxis besteht, bemängeln. Zu den ersten, die diesen Missstand ansprachen, gehören Hönig/Kußmaul (vgl. 1982:9) und Reiß (1986), die beide Seiten, also sowohl Praktiker wie auch Theoretiker, in die Verantwortung nimmt: Während viele Übersetzer, Studierende und auch Lehrende im Translationsbereich darauf vertrauen, dass das Übersetzen durch Übung allein zu erlernen sei, und Theorie nur als zeitraubendes Beiwerk ansehen, geben Theoretiker und Wissenschaftler oft Widersprüchliches, Einseitiges oder allzu Praxisfernes von sich (vgl. Reiß 1986:1f). Im Gegensatz dazu wäre es wünschenswert, dass bei der Ausbildung von Übersetzern verstärkt auch Theorie und Wissenschaft betont würden (vgl. 1986:3), und dass auf der anderen Seite Wissenschaftler bei der Grundlegung ihrer Konzepte praktische Beispiele anführten, um die Gültigkeit und Relevanz für das tatsächliche Übersetzen aufzuzeigen (vgl. 1986:5).

Zwar wird vereinzelt von Theoretikern geäußert, dass ihre Theorien keinen Nutzen für die Praxis hätten; im Allgemeinen wird diese Ansicht jedoch nicht vertreten und eine Annäherung gewünscht. Dass auf diesem Gebiet noch viel Arbeit zu leisten ist, zeigen u. a. die Schilderungen von Kaiser-Cooke, die gut 15 Jahre nach dem zitierten Artikel Reiß' beinahe die gleichen Probleme aufzeigt (vgl. Kaiser-Cooke 2003:7f). Dennoch hält Kaiser-Cooke wenig später fest, dass es nicht darauf ankommen würde, die eben thematisierte sprachwörtliche Kluft zu überbrücken, da es diese real gar nicht gäbe (vgl. 2003:8). Wie auch immer man zu Existenz oder Nicht-Existenz dieser Kluft stehen mag; die vorliegende Arbeit vereint mit ihrer praktischen Anwendung eines theoretischen Konstrukts die beiden Pole. Immerhin ist, um noch einmal auf Kaiser-Cooke zu sprechen zu kommen, die „Praxis der Prüfstein der Theorie“ (Kaiser-Cooke 2003:8).

Nun wird aber Übersetzungskritik nicht rein aus wissenschaftlichem Interesse betrieben. Abermals kann an dieser Stelle auf Reiß verwiesen werden, die festhält, dass sachgerechte Übersetzungskritik zur Verbesserung publizierter Übersetzungen beitragen kann (vgl. 1986:3). Die bislang bestehenden Rezensionen in verschiedenen Zeitschriften allerdings, die

Übersetzungen oftmals ohne Vergleich mit dem Originaltext – teils sogar nicht als Übersetzung, sondern als Werk eines Autors – begutachten und mit rein willkürlichen Urteilen belegen, sind dafür definitiv nicht geeignet (vgl. Reiß 1971:10)<sup>1</sup>. In Analogie zur Forderung Vermeers, dass Übersetzer von literarischen Texten die von ihnen angefertigten Übersetzungen erklären dürfen und müssen (vgl. Vermeer 1986:147), ist es auch für Übersetzungskritiker erforderlich, nach möglichst objektiven Bewertungsmaßstäben vorzugehen und diese auch offen zu legen (vgl. Reiß 1971:12; Reiß 1989:72).

Um den Forderungen Reiß' nachzukommen, werden im ersten substantiellen Kapitel der Arbeit mit der Skopostheorie und den Scenes-and-Frames Semantics die theoretischen Grundlagen, von denen ausgegangen wird, aufgearbeitet. Danach wird der Begriff *Übersetzungskritik* geklärt und das erwähnte Modell zur Übersetzungskritik präsentiert.

Das darauf folgende Kapitel beschäftigt sich mit Grundfragen des literarischen Übersetzens. Ein weiterer Blickwinkel auf die Übersetzungskritik, die natürlich nicht isoliert, sondern als Teil des literarischen Diskurses dasteht, wird ermöglicht. Mit diesem Kapitel wird der theoretische Teil der vorliegenden Arbeit abgeschlossen.

Es folgt ein kurzes Kapitel, das alle relevanten Informationen über den Autor Anthony Burgess, sein Werk *A Clockwork Orange* und die beiden deutschen Übersetzer und Übersetzungen gibt.

Der praktische Teil, die eigentliche Übersetzungskritik, untersucht und beurteilt schließlich die Texte anhand des Modells, wobei der Schwerpunkt neben allgemeinen Analysen auf die Untersuchung von Textbeispielen gelegt wird.

Warum *A Clockwork Orange* für eine Analyse ausgewählt wurde, kann schnell erklärt werden. Da das Buch einen fiktiven Jugendslang verwendet, der von Anthony Burgess selbst entwickelt wurde, war ursprünglich eine Untersuchung dieser Sprache und ihrer Übertragung ins Deutsche geplant. Als sich dieses Unternehmen jedoch bereits nach kurzer Zeit als nicht durchführbar erwies, was in Kapitel 5.1. genauer thematisiert wird, entschied ich mich für eine allgemeine Übersetzungskritik. Die Tatsache, dass es zwei deutsche Übersetzungen des Romans gibt, machte diese Option besonders attraktiv. Die Frage, *warum* das Buch ein zweites Mal ins Deutsche übersetzt wurde, wird die vorliegende Arbeit jedoch, soviel kann jetzt schon verraten werden, nicht beantworten können.

Zum Formalen der Arbeit soll gesagt werden, dass ich mich bemüht habe, sie für jedermann verständlich zu formulieren und die Anzahl der als bekannt vorausgesetzten translationswissenschaftlichen Fachtermini auf ein Minimum gesenkt habe, sodass zum

---

<sup>1</sup> Es soll an dieser Stelle darauf hingewiesen werden, dass das entsprechende Buch Reiß' trotz einiger wertvoller Überlegungen grundsätzlich mit Vorsicht zu genießen ist, da es – wohl auf Grund seines Alters – teilweise überholte Ansichten und Postulate enthält.

Abschluss dieser Einleitung nur eine kurze terminologische Bemerkung folgen soll: Unter dem *Ausgangstext* wird der Originaltext, quasi die Vorlage für eine Übersetzung, verstanden; der *Zieltext* oder synonym das *Translat* ist die fertige Übersetzung. Analog verhält es sich mit *Ausgangs-* und *Zielsprache*, *-kultur* etc. *Translation* ist der Überbegriff für Übersetzen und Dolmetschen – wie immer man diese Begriffe nun definieren mag<sup>2</sup> – wird in dieser Arbeit jedoch, da sie sich nicht mit dem Dolmetschen beschäftigt, meist synonym mit Übersetzen verwendet. Die zugehörige Wissenschaft nennt sich *Translationswissenschaft*; der Begriff *Übersetzungswissenschaft*, der in der Arbeit ebenfalls zur Anwendung kommt, ist davon zu scheiden und wird an entsprechender Stelle definiert.

---

<sup>2</sup> In der Regel wird unter dem Begriff *Dolmetschen* das mündliche Simultan- oder Konsektiv-, „Übersetzen“ verstanden, während *Übersetzen* die schriftliche Übertragung eines Textes oder einer Information bezeichnet. Für eine abweichende Definition siehe z. B. Reiß/Vermeer (vgl. 1991:8).

## 2. Theoretische Grundlagen und Methode

Das folgende Kapitel soll neben einer Begriffsklärung und einigen allgemeinen Bemerkungen zu Übersetzungskritik und –vergleich die Methode der Arbeit, ein Modell zur Übersetzungskritik, beschreiben. Zuvor sollen die zwei Theorien, auf denen das erwähnte Modell fußt, dargestellt werden.

### 2.1. Theoretische Grundlagen: Skopostheorie

Eine der ersten Schriften zur Skopostheorie, die eine der bedeutendsten und bekanntesten Translationstheorien überhaupt ist, ist der Artikel *Ein Rahmen für eine allgemeine Translationstheorie* von Vermeer (1978); ausführlich dargestellt wurde die Theorie schließlich in *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie* von Reiß/Vermeer, dessen erste Auflage 1984 erschienen ist<sup>3</sup>.

Translation ist immer auch Kommunikation, auch wenn sie Merkmale besitzt, die über die einsprachige Kommunikation hinausgehen. Das bedeutet, dass ein Textproduzent und ein Textrezipient, die in einer bestimmten Situation auf Grund sprachlicher oder kultureller Barrieren nicht miteinander interagieren können, einen Translator zur Verständigung benötigen. Der Translator ist als Experte für transkulturelle Kommunikation zunächst selbst Rezipient (der Ausgangsinformation) und später Produzent (der Zielinformation). Den Rahmen der Skopostheorie bilden somit eine Produktions-, eine Rezeptions- und eine eigentliche Translationstheorie (vgl. Reiß/Vermeer 1991:18ff).

Dass der Text bzw. Textinhalte und nicht etwa einzelne Sätze oder gar Wörter als Grundlage jeder Beschäftigung mit Translation herangezogen werden, soll hier, da es mittlerweile als allgemein akzeptiert gilt, nur am Rande und um der Vollständigkeit Willen vermerkt werden.

#### 2.1.1. Der Skopos

Das zentrale Prinzip der Skopostheorie besagt – daher ihr Name – dass vom Translator für jeden Übersetzungsvorgang in Übereinstimmung mit dem Übersetzungsauftrag ein Skopos festgelegt werden muss. Das Wort *skopós*, das aus dem Griechischen entlehnt ist, bedeutet Zweck oder Ziel. Oft wird auch der Begriff Funktion synonym gebraucht, doch sollten diese drei Ausdrücke unterschieden werden: Das Ziel ist das geplante Endresultat eines Translationsvorgangs; ein Zweck ist eine Art „Unterziel“, das oft eine Vorbedingung für das

---

<sup>3</sup> Nord informiert darüber, dass der erste Teil dieses Werks, die allgemeine oder Basistheorie, von Vermeer verfasst wurde, während Reiß die Autorin des zweiten Teils, der sich mit speziellen Theorien beschäftigt, ist (vgl. Nord 1997:27). Weiters soll vermerkt werden, dass bei der Erstellung der vorliegenden Arbeit die zweite, nur durch ein weiteres Vorwort ergänzte, Auflage von 1991 verwendet wurde.

Erreichen eines Ziels ist (vgl. Vermeer 1990:82). Beispielsweise ist es denkbar, dass jemand – um bei Translation zu bleiben – als Zweck zusätzliches Informationsmaterial suchen will, um an sein Ziel, eine skoposgerecht optimale Anfertigung seines Translats zu gelangen. Die Funktion schließlich bezeichnet „den Zweck, den ein Text nach Absicht eines Rezipienten haben soll“ (Vermeer 1990:83, mit Verweis auf Nord 1988:52-54<sup>4</sup>). Anders ausgedrückt: Durch das Anvisieren eines Ziels oder Zwecks erhält ein Text eine Funktion (vgl. Vermeer 1990:120). Ein Translat muss gemäß der Skopostheorie also in einem „Gebrauch“ (Vermeer 1990:18), d. h. einer bestimmten Situation, funktionieren (vgl. 1990:68). Die Skopostheorie gehört damit zu den funktionalen Translationstheorien.

Dabei müssen die Funktion des Ausgangstexts, die Funktion des Zieltexts und die Intention des ursprünglichen Textsenders nicht unbedingt die gleiche sein. Kein Text *ist* ein bestimmter Text, sondern er wird als solcher intendiert, rezipiert, übersetzt etc. (vgl. Reiß/Vermeer 1991:29). Kein Text *hat* eine Funktion; vielmehr wird ihm eine Funktion oder – beispielsweise durch verschiedene Personen und/oder in verschiedenen Situationen – auch mehrere Funktionen zugeschrieben (vgl. Vermeer 1990:84f). Konsequenterweise gibt es folglich auch nicht *den* inhärenten Skopos für eine Translation, da Texte in verschiedenen Situationen zu verschiedenen Zielen oder Zwecken eingesetzt werden, wobei der Rahmen der möglichen Funktionen oder Interpretationen durch – ganz allgemein gesprochen – situatio-nelle Gegebenheiten begrenzt wird (vgl. Reiß/Vermeer 1991:58).

Daraus ergibt sich, dass Translation kein rein sprachlicher Prozess ist, sodass ein einfaches „Transkodieren“ (Reiß/Vermeer 1991:30) der sprachlichen Elemente des Ausgangstextes in der Regel nicht genügt. „Transkodierung als Grundregel für Translation wird abgelehnt“ (Vermeer 1990:17), bekennt Vermeer in aller Deutlichkeit. Es gilt jedoch, dieses Zitat genau und richtig zu verstehen: Vermeer behauptet *nicht* (wie manche Kritiker der Skopostheorie es verstehen), dass unbedingt adaptierend übersetzt werden muss – auch eine möglichst wortgetreue Übersetzung kann als Skopos für einen Translationsvorgang gewählt werden (z. B. um Menschen, die sich für eine ihnen fremde Sprache interessieren, die Strukturen dieser Sprache zu zeigen). Abgelehnt wird jedoch die Forderung nach „Treue“ oder Transkodierung als allgemeingültige Maxime für jede Übersetzung, sowie das retrospektive (streng am Ausgangstext orientierte) Übersetzen, ohne Ziele und Funktionen von Texten zu bedenken (vgl. Vermeer 1990:72f, 102f). „Der Skopos [...] besagt, daß bewußt und konsequent nach einem für das Translat festgelegten Prinzip übersetzt werden muß“ (Vermeer 1990:102). Das Erfüllen eines Translationsziels hat also gegenüber einer bestimmten Art der Durchführung einer Translation Priorität (vgl. Reiß/Vermeer 1991:98ff), wovon sich die

---

<sup>4</sup> Im Literaturverzeichnis der vorliegenden Arbeit siehe Nord (2009, 4. Auflage); die Seiten sind in diesem Fall 51-53.

Skoposregel als oberste Regel der Skopostheorie ableiten lässt: „Eine Handlung wird von ihrem Zweck bestimmt (ist eine Funktion ihres Zwecks)“ (Reiß/Vermeer 1991:101).

### 2.1.2. Kulturelle Disposition und Bedeutung des Rezipienten

Ein weiteres grundlegendes Prinzip der Skopostheorie basiert auf der relativistischen Annahme, dass es keine objektive Realität gibt. Wahrnehmungen werden durch die Situation beeinflusst, wobei vor allem die kulturelle Situation ein wichtiger Faktor ist.

Kultur wird in diesem Zusammenhang zunächst nach Göhring als all das, „was man wissen, beherrschen und empfinden können muß, um beurteilen zu können, wo sich Einheimische in ihren verschiedenen Rollen erwartungskonform oder abweichend verhalten“ (Göhring 1978:10, zit. n. Reiß/Vermeer 1991:26) definiert. Vermeer vermerkt dazu später einschränkend, dass sich der Begriff „Kultur“ auf verschiedene Gemeinschaften beziehen kann: Im Falle einer „Gesamtgesellschaft“ (beispielsweise der mitteleuropäischen oder deutschen Gesellschaft) spricht er von „Parakultur“, doch gibt es auch „Diakulturen“ (Kulturen eines Teils einer Gesamtgesellschaft, wie beispielsweise eines Sportvereins oder einer bestimmten Schule) und „Idiokulturen“ (Kultur eines Einzelindividuums) (vgl. Vermeer 1990:32). Wenn also behauptet wird, dass die Rezeption eines Textes kulturabhängig ist, so kann dies im Sinne der Idiokultur auch heißen, dass Texte von Person zu Person unterschiedlich aufgenommen werden. Im Folgenden soll der Begriff Kultur verkürzend stets alle diese Arten von Kultur umfassen.

Am Beispiel einer Rede von Cicero, das hier nicht genau erläutert werden soll (vgl. Reiß/Vermeer 1991:58-61), zeigt Vermeer, wie wichtig die kulturelle Einbettung eines Textes, aber auch jene der Zielrezipienten ist. Er leugnet die allgemein akzeptierte Ansicht, dass ein Translat niemals alle Aspekte des Original beinhalten kann, nicht – er drückt sich nur anders aus: Gemäß seiner Auffassung enthält ein Translat nicht *weniger* als der Ausgangstext, sondern *anderes* (vgl. Reiß/Vermeer 1991:62). Jeder Text hat eine, zumeist implizite, intendierte Leserschaft. Und da die Bedeutung eines Textes nach der Skopostheorie keine Konstante ist (vgl. Reiß/Vermeer 1991:30f), sondern durch Rezeption in einer Kultur gebildet wird, und weiters Vorwissen und implizite Werte zwischen verschiedenen Kulturen u. U. erheblich variieren, werden sich auch bei der Translation, die eigentlich immer über Kulturgrenzen hinweg geschieht, Ausgangs- und Zieltext oft wesentlich voneinander unterscheiden müssen (vgl. Reiß/Vermeer 1991:63f). Ein optimaler Translator muss nach Auffassung der Skopostheorie folglich nicht einfach nur zwei (oder mehr) Sprachen beherrschen, sondern er sollte auch bikulturell sein (vgl. Reiß/Vermeer 1991:107).

Als eine Unterregel der Skoposregel wird die Rolle des Rezipienten des Translats betont: „Der Skopos ist als rezipientenabhängige Variable beschreibbar“ (Reiß/Vermeer 1991:101).

### 2.1.3. Texte als Informationsangebot

Translation ist zwar, wie bereits erwähnt, eine besondere Art von Kommunikation, doch wurde bereits festgehalten, dass sich Texte bei der Translation u. U. verändern. Im Sinne der Skopostheorie wird Übersetzen also nicht, wie dies oft der Fall ist, als „zweistufiger Kommunikationsvorgang“, bei dem der Translator einen Ausgangstext empfängt und dann in einen Zieltext umformuliert, gesehen (vgl. Reiß/Vermeer 1991:41; für Beispiele siehe 41-45), sondern als „Information' über einen Ausgangstext in einer anderen Sprache als dieser des Textes“ (Reiß/Vermeer 1991:46). Vermeer hält fest, dass bereits einige Theoretiker vor ihm in diese Richtung tendiert haben, alle diese jedoch gemeinsam haben, dass sie den Informationsaspekt nur auf Teilgebiete der Translation anwendeten und auch sonst teilweise zu eng gefasst waren. Im Gegensatz dazu soll die Skopostheorie, wie der Titel des Buches von Reiß und Vermeer schon verrät, eine allgemeine Translationstheorie sein (vgl. Reiß/Vermeer 1991:46).

Die Skopostheorie formuliert, dass „*jedes* Translat [...] unabhängig von seiner Funktion [...] und Textsorte als Informationsangebot in einer Zielsprache und deren –kultur (IA<sub>Z</sub>) über ein Informationsangebot aus einer Ausgangssprache und deren –kultur (IA<sub>A</sub>) gefaßt wird“ (Reiß/Vermeer 1991:76). Vermeer führt dazu weiter aus: „Das Informationsangebot einer Translation wird als abbildender Transfer eines Ausgangstextangebots dargestellt. Die Abbildung ist nicht eindeutig umkehrbar“ (Reiß/Vermeer 1991:105). Sowohl der Zieltext als auch der Ausgangstext, der bis dahin für die Vertreter der traditionellen Übersetzungswissenschaft (siehe Kapitel 3.3.1.) als nahezu unantastbar galt, werden also auf bloße „Information“ reduziert; Prunč spricht in diesem Zusammenhang von der „Entthronung des Ausgangstextes“ (2002:163). Begründet wird diese neue Betrachtungsweise, wie bereits mehrfach angeklungen ist, mit der Kommunikationssituation: In einer anderen Situation bzw. Kultur sind in unterschiedlichem Ausmaß andere Informationen erforderlich. Der Empfänger des Translats benötigt möglicherweise zusätzliche Information, die beim Rezipienten des Ausgangstextes als bekannt vorausgesetzt werden darf. Auch eine Änderung des Skopos kann erforderlich sein: Beispielsweise kann ein deutsches Translat einer Rede eines US-Präsidentenskandidaten nicht sinnvoll die gleiche Funktion haben wie die Originalrede. Während der US-amerikanische Hörer oder Leser hauptsächlich motiviert werden soll, den betreffenden Kandidaten zu wählen, wird der deutschsprachige Adressat wohl eher darüber informiert, wie der Wahlkampf in den USA abläuft oder was die Wahlversprechen dieses Kandidaten sind (vgl. Reiß/Vermeer 1991:64). Ein vordergründig appellativer (appellbetonter) Text führt somit zu einem informativen (inhaltsbetonten) Translat<sup>5</sup>.

Die Überlegungen bezüglich des Informationsangebots werden mit der Skoposregel wie folgt in Bezug gesetzt: „Oberstes Kriterium für eine Translationsentscheidung ist die (zu begründende) *Funktion* des Translats als Zielinformativangebot“ (Reiß/Vermeer 1991:86, mit Verweis auf Vermeer 1978).

---

<sup>5</sup> Vgl. die „Übersetzungsrelevante Texttypologie“ von Reiß (bes. 1971:34-37 und 44-49).

#### 2.1.4. Kohärenz

Das letzte im Rahmen der Skopostheorie angesprochene Problem ist das Verstehen an sich. Um etwas zu verstehen – und Verstehen ist für eine adäquate Translation unumgänglich – sind laut Vermeer ähnliche Erfahrungen, eine ähnliche kulturelle Einbettung und eine ähnliche Situation der Gesprächsteilnehmer erforderlich. (Nach allem, was bisher gesagt wurde, bedarf diese Behauptung keiner näheren Erläuterungen.) Eine Botschaft kann als verstanden betrachtet werden, wenn sie der Empfänger in seiner momentanen Situation mittels Rückgriffen auf sein kulturelles und sprachliches Wissen einordnen und interpretieren kann. Auf dieser Basis formuliert Vermeer eine weitere Regel der Skopostheorie, die Kohärenzregel: „Geglückt ist eine Interaktion, wenn sie vom Rezipienten als hinreichend kohärent mit seiner Situation interpretiert wird und kein Protest [...] folgt“ (Reiß/Vermeer 1991:112). Kohärenz kann auch in beabsichtigter Inkohärenz bestehen (vgl. Reiß/Vermeer 1991:111).

Kohärenz tritt in zwei Formen auf: intratextuell, also die Kohärenz innerhalb eines Textes, und intertextuell, als die Kohärenz zwischen zwei Texten, in der Regel dem Ausgangstext und seinem Translat. Die intertextuelle Kohärenz, auch als „Fidelität“ (Reiß/Vermeer 1991:113) bezeichnet, wird als der intratextuellen Kohärenz nachgeordnet betrachtet, aber trotzdem als integraler Bestandteil einer Translation gesehen (vgl. Reiß/Vermeer 1991:113f). Vermeer fasst dies in der Fidelitätsregel zusammen: „Eine Translation strebt nach kohärentem Transfer eines Ausgangstexts“ (Reiß/Vermeer 1991:114). Ein Skoposwechsel, der gemäß der Skopostheorie zulässig ist, stellt dabei keinen Widerspruch zur Fidelität dar: Fidelität wird unter dem festgelegten übergeordneten Skopos verfolgt (vgl. Reiß/Vermeer 1991:115). Mit anderen Worten: Unter Fidelität wird ein „Zusammenhang zwischen Translat und Ausgangstext“ (Vermeer 1990:115) verstanden, der durch den Skopos bestimmt wird.

Als Begründung für die Hierarchie zwischen intra- und intertextueller Kohärenz gibt Vermeer an, dass die Fidelität zwischen zwei Texten nur dann analysiert werden kann, wenn es überhaupt zwei in sich kohärente Texte gibt; ein unverständlicher Ziel- oder Ausgangstext ist genau genommen gar kein Text, sondern nur eine Zeichenmenge. Als einen zweiten Grund hält er fest, dass der Empfänger eines Translats dieses in der Regel nicht parallel zum Ausgangstext liest, sondern es als eigenständigen Text rezipiert, weshalb er wohl die intratextuelle Kohärenz allein bewertet (vgl. Reiß/Vermeer 1991:114f).

#### 2.1.5. Zusammenfassung

Wenngleich auch alles Vorgegangene, das zur Skopostheorie gesagt wurde, bereits eine Zusammenfassung war, so sollen die zentralen Postulate der Skopostheorie auf Grund ihrer Komplexität hier noch einmal überblicksmäßig aufbereitet werden.

Translation ist kein rein sprachlicher Prozess, bei dem die Elemente eines Ausgangssprachlichen Textes in jene eines Zielkulturellen Textes umgewandelt (transkodiert) werden.

Texte haben keine konstante Bedeutung oder Funktion; sie werden je nach Situation und Kultur anders rezipiert und interpretiert. Der Translator muss deshalb, bevor er sich an die Arbeit macht, entscheiden, welchen Skopos (welches Ziel) er bei der Herstellung seines Translats verfolgen wird; eine funktionskonstante Übersetzung ist nicht immer möglich oder zu empfehlen. Der Skopos bestimmt schließlich, durch welche zielkulturelle Information der Translator die Information der Ausgangskultur wiedergibt. Als Experte für transkulturelle Kommunikation sollte er nicht nur zwei Sprachen auf hohem Niveau beherrschen, sondern nach Möglichkeit bikulturell sein.

## **2.2. Theoretische Grundlagen: Scenes-and-Frames Semantics**

Eine weitere Theorie, die für das Verständnis des Modells, das in Kapitel 2.4. vorgestellt werden soll, unabdingbar ist, ist das Konzept der Scenes-and-Frames Semantics<sup>6</sup> von Fillmore. Die Bedeutung dieser Theorie für die Translationswissenschaft wurde erstmals von Vannerem/Snell-Hornby (1986)<sup>7</sup> und später – wesentlich ausführlicher – von Vermeer/Witte (1990) thematisiert. Das Ziel des folgenden Unterkapitels ist es, zuerst Fillmores Konzept und danach die translationswissenschaftlichen Bearbeitungen darzustellen.

### 2.2.1. Grundlegendes Konzept

Fillmore geht bei seinem Konzept zunächst davon aus, dass Begriffe nicht als die Summe ihrer Teile verstanden werden und definiert werden sollten – er bezeichnet dies als „checklist theory“ (Fillmore 1977:67) – sondern Menschen einen gewissen Prototyp im Kopf haben, von dem sie gegebenenfalls und in entsprechendem Ausmaß abstrahieren, um einen Begriff zu verstehen (vgl. 1977:55f). An die Stelle von klar abgegrenzten Kategorien treten solche, die eine „fokale Mitte und verschwommene Ränder“ (Vannerem/Snell-Hornby 1986:187) haben. Bei dieser grundlegenden Überlegung sowie der Wahl des Terminus „prototype“ (Fillmore 1977:56) bezieht er sich auf Rosch (1973).<sup>8</sup>

Prototypen im Sinne Fillmores beruhen auf Erfahrungen, die ein Mensch in seinem Leben bisher gemacht hat. Als eine Form von *experiential knowledge* im Gegensatz zur *formal knowledge*<sup>9</sup> können sie nicht direkt mit Wörtern formuliert werden. Beispielsweise ist es möglich, zu wissen, wie das Gesicht einer Person aussieht, wirklich bildhaft beschreiben lässt es sich jedoch nicht. Im Gegensatz zu den Vertretern der bereits erwähnten *checklist theory*, deren Forschung sich stets auf die Suche nach Grenzen für die von ihnen aufgestellten Kategorien konzentriert, fragt Fillmore nach Abstraktionsstrategien von einer gewissen

---

<sup>6</sup> Entgegen der gängigen Praxis sollen in der vorliegenden Arbeit sowohl der Name des Konzepts als auch die Begriffe *Scene* und *Frame* mit großen Anfangsbuchstaben geschrieben werden.

<sup>7</sup> Eine gekürzte Fassung dieses Artikels in englischer Sprache findet sich in Snell-Hornby (1988).

<sup>8</sup> Für weitere Verweise auf Arbeiten und Autoren, die Fillmore bei der Konzeption seiner Theorie herangezogen hat, siehe Fillmore (1977:58).

<sup>9</sup> Fillmore bedient sich hier der Terminologie von Wallace Chafe, nennt jedoch keine genauen Quellen.

Menge dieser Prototypen. Dies ist, so Fillmore weiter, eine wesentlich allgemeinere Frage. Beispielsweise wird *pink* verstanden, indem vom Prototyp *rot*, der direkt bekannt ist, abstrahiert wird. Analog verhält es sich mit *Rechteck* (Prototyp) und *Trapez* (Abstraktion). Auch in neuen Situationen suchen Menschen, wenn sie etwas in Worte fassen wollen, (unbewusst) nach vorhandenen Prototypen, von denen sie eine geeignete Formulierung ableiten können (vgl. Fillmore 1977:56f).

Ein Kind, das gerade erst sprechen lernt, kennt zunächst nur wenige einzelne Wörter. Als Beispiel mag das Wort *Stift* dienen, mit dem es eine bestimmte Situation, möglicherweise das Zeichnen mit seiner Mutter an einem Tisch, verbindet. Im Lauf der Jahre lernt das Kind dann weitere Begriffe, mit denen konkretere Beschreibungen von Begrifflichkeiten möglich sind, und solche, mit denen prototypische Situationen verbunden werden (vgl. 1977:62). Beispielsweise wird die Bedeutung von *Stift* konkreter, und allgemein wird ein höherer Grad der Differenzierung erreicht (verschiedene Arten von Stiften, Unterscheidung von zeichnen/schreiben, höhere Anzahl von mit *Stift* assoziierten Situationen etc.).

Auch beim Verstehens eines Textes spielt die *experiential knowledge* eine wichtige Rolle. Laut Fillmore (vgl. 1977:61f) wird jedes sprachliche Element in erster Linie mit einer Situation, die für einen Menschen irgendeine persönliche Bedeutung hat, assoziiert. Ein Rezipient baut bei der Lektüre eines Textes eine Art Welt auf, und je weiter er im Text vorwärts kommt, desto genauer wird sein Bild dieser Welt, desto mehr Leerstellen werden ausgefüllt. Ebenso werden Erwartungen aufgebaut und erfüllt oder enttäuscht. Die persönlichen Erfahrungen und das Vorwissen beeinflussen die Vorstellung des Lesers maßgeblich, weshalb verschiedene Menschen einen Text oft ganz unterschiedlich interpretieren.

Etwas später führt Fillmore schließlich die für das Konzept namensgebenden Begriffe „Scene“ und „Frame“ (1977:63) ein. Der Begriff der Scene ist dabei sehr weit und allgemein gefasst: Er bezeichnet jegliche Art von kohärentem Segment, sei es eine visuelle Vorstellung von etwas, eine zwischenmenschliche Interaktion, ein Standardszenario, Überzeugungen, Vorstellungen, Emotionen etc.<sup>10</sup> Als Frame definiert Fillmore ein sprachliches Element, durch das eine Scene aktiviert wird. Dies stellt die zentrale Aussage des Konzepts dar.

Es ist jedoch nicht so, dass stets nur Scenes durch Frames aktiviert werden. Auch Frames aktivieren andere, sprachlich ähnliche Frames, und Scenes aktivieren andere, inhaltlich ähnliche Scenes. Weiters ist der Scene/Frame-Zusammenhang umkehrbar, sodass Frames durch Scenes aktiviert werden können. Sowohl Scenes als auch Frames können sehr einfach sein, aber auch sehr komplexe Gestalt annehmen (vgl. Fillmore 1977:63).

Genau wie Prototypen kommen auch Scenes aus der individuellen Erfahrung eines Menschen zu Stande. Scenes sind bisweilen sehr abstrakt und beinhalten oft nicht nur eine Vorstellung, sondern auch eine (kulturabhängige) implizite Bewertung oder bestimmtes

---

<sup>10</sup> Für zahlreiche Beispiele siehe Fillmore (1977:72).

Wissen, z. B. Gründe und Folgen, die für gewöhnlich zu der jeweiligen Scene führen oder aus ihr resultieren (vgl. Fillmore 1977:73f).

Fillmore arbeitet außerdem heraus, dass der größte Teil des Verstehens von Texten oder Kommunikation (Verbinden von Informationen und Ausfüllen von Leerstellen) nicht auf der Information, die wir explizit von unserem Gesprächspartner erhalten, basiert, sondern auf dem weiterführenden Wissen über die Scenes, die in der Kommunikationssituation evoziert werden. Dieses Wissen beruht, wie bereits erwähnt wurde, auf Erfahrungen und Erinnerungen (vgl. 1977:75). Die in einer Kommunikationssituation aktivierten Scenes und Frames werden schließlich zu einer kohärenten Gesamtscene zusammengefügt (vgl. 1977:66).

Wichtig für die Translation ist Fillmores Anmerkung, dass „gleiche“ (als sprachlich äquivalent betrachtete) Frames in verschiedenen Sprachen nicht zwangsläufig gleiche Scenes hervorrufen. Als Beispiel bringt er das japanische Verb *kaku*. Dieses ist zwar die gängige Entsprechung des englischen *write* und des deutschen *schreiben*, hat jedoch eine etwas weiter gefasste Bedeutung: Es bedeutet „schreiben“, kann aber auch „zeichnen“ – nicht nur in dem Sinn, dass eine konkrete Zeichnung entsteht, sondern auch einfach in der Art, dass mit einem Schreibgerät Spuren auf einer Oberfläche hinterlassen werden – bedeuten, während *schreiben* und *write* eindeutig den Fall bezeichnen, dass Schriftzeichen fixiert werden. Die im Japanischen evozierten Frames und Scenes unterscheiden sich folglich von jenen, die im Englischen oder Deutschen ausgelöst werden; die gesamte – linguistische sowie semantische – Assoziationskette kann anders verlaufen. Fillmore weist außerdem darauf hin, dass einfache Beispielsätze auch innerhalb einer Sprache je nach der Situation, in der sie gebraucht werden – also abhängig von bereits zuvor hervorgerufenen Scenes – gänzlich unterschiedliche Frames und folglich auch Scenes bewirken können (vgl. Fillmore 1977:64ff).

Grundsätzlich könnte an dieser Stelle natürlich argumentiert werden, dass es keine Notwendigkeit für zwei Kategorien, die Scene und den Frame, gibt. Ein sprachliches Zeichen und die zugehörige Vorstellung könnten auch in einem zusammengefasst werden. Fillmore verteidigt sein Konzept am Beispiel der *traffic cones* oder *traffic pilons* (deutsch: *Leitkegel*), welches er, wie die weiter oben gebrauchte Terminologie, von Chafe entlehnt: Obwohl die Funktion und das Aussehen jener orangen kegelförmigen Objekte, die als Straßensperre oder zur Kennzeichnung von Umleitungen verwendet werden, jedermann bekannt sind, können sie nur wenige Leute korrekt benennen. In diesem Falle ist also eine Scene vorhanden, doch der dazugehörige Frame fehlt den meisten Menschen. Und selbst wenn eine Person den Namen der Leitkegel erfährt, sich also der Frame wandelt bzw. ergänzt wird, bleibt die Scene unverändert (vgl. 1977:66).

Alle weiterführenden Überlegungen, die Fillmore in seinem Artikel anstellt, sind linguistischer Natur. Die vorliegende Arbeit wird die Erörterung des Basiskonzepts deshalb

an dieser Stelle abschließen und sich translationswissenschaftlichen Weiterführungen desselben zuwenden.

### 2.2.2. Bedeutung des Konzepts für die Translationswissenschaft

Vannerem/Snell-Hornby heben besonders zwei Aspekte von Fillmores Konzept hervor. Der erste davon ist die kulturelle Komponente von Frames und Scenes, die Fillmore bereits am Beispiel von *kaku* und *write* aufgezeigt hat. Sie gehen dabei von der Situation aus, dass der Translator aus einer Fremdsprache in seine Muttersprache übersetzt. Der Translator orientiert sich an den Frames des Ausgangstextes, die in ihm bestimmte Scenes aktivieren, und wird versuchen, in der Zielsprache Frames zu formulieren, die im Zielrezipienten entsprechende Scenes auslösen. Er muss es dabei vermeiden, Frames einfach wörtlich zu übertragen, und stets darauf achten, diejenigen Frames zu wählen, die in der Zielsprache adäquate Scenes evozieren. Eine besondere Schwierigkeit dieser Aufgabe liegt darin, dass der Translator zunächst mit Frames in einer Sprache, die nicht seine Muttersprache ist, konfrontiert ist und bedenken muss, welche Scenes diese Frames in einem Muttersprachler aktivieren könnten<sup>11</sup>. Zwar ist jede Übersetzung bis zu einem gewissen Grad die Interpretation des Translators, doch sollte das Ausmaß der Subjektivität nach Möglichkeit gering gehalten werden. Der Übersetzer darf sich also auch nicht in seinen Scenes (die natürlich weitere Scenes auslösen) verlieren, sondern muss stets den Ausgangstext im Blickpunkt haben.

Der zweite wichtige Punkt ist die holistische Komponente. Die einzelnen Scenes des Textes verbinden sich, wie auch schon von Fillmore erkannt wurde, zu einer sog. „Gesamt-szene“ (Vannerem/Snell-Hornby 1986:190). Abhängig von den folgenden Scenes können Scenes, die zuvor eine bestimmte Bewertung erfahren haben, rückwirkend ganz anders betrachtet werden, und auch das wirkt sich wieder auf die Gesamtscene aus. Das Übersetzen zeigt sich unter dem Scenes-and-Frames-Aspekt also als ein sehr dynamischer Prozess (vgl. Vannerem/Snell-Hornby 1986:189-192)<sup>12</sup>.

Vermeer/Witte, die den Scenes-and-Frames Semantics im Hinblick auf Translation ein Buch gewidmet haben, betonen, wie in den meisten ihrer Werke, besonders Kulturelles – in diesem Fall die Kulturspezifität von Scenes und Frames. Wie Vannerem/Snell-Hornby vertreten sie den Standpunkt, dass Frames nicht einfach transkodiert werden können und beschäftigen sich in der Folge intensiv mit der Produktion und Rezeption von Scenes und Frames. Die Kultur ist für Vermeer/Witte ganz klar die zentrale Komponente (vgl. 1990:59), die bei Scenes und Frames in der Translation beachtet werden muss, und zieht sich durch das gesamte Buch, wobei wieder die bereits in der Beschreibung der Skopostheorie erwähnte Differenzierung von Kultur in Para-, Dia- und Idiokultur zum Tragen kommt.

---

<sup>11</sup> Vgl. die Forderung Vermeers, dass ein kompetenter Translator bikulturell sein muss; u. a. Reiß/Vermeer (vgl. 1991:107).

<sup>12</sup> Für konkrete Textbeispiele siehe Vannerem/Snell-Hornby (vgl. 1986:192-203).

Jedoch gibt es auch andere Faktoren, die zu beachten sind. Der Begriff der „Meta-Scene“ – im Gegensatz zur „Objekt-Scene“ (Vermeer/Witte 1990:37) – wird eingeführt: In jedem Kommunikationsakt erfährt der Empfänger nicht nur die Information des Senders (z. B. des Autors oder des Gesprächspartners), also die Objekt-Scene, sondern auch etwas über den Sender, was als Meta-Scene bezeichnet wird. Nicht nur das *Was?*, sondern auch das *Wie?* der Kommunikation ist also von Bedeutung. Auch Vorwissen oder Vorannahmen über den Sender können die Objekt- sowie die Meta-Scene beeinflussen (vgl. Vermeer/Witte 1990:35-38). Ein weiterer Einfluss auf die Scene-Bildung sind Nebenwahrnehmungen, wie beispielsweise das Layout oder die Umgebung, in der ein Text rezipiert wird (vgl. 1990:93f).

Weiters weisen Vermeer/Witte darauf hin, dass bei einem Translationsvorgang nicht nur zwei Scenes, nämlich die des Ausgangs- und jene des Zieltextes, sondern deren sechs „methodologisch relevant“ (Vermeer/Witte 1990:90) sind – was nicht bedeutet, dass alle diese Scenes chronologisch aufeinander folgen. Die sechs Scenes sind:

1. die Scene in der Wahrnehmung des Ausgangstextautors
2. die Scene, die der Ausgangstextautor dem Rezipienten vermitteln will, wobei er Vorwissen und Erwartungen des Rezipienten antizipiert
3. die Scene, die der Empfänger des Ausgangstextes aufbaut
4. die Scene, die der Translator als Rezipient eines Ausgangstextes aufbaut
5. die Scene, die der Translator als Produzent eines Zieltextes in der Zielkultur zu vermitteln sucht
6. die Scene, die der Empfänger des Zieltextes aufbaut (vgl. Vermeer/Witte 1990:90f).

Alle diese Scenes werden natürlich in Frames verpackt und aus Frames wieder dekodiert. Vermeer/Witte bezeichnen diesen Vorgang als „channel modification“ (1990:86). Den Nutzen dieser ausführlichen Darstellung für die Translation sehen sie darin, dass sich Translatoren mit dem Wissen über Scenes möglichst oft Scenes ausdrücklich vorstellen werden, um u. a. Kulturspezifika leichter zu identifizieren und diese als Übersetzungsproblem bewusster konfrontieren zu können, bevor sie eine Übersetzungsentscheidung treffen (vgl. 1990:100).

Es wird weiters die bei Fillmore schon kurz angeklungene Feststellung, dass eine Scene auch eine Bewertung enthalten kann, thematisiert. Laut Vermeer/Witte (vgl. 1990:109) kann eine Scene sowohl einen Vorstellungs-Teil (das evozierte Bild) als auch einen Bewertungs-Teil (nicht notwendigerweise nur gut oder schlecht, sondern z. B. exotisch – vertraut) aufweisen. Ein Frame dagegen kann ein Verhalten darstellen, er kann nur die Funktion des Verhaltens wiedergeben, oder beides. Ein Frame kann also einen Darstellungs- und einen Funktions-Teil aufweisen (vgl. Vermeer/Witte 1990:114)<sup>13</sup>. Bei der Translation gibt es Fälle, in denen es ausreicht, im Zieltext nur einen Teil eines Frames oder einer Scene wieder-

---

<sup>13</sup> Ich möchte an dieser Stelle ausdrücklich darauf hinweisen, dass ich die Überlegungen von Vermeer/Witte nur vereinfacht darstelle, da sie für den Verlauf der weiteren Arbeit von eher geringer Relevanz sind. Beispielsweise gehe ich nicht auf die genauen Differenzierungen, die Vermeer/Witte vornehmen, ein.

zugeben, um einen vollwertigen Frame oder eine vollwertigen Scene des Ausgangstextes zu übersetzen. Grund dafür ist die hohe Kulturspezifität und die relative Unvollständigkeit von Frames und Scenes, die eine explizite Darstellung in manchen Fällen obsolet machen (vgl. Vermeer/Witte 1990:123, 128; für konkrete Beispiele siehe 117-121). Jedoch muss im Gegensatz dazu auch bedacht werden, dass es oft nicht möglich ist, Vorstellung *und* Bewertung einer Scene in eine Zielkultur zu übertragen. Im Zielrezipienten mag u. U. die gleiche Vorstellung wie im Leser des Ausgangstextes evoziert werden, seine Bewertung mag jedoch auf Grund anderer kultureller Zugehörigkeit anders ausfallen. Bislang wird der eben beschriebene Fall in Europa eher akzeptiert als die andere Übersetzungsmöglichkeit, nämlich eine andere Vorstellungs-Scene auszulösen, um zu einer ähnlichen Bewertungs-Scene zu gelangen (vgl. Vermeer/Witte 1990:132f). Analog kann auch mit Darstellung und Funktion von Frames verfahren werden (vgl. 1990:135). Selbstverständlich gibt es dabei Grenzen – die alte Frage, welcher Grad der Abweichung vom Ausgangstext im Rahmen einer Übersetzung zulässig ist, und wo die freie Bearbeitung oder Paraphrase beginnt, stellt sich zwar, wird aber weder bei Vermeer/Witte näher behandelt, noch soll ihr in der vorliegenden Arbeit nachgegangen werden.

## **2.3. Übersetzungskritik und –vergleich: Begriffsklärung und Allgemeines**

### 2.3.1. Übersetzungskritik

Übersetzungskritik heißt nach meinem Verständnis: Beurteilung einer Übersetzung, d. h. Feststellung, Beschreibung und Bewertung der angebotenen Übersetzungslösungen in einem Zieltext, und dies nicht rein intuitiv und subjektiv, sondern argumentativ und intersubjektiv nachvollziehbar. Um argumentieren [...] zu können, braucht man ein theoretisches Fundament. (Reiß 1989:72, mit Verweisen auf Reiß<sup>1</sup>1971, <sup>2</sup>1978 und <sup>3</sup>1984)

Meiner Ansicht nach handelt es sich dabei um eine sehr prägnante Definition, in der vor allem zwei Punkte besonderes Augenmerk verdienen: Zum einen verweist Reiß darauf, dass es nicht nur um Bewertung und Beurteilung, sondern auch um Feststellung und Beschreibung (der angebotenen Übersetzungslösungen) geht. Groß ist die Gefahr, beim Verfassen einer Übersetzungskritik das Ziel aus den Augen zu verlieren, sodass das gesamte Unternehmen zur reinen Fehlersuche oder zumindest zu einer Aufzählung augenscheinlicher Auffälligkeiten wird. Im Gegensatz dazu ist jedoch das deskriptive Element ein wesentlicher Teil einer Übersetzungskritik – was automatisch zum zweiten wichtigen Punkt in der kurzen Definition Reiß' führt: „nicht rein intuitiv und subjektiv“. Eine Übersetzungskritik als wissenschaftlicher Prozess muss wissenschaftlich fundiert sein, und die – zwangsläufig immer bis zu einem gewissen Grad subjektive – Beurteilung erfordert eine nachvollziehbare Argumentation.

Reiß (vgl. 1971:10; 1989:77) und auch Ammann (vgl. 1990:210; 1993:437) üben darüber hinaus scharfe Kritik an pseudo- oder unwissenschaftlichen Übersetzungskritiken in Zeitungen und Zeitschriften, die ohne Darlegung ihrer Bewertungsmaßstäbe die behandelten Übersetzungen mit schwammigen Adjektiven wie „sehr gut übersetzt“, „kongenial übersetzt“,

„ungenau“ oder „nicht auf der Höhe des Originals“ loben oder kritisieren bzw. als einzige Bewertung einen mehr oder weniger aussagegelassenen abschließenden Halbsatz aufweisen.

Wenig später in ihrer Arbeit zeigt Reiß kurz auf, wo überall Übersetzungskritik betrieben wird. Dazu gehören nicht nur Bildungsanstalten wie Schulen und Universitäten (an denen Übersetzungsprüfungen korrigiert werden), sondern auch staatliche Institutionen, die beispielsweise bestimmte Übersetzerqualifikationen verleihen, und wirtschaftliche Unternehmen, die mögliche zukünftig angestellte Übersetzer zunächst Probeübersetzungen anfertigen lassen. Last but not least nennt sie schließlich auch den Literaturbetrieb und die dort geschriebenen Rezensionen (vgl. Reiß 1989:73) – und dies ist die einzige Art von Übersetzungskritik, die für die vorliegende Arbeit von Interesse ist. Alle anderen Varianten wurden nur um der Vollständigkeit Willen kurz erwähnt. Im Unterschied zur oben kritisierten Praxis soll die vorliegende Übersetzungskritik aber, wie bereits erwähnt, wissenschaftlich fundiert sein.

Die zuvor erwähnten grundlegenden Überlegungen Reiß' wurden nicht nur von Ammann, sondern auch von Wissenschaftlern anderer Schulen, wie beispielsweise van den Broeck, einem Vertreter der Manipulation School<sup>14</sup>, vertreten. Zwar geht sein Lösungsvorschlag, ein von ihm ausgearbeitetes Modell zur Übersetzungskritik, naturgemäß einen etwas anderen Weg als jenes, das in der vorliegenden Arbeit zur Anwendung kommt, weshalb es an dieser Stelle auch nicht relevant ist (vgl. Broeck 1985 für eine Darstellung), doch seine grundlegenden Überlegungen zum Thema Übersetzungskritik decken sich mit jenen Reiß'. So hält auch er fest, dass die Tatsache, dass Werturteile bei einer Übersetzungskritik eine wichtige Rolle spielen, nicht bedeutet, dass eine Übersetzungskritik auf theoretischer (objektiver) Basis nicht möglich ist, wobei er nicht nur auf Reiß (1971), sondern auch auf die Arbeit typischer Vorgänger der Manipulation School, wie beispielsweise Levý und Popovič, verweist (vgl. Broeck 1985:54); weiters übt auch er Kritik an den unwissenschaftlichen Rezensionen und ihren substanzlosen Beurteilungen (vgl. 1985:55) und weist auf das Risiko einer Übersetzungsanalyse, zu einer reinen Fehleranalyse zu verkommen, hin (vgl. 1985:58). Auch Frank, ein leitender Mitarbeiter des Göttinger Sonderforschungsbereichs<sup>15</sup>, teilt diese Auffassung: Bewertungen wie jene, die oben von Reiß und Ammann als negative Beispiele angeführt wurden, haben seiner Ansicht nach „keinen Aussagewert“ (Frank 2004:349).

Ein weiterer Punkt von besonderer Wichtigkeit ist die Erkenntnis, dass eine Übersetzungskritik, genau wie eine Übersetzung, kein rein sprachlicher Vorgang ist. Neben Texttyp und –sorte sowie der Funktion von Textelementen betont Reiß als wichtige Faktoren für die sachgerechte Beurteilung einer Übersetzung auch den Situationskontext und die sozio-

---

<sup>14</sup> Siehe Kapitel 3.3.2. der vorliegenden Arbeit.

<sup>15</sup> Siehe Kapitel 3.3.3. der vorliegenden Arbeit.

kulturelle Einbettung eines Textes (vgl. Reiß 1989:90). Ein anderer wichtiger Faktor ist die Produktspezifikation: Vor dem Beginn des Übersetzungsvorgangs muss der Translator genau wissen, wie er vorgeht. Fehler bei der Recherche auf Grund mangelnder Vorbereitung wirken sich auch auf das Translat aus (vgl. Ammann 1993:436). Der Übersetzungskritiker muss diese Faktoren ebenfalls im Blick behalten; Ammann vermerkt in diesem Zusammenhang, dass zwar der Terminus *Übersetzungskritik* üblich ist, aber eigentlich, da Umstände vor und nach dem eigentlichen Translationsvorgang genauso einen gewissen Einfluss ausüben, eher von einer „allgemeine[n] Kritik des translatorischen Handelns (als Prozeß)“ (Ammann 1993:434) und einer „allgemeine[n] Translatkritik (als Produktkritik)“ (Vermeer Ms., zit. n. Ammann 1993:434) gesprochen werden sollte.

### 2.3.2. Übersetzungsvergleich

Ein Übersetzungsvergleich, wie er in der vorliegenden Arbeit angestellt werden soll, nämlich ein Vergleich zweier Translate in einer Sprache, wird in der wissenschaftlichen Literatur so gut wie gar nicht behandelt<sup>16</sup>. Manche Autoren verwenden *Übersetzungsvergleich* als Synonym für *Übersetzungskritik*; andere wieder beziehen sich beim Übersetzungsvergleich auf den Vergleich zweier Translate in verschiedenen Sprachen (also beispielsweise die deutsche und französische Übersetzung eines englischen Ausgangstextes). Oft spielen auch linguistische Fragen, wie ein Vergleich von Sprachsystemen, mit hinein. Einer der ersten Autoren im deutschen Sprachraum, die den Begriff gebrauchten, ist Wandruszka<sup>17</sup>; auch bei ihm bezeichnet der Terminus *Übersetzungsvergleich* jedoch einen Vergleich übersetzter Textstellen in mehreren Sprachen (vgl. Wandruszka 1974).

In der vorliegenden Arbeit wird deshalb die Übersetzungskritik als Gegenüberstellung der jeweiligen Translats zum Ausgangstext im Zentrum stehen. Der Vergleich der beiden Translate wird dabei in die Kritik einfließend eher zweitrangig behandelt.

## **2.4. Funktionale Übersetzungskritik**

Das Modell zur Übersetzungskritik, das in der vorliegenden Arbeit praktisch angewandt wird, wurde in groben Zügen bereits Mitte der 80er-Jahre von Vermeer skizziert (vgl. 1986:149f). Erst 1990 wurde es jedoch von Ammann, die durchaus zugibt, das Modell von Vermeer übernommen zu haben, ausführlich dargestellt. Das folgende Unterkapitel wird dieses Modell, das sich direkt aus den in Kapitel 2.1. und 2.2. zusammengefassten theoretischen Grundlagen ergibt, rekapitulieren.

---

<sup>16</sup> Forschungen wie beispielsweise die Kometenschweifstudien des Göttinger Sonderforschungsbereichs (siehe Kapitel 3.3.3. der vorliegenden Arbeit) fallen nur sehr bedingt darunter.

<sup>17</sup> Reiß bezeichnet ihn als den Initiator des multilateralen Übersetzungsvergleichs (vgl. Reiß 1986:3).

#### 2.4.1. Allgemeiner Aufbau des Modells

Ammann setzt in ihrem Modell die Forderungen Reiß' nach Methoden und Kriterien, welche die Beurteilung des Übersetzungskritikers nachvollziehbar machen, um. Im Wesentlichen umfasst das Modell fünf Punkte, die bestimmt werden müssen (vgl. Ammann 1990:212).

1. Funktion des Translats
2. Intratextuelle Kohärenz des Translats
3. Funktion des Ausgangstextes
4. Intratextuelle Kohärenz des Ausgangstextes
5. Intertextuelle Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext.

Diese Punkte sind dabei in der aufgezählten Reihenfolge durchzuführen; es handelt sich also um eine zieltextabhängige Kritik. Ammann sieht das Translat als eigenständigen Text, der gleichberechtigt neben dem Ausgangstext steht, weshalb es auch zuerst allein analysiert wird, bevor ein Vergleich mit dem Ausgangstext erfolgt (vgl. 1990:215; siehe u. a. auch Reiß/Vermeer 1991:113f). Da die vorliegende Arbeit einen Ausgangstext und zwei Translate bearbeitet, werden die Punkte 1 und 2 zweimal durchgeführt, bevor Punkt 3 und 4, und schließlich zweimal Punkt 5 untersucht werden bzw. wird.

Im Rahmen einer genaueren Erläuterung dieser Punkte weist Ammann (vgl. 1990:214) noch einmal eindeutig auf die Bedeutung des Skopos hin. Es ist durchaus möglich, dass Ausgangs- und Zieltext voneinander unterschiedliche Skopoi haben. Nur, wenn der Skopos des Ziel- sowie des Ausgangstextes bekannt sind, ist eine Übersetzungskritik überhaupt möglich; je nach dem Skopos, der als übergeordneter Bezugspunkt dient, können oder müssen Translate nämlich vollkommen anders ausfallen, was der Übersetzungskritiker auf jeden Fall zu beachten hat.

Die Strategie der „Treue“ zum Ausgangstext oder Äquivalenz auf der Textebene, die gerade bei literarischen Texten oft eingesetzt wird, um der Funktion des Translats, ebenfalls einen literarisch-ästhetischer Text darzustellen, angeblich gerecht zu werden, wird von Ammann abgelehnt (vgl. 1990:216). Gleiches gilt für die Forderung an ein Translat, die Kultur des Ausgangstextes zu vermitteln, da das Spezifische „nur ‚spezifisch‘ für denjenigen aus einer anderen Kultur sein kann, dem das auffällt, was er in seiner eigenen Kultur nicht kennt“ (Ammann 1990:216). Derartige Vorgehensweisen würden den Zieltext seiner Eigenständigkeit und somit eines bedeutenden Kriteriums für einen literarischen Text berauben – das Translat könnte seine Funktion nicht mehr erfüllen. Ammann bringt dies folgendermaßen auf den Punkt: „[D]ie ‚Treue‘ zu einem textuellen Phänomen impliziert die ‚Untreue‘ zu einem anderen (z. B. zur übergeordneten Funktion, ‚literarisch‘ zu sein)“ (1990:214).

Zur Ermittlung von Funktion und Kohärenz der Texte, worunter sie nicht nur inhaltliche und formale Kohärenz voneinander getrennt, sondern auch Kohärenz zwischen

Inhalt und Form versteht, verweist Ammann auf Textanalysen (vgl. 1990:214f). Auf Grund schlechter Verfügbarkeit der von ihr als Beispiele genannten Methoden wird das Modell dahingehend adaptiert, dass im praktischen Teil eine weitaus gängigere und vielfach erprobte Textanalyse, dargestellt in Nord (2009), zur konkreten Anwendung kommen wird.

#### 2.4.2. Die Rolle des Lesers

„Ohne Rezipient sind Funktion und intra- und intertextuelle Relationen nicht feststellbar. Ein Text realisiert sich erst in der Rezeption“ (Ammann 1990:217)<sup>18</sup> beginnt Ammann die Erörterung des zweiten Teils der Grundlagen für die Übersetzungskritik: die Rolle des Lesers. Hierbei ist zu beachten, dass auch der Translator als Sonderfall eines Lesers diese Rolle während des Translationsprozesses einnimmt.

Man kann grundsätzlich davon ausgehen, dass jeder Sender (Produzent) eines Textes, einen Text meist implizit, manchmal auch explizit, für ein Publikum schreibt. Die Entstehung, also z. B. das schriftliche Festhalten, eines Textes allein macht dabei noch keinen Text. „Texte entstehen in einer bestimmten historisch-sozialen Situation, und sie werden in bestimmten historisch-sozialen Situationen rezipiert“ (Ammann 1990:218), d. h. dass ein Text erst durch die Rezeption eines Empfängers zum Text wird, und dieser Text je nach Zeit, Ort und Kultur anders ausfallen und vom Leser anders interpretiert werden wird. Besondere Beachtung verdient dies natürlich auch im Zusammenhang mit Literatur aus einer anderen Kultur. Unter diesem Gesichtspunkt erscheint es verständlich, dass Ammann mittels ihres Modells Texte nicht auf sprachlicher Ebene vergleichen will, sondern Translat und Ausgangstext auf ihre Rezeption und Wirkung hin untersucht. Elemente aus einem Ausgangstext können in einen Zieltext, der in einer anderen Kultur rezipiert wird – folglich in einer anderen Kultur erst vollendet wird – nicht einfach übernommen werden; der ganze Text würde sich verändern. Auch was in einer Kultur als Besonderheit gilt, muss in einer anderen nicht unbedingt auch als besonders angesehen werden (vgl. Ammann 1990:219).

Nun ist es selbstverständlich nicht so, dass jeder Leser einen Text genau gleich liest bzw. vollendet. Dafür ausschlaggebend ist neben der Intention des Lesers, die möglicherweise seine Wahrnehmung subjektiv dahingehend beeinflusst, einen Text so zu interpretieren, wie er *will*, hauptsächlich die Situation, die stark durch Präsuppositionen, also ein bestimmtes Vorwissen, beeinflusst wird. Diese Präsuppositionen können sowohl persönlicher Natur (z. B. Art und Anzahl der zuvor gelesenen Texte) als auch allgemeiner Bestandteil einer bestimmten Kultur sein (z. B. allgemein akzeptierte Kriterien für einen als literarisch wahrgenommenen Text). Die Interpretationsmöglichkeiten eines Textes werden also, ganz allgemein gesprochen, von der Rezeptionssituation des jeweiligen Textes eingeschränkt.

---

<sup>18</sup> Besonders die zweite ihrer Aussagen wird auch von Vermeer (vgl. Reiß/Vermeer 1991:29, 58) und Nord (vgl. 1997:82) betont.

Von welchem Leser soll bei einer Übersetzungskritik nun ausgegangen werden? Ammann beruft sich hierbei auf Eco, der behauptet, dass der Text selbst dem Verstehen durch den Leser - wie er es nennt – „Vorschub leistet“ (Eco 1987:71). Jeder Text enthält Leerstellen, die vom Leser gedanklich ausgefüllt werden müssen; der Autor fügt diese Leerstellen bewusst ein, und er setzt sie bewusst so ein, wie er glaubt und will, dass sie der Leser ausfüllen wird und kann (vgl. Eco 1987:63). In der Folge definiert Eco einen Modell-Leser – „jene[n] Leser, der in der Lage ist, die größtmögliche Anzahl sich überlagernder Lektüren zur gleichen Zeit zu erfassen“ (Ammann 1990:222, mit Verweis auf Eco 1987:58f). Ammann merkt dazu an, dass ein derartiger Leser wohl mehrere Lektüren vornehmen müsste; beispielsweise müsste er einen Roman als Unterhaltung lesen, ihn aber auch literaturwissenschaftlich analysieren. Eco vollzieht hier eine Differenzierung zwischen „Interpretation“ und „Kritik“ (vgl. 1987:226f); für Ammann ist bei einem nicht wissenschaftlichen Umgang mit einem Text jedoch eine Mischform aus diesen beiden Extremen wahrscheinlicher.

Ein Translator wird bei der Anfertigung seines Zieltextes wohl auf die gleiche Art an ein literarisches Werk herangehen. Ammann (vgl. 1990:224f) geht von der durchaus realistischen Annahme aus, dass der Translator sich zunächst überlegen wird, welcher Modell-Leser sein Translat lesen wird. Demgemäß wird er versuchen, die Erwartungen des Lesers zu antizipieren, d. h. beschließen, welche Leerstellen er ihm zumuten kann bzw. ihn ausfüllen lässt. Mit anderen Worten: Der Translator fertigt das Translat so an, dass es der Interpretation des Lesers „Vorschub leisten“ kann. Der Übersetzungskritiker muss stets bedenken, dass sich der Translator möglicherweise an einen anderen impliziten Leserkreis als der Autor des Originals richtet.

Der Zielrezipient schließlich wird nach Ammanns Auffassung den Text so lesen, dass er über das Verständnis von „Einzelszenes“ (1990:225) zum Verständnis des ganzen Textes – Ammann spricht hierbei von einer „Gesamtscene“ (1990:225) – gelangt, womit sie die Brücke zur Integration der Scenes-and-Frames Semantics in ihr Modell schlägt.

#### 2.4.3. Scenes-and-Frames Semantics im Modell zur Übersetzungskritik

Mittels des Konzepts der Scenes-and-Frames Semantics<sup>19</sup> ist es laut Ammann möglich, die Rolle des Translators in der Übersetzungskritik umfassender zu betrachten als mit dem Modell-Leser des vorhergegangenen Unterkapitels. Während der Modell-Leser nur den rezipierenden Aspekt der Translation betrifft, kann mittels Scenes-and-Frames Semantics auch die Funktion des Translators als Textproduzent untersucht werden: Nachdem er die Scene, die ein Autor erdacht und (mittels eines Frames) verschriftlicht hat, empfängt und somit in Gedanken seine eigene Scene aufbaut (die von der vom Autor intendierten Scene u. U. beträchtlich abweichen kann), formuliert auch er wieder einen Frame, mit dem er eine bestimmte Scene übermitteln will. Der Zielleser schließlich baut aus der vom Translator vermittelten Scene wieder eine eigene Scene auf, die er mit anderen Scenes – wie bereits

---

<sup>19</sup> Siehe Kapitel 2.2. der vorliegenden Arbeit.

erwähnt – zusammenfügt, um so zu einer Gesamtszene zu gelangen. Die einzelnen Frames und Scenes werden dabei vom Leser interpretiert und implizit auch bewertet, was zum Verständnis und der Bewertung des Textes als Ganzes beiträgt.

Weiters hält Ammann fest, dass für Scenes und Frames nicht nur die textuelle, sondern auch die metatextuelle<sup>20</sup> Ebene von Bedeutung ist (vgl. 1990:226). Sie zeigt dies konkret in der exemplarischen Beispieldiskussion auf, die an die Beschreibung des Modells anschließt (siehe Ammann 1990:230-245): Wird die Sprache einer Scene beispielsweise als „umgangssprachlich“ eingeordnet, so erfährt dadurch auch der Text als Ganzes eine Bewertung (vgl. 1990:232).

Für die Interpretation des Lesers sind besonders Beschreibungen, und insbesondere Personenbeschreibungen, wichtig (vgl. Reiß 1989:76), weshalb auch Ammann ihre Analyse mittels Scenes-and-Frames Semantics dort ansetzt. Jede Scene, die von einer Beschreibung aufgebaut wird, und auch der zugehörige Frame, werden vom Leser interpretiert und, meist implizit, auch bewertet, was sich auf das Verständnis und die Bewertung des Textes als Ganzes auswirkt. Von der Untersuchung einzelner Scenes und Frames gelangt Ammann also zu einem Urteil über das gesamte Translat, wobei sie stets den Skopos im Blick hat. Sie geht dabei nach vier Punkten vor, zu denen sie allerdings selbst einschränkend hinzufügt, dass diese nicht immer strikt voneinander getrennt werden können. Diese vier Punkte sind (vgl. Ammann 1990:229):

1. Scene der Beschreibung (einschließlich Bewertung durch den Leser)
2. Frame der Beschreibung (einschließlich Bewertung durch den Leser)
3. Bewertung der Person oder der Beschreibung durch den Erzähler
4. Funktion von Scene und Frame für den Handlungsablauf des gesamten Textes

In der vorliegenden Arbeit werden also im Rahmen der fünf eingangs erwähnten Hauptpunkte auch die vier Punkte zur Analyse der Scenes und Frames in Beschreibungen zur praktischen Anwendung kommen.

#### 2.4.4. Begründung der Wahl des Modells

Die Gründe, warum in der vorliegenden Übersetzungskritik das Modell Ammanns angewandt werden soll, sind hauptsächlich pragmatischer Natur. Mit seiner klar umrissenen, deutlich gegliederten Struktur kann es quasi direkt auf den zu untersuchenden Text angesetzt werden, wenngleich natürlich bezüglich der Funktion und Kommunikationssituation von Ausgangs- und Zieltext in der jeweiligen Kultur zusätzliche Recherche erforderlich sein kann.

Zudem betont Ammanns Modell sehr stark die funktionale Komponente bei der Translation; und die funktionale Übersetzungstheorie gilt nicht nur an der Universität Wien,

---

<sup>20</sup> Siehe die Ausführungen von Vermeer/Witte in Kapitel 2.2.2. der vorliegenden Arbeit.

an der die vorliegende Arbeit entstanden ist, als mehrheitlich akzeptiert, sondern wird auch von mir persönlich befürwortet. Ein Modell einer anderen translatiowsissenschaftlichen Richtung anzuwenden wäre deshalb wohl ein fragwürdiges Unternehmen.

### 3. Literarisches Übersetzen

Das folgende Kapitel wird das Thema der Arbeit in einen weiteren Kontext setzen. Es darf wohl behauptet werden, dass das literarische Übersetzen eine wesentlich längere Tradition als das heute vorherrschende Übersetzen von Gebrauchs- und Fachtexten hat. Und fast so alt wie das Übersetzen selbst ist auch die Frage, wie man richtig übersetzen sollte und was eine gute Übersetzung von einer schlechten unterscheidet.

Durch einen kurzen Überblick über verschiedene historische sowie wissenschaftliche Zugänge zum literarischen Übersetzen (eine ausführliche Darstellung würde nicht nur den Rahmen dieser Arbeit sprengen, sondern auch an ihrem eigentlichen Ziel vorbei gehen), soll gezeigt werden, dass die Antwort auf die oben gestellte Frage durch zahllose Faktoren beeinflusst wird, und je nach theoretischem Hintergrund, Kultur, Gesellschaft, Zeit usw. – um nur einige dieser Faktoren zu nennen – vollkommen anders ausfallen kann. Dies ist auch bei der vorliegenden, funktional ausgerichteten Übersetzungskritik stets im Hinterkopf zu behalten.

Eine Klärung des Begriffs „literarischer Text“ und die Beschreibung einiger spezifischer Probleme, die beim Übersetzen literarischer Texte auftauchen können, bilden die übrigen großen Teile des Kapitels.

#### 3.1. Was ist ein literarischer Text?

Sicherlich könnte man allein mit der Beantwortung dieser Frage ein ganzes Buch füllen und die allgemeine Diskussion wäre dadurch immer noch nicht beendet, dennoch soll der Begriff des literarischen Textes hier kurz umrissen werden. Vom (funktional) translatorischen Standpunkt aus bietet sich eine möglichst pragmatische Definition an.

Als ein erstes Kriterium für literarische Texte geben de Beaugrande/Dressler an, dass literarische Texte die Welt nicht darstellen, wie sie wirklich ist, sondern dass ein Autor, um persönliche Einsichten über die Realität zu geben, ein Bild einer fiktiven oder alternativen Welt zeichnet (vgl. Beaugrande/Dressler 1981:192).

Diese Definition ist sicherlich noch zu allgemein gefasst; nur die Tatsache der Fiktion kann nicht das alleinige Kriterium sein, um einen Text zu einem literarischen Text zu machen. Allgemein kann man weiters festhalten, dass literarische Sprache als das kreative Potential einer Sprache ausnutzend oder von der Norm abweichend beschrieben werden kann, während im allgemeinen Sprachgebrauch eher eine Einschränkung der Sprache vor sich geht. Die Russischen Formalisten sprechen in diesem Fall auch von schöpferischer Deformation, wobei diese stets nur in Opposition zu bestehenden Konventionen fassbar wird (vgl. Prunč 2002:207). Als ein zusätzliches, ebenfalls die Sprache betreffendes Kriterium wird von Nord angeführt, dass ein literarischer Text eine bestimmte ästhetische oder poetische Wirkung auf

den Leser ausübt, was als spezifische Wirkung oder Funktion bezeichnet werden kann (vgl. Nord 1997:82).

Wesentlich wichtiger als die eben genannten qualitativen Merkmale für Literatur ist, so Nord weiter, jedoch die pragmatische Komponente. Der Sender oder Autor (bzw. seine Intention) und der Empfänger (bzw. seine Erwartungen) machen aus einem Text einen literarischen Text. Hier geht Nord mit ihrer Aussage, dass sich ein Empfänger *entscheidet*, einen Text als literarischen Text zu lesen (vgl. 1997:82), mit Vermeer konform, der festhält, dass kein Text eine bestimmte Art von Text *ist*, sondern als eine bestimmte Art von Text behandelt wird (vgl. Reiß/Vermeer 1991:29, 58). Ein literarischer Text wird außerdem nicht nur durch textinterne, sondern auch durch textexterne Faktoren als solcher gekennzeichnet; beispielsweise wird er in einem Katalog als Literatur geführt oder in einer Literaturzeitschrift veröffentlicht (vgl. Nord 1997:82f).

### **3.2. Historischer Überblick über verschiedene Ansätze<sup>21</sup>**

In seiner 1813 vorgetragenen Rede *Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens*, die 1838 schriftlich festgehalten wurde, führt Schleiermacher aus, dass das Übertragen im Geschäftsleben (von ihm als „Dolmetschen“ bezeichnet) „fast nur ein mechanisches Geschäft, welches bei mäßiger Kenntniß beider Sprachen jeder verrichten kann“, ist. „[W]elcher Ausdruck in der einen Sprache jedem in der anderen entspreche, darüber kann selten ein Zweifel statt finden, der nicht unmittelbar gehoben werden könnte“ (Schleiermacher 1838, zit. n. Störig 1963:41f) lautet der Kernsatz der vorangestellten Begründung. Einzig beim Übersetzen auf dem Gebiet der Kunst und der Wissenschaft – also unter anderem beim literarischen Übersetzen – könnten Probleme auftreten, einen entsprechenden Ausdruck in der Zielsprache zu finden, und sei eine hohe Kompetenz in beiden Sprachen erforderlich.

Mit dieser Ansicht war Schleiermacher zu seiner Zeit nicht unbedingt alleine. Tatsächlich haben sich theoretische Überlegungen zum Übersetzen Jahrhunderte lang nur auf die Übersetzung literarischer Texte konzentriert. Und einheitlich waren die Ansätze nur ganz zu Beginn. Man übersetzte wörtlich oder sogar Wort-für-Wort (d. h. ohne die übersetzten Wörter in syntaktisch korrekte Sätze der Zielsprache zu verpacken). Bereits auf Cicero geht jedoch eine Dichotomie von Wort und Bedeutung bzw. Sinn zurück, die allgemein als eines der einflussreichsten Konzepte in der Beschäftigung mit Translation angesehen wird, und in der Regel so verstanden wird, dass Cicero den Standpunkt vertrat, dass nicht die einzelnen Wörter, sondern der Sinn eines Textes übertragen werden sollte<sup>22</sup>. Selbstverständlich

---

<sup>21</sup> Eine ausführliche Behandlung der Thematik von Kapitel 3.2. findet sich in Snell-Hornby (1988) und Albrecht (1998).

<sup>22</sup> Albrecht merkt hierzu an, dass diese Interpretation nicht unbedingt korrekt sein muss. Zwar hat Cicero die bis dahin üblichen Übersetzungswege in Frage gestellt und bisweilen die freie Übersetzung angewandt, andere

stimmten dieser Aussage nicht alle sofort und bereitwillig zu. Der Grundstein für die Jahrhunderte alte Streitfrage, ob man nun „(wortge)treu“ oder „frei“ übersetzen solle, war gelegt worden. Bis heute wird als Merkspruch für die ideale Übersetzung von manchen „so frei wie möglich, so wörtlich wie nötig“, von manchen aber auch die umgekehrte Form „so wörtlich wie möglich, so frei wie nötig“ propagiert.

Wenn Ciceros Überlegung auch heute von der Translationswissenschaft als überholt betrachtet wird, so stellte sie mit ihrer Wende vom wörtlichen zum inhaltlichen Übersetzen eines Texts doch einen ersten Fortschritt dar.

In eine ähnliche zweigeteilte Kerbe schlägt erneut Schleiermacher, der bei der literarischen Übersetzung zwischen der von ihm favorisierten *Verfremdung* (dem Original gegenüber „treu“) und der *Einbürgerung* (eher am Zielrezipienten orientiert) unterscheidet, wie ein weithin bekanntes Zitat zeigt:

Entweder der Uebersetzer läßt den Schriftsteller möglichst in Ruhe, und bewegt den Leser ihm entgegen; oder er läßt den Leser möglichst in Ruhe und bewegt den Schriftsteller ihm entgegen. Beide sind so gänzlich von einander verschieden, daß durchaus einer von beiden so streng als möglich muß verfolgt werden, aus jeder Vermischung aber ein höchst unzuverlässiges Resultat nothwendig hervorgeht, und zu besorgen ist daß Schriftsteller und Leser sich gänzlich verfehlen. (Schleiermacher 1838, zit. n. Störig 1963:47)

Der wesentlichste Unterschied in Schleiermachers Dichotomie gegenüber der alten von „treu“ gegen „frei“ besteht darin, dass er sich nicht länger nur auf „sprachliche Erscheinungen im engeren Sinn“ bezieht, sondern auf „sprachliche Erscheinungen im weiteren Sinne, [...] den ‚Stil im übersetzungsrelevanten Sinn‘“ (Albrecht 1998:75). Zudem fällt die starke Betonung eines Entweder/Oder-Ansatzes auf; eine Vermischung der beiden Übersetzungswege wird nicht akzeptiert bzw. werden sogar zwei Ansätze vorgestellt, aber einem von beiden eindeutig der Vorzug gegeben, ohne einzuräumen, dass je nach Text und Übersetzungsabsicht die eine oder andere Version angewandt werden könnte.

Ein anderer Zugang, der von der oben genannten Dichotomie abweicht und eine dreigeteilte Sicht des Übersetzens vertritt, geht auf Dryden, der im 17. Jahrhundert lebte, zurück. Dieser unterscheidet zwischen – erstens – der von ihm als *Metaphase* bezeichneten wörtlichen Übersetzung, zweitens der *Imitation*, einer eher losen Annäherung an das oder Nachahmung des Originals (wobei er anzweifelt, ob dies überhaupt noch als Übersetzung bezeichnet werden kann), und drittens der *Paraphrase*, bei der versucht wird, die Bedeutung des Ausgangstextes zu übertragen, ohne sich an seine Wörter zu klammern. Dryden vertritt sehr deutlich die Ansicht, dass der Paraphrase, die zwischen den beiden Extremen liegt, der Vorzug zu geben sei, doch darf auch diese an den Autor oder das zu übersetzende Werk

---

Texte dagegen aber eher wörtlich übersetzt. Nach Auffassung Albrechts ist es wahrscheinlich, dass Cicero nicht strikt die eine oder andere Methode des Übersetzens für die alleinig richtige hielt (Albrecht 1998:54ff).

angepasst, also adaptiert, werden, was einen Gegensatz zu der strikten Trennung, die später von Schleiermacher (siehe oben) propagiert werden sollte, darstellt. Auch betont Dryden die große Bedeutung, die dem Verstehen des Textes sowie der Beherrschung von sowohl Ziel- als auch Ausgangssprache zukommt (vgl. Dryden 1680, zit. n. Watson 1962:268-273)<sup>23</sup>.

### 3.3. Wissenschaftliche Ansätze

#### 3.3.1. Linguistische Übersetzungswissenschaft

Zwar hat das Studium fremder Sprachen und fremdsprachiger Literatur an den Universitäten Europas eine lange Tradition, und auch Übersetzerschulen und Übersetzungsinstitute existieren bereits seit wenigen Jahrhunderten. Die sog. *Übersetzungswissenschaft* als eine eigene Disziplin etablierte sich jedoch erst in den 60er-Jahren des 20. Jahrhunderts im damals zweigeteilten Deutschland aus einer Subdisziplin der Angewandten Linguistik. Als ihre wichtigsten Vertreter gelten allgemein Kade, Jäger und Neubert (*Leipziger Schule*; DDR), sowie Wilss, Reiß und Koller (BRD). Diese Übersetzungswissenschaft war, wie zu erwarten, streng linguistisch orientiert und übernahm, so Snell-Hornby (vgl. 1988:14f), strikte wissenschaftliche Methoden aus der Linguistik selbst, aber auch aus Naturwissenschaften, wie beispielsweise der Mathematik oder der formalen Logik. Ebenfalls sehr stark von der Linguistik beeinflusst und auf grammatikalische Konzepte gestützt waren die bekanntesten Theorien im englischsprachigen Raum, die von Nida und Taber in den USA und Catford in England vertreten wurden, wobei die Theorien des Letztgenannten, erneut laut Snell-Hornby (vgl. 1988:14f), heute allgemein als überholt angesehen werden.

Anfangs untersuchte die neue Disziplin der Übersetzungswissenschaft ausschließlich einzelne Wörter, Sätze und auch Sprachsysteme; erst mit dem Aufkommen der Textlinguistik wurde der Text als primäres Analyseobjekt herangezogen (vgl. Prunč 2002:59f). Kategorisierungen und Einteilungen mit klaren, scharfen Trennlinien spielten dabei stets eine zentrale Rolle. Die bis dahin üblichen Di- oder Trichotomien der traditionellen Übersetzungstheorien wurden als vorwissenschaftlich verworfen und das Konzept der Äquivalenz zwischen Ausgangs- und Zieltextlichen Elementen als interlinguales *Tertium comparationis* zum zentralen Bezugspunkt erhoben (vgl. Wilss 1980:10, mit Bezugnahme auf Coseriu 1978), wobei hier zu beachten ist, dass es nicht immer nur um wörtliche Äquivalenz ging. Mehrere Wissenschaftler unterteilten den Begriff in verschiedene Kategorien; im Groben war meist eine Unterscheidung zwischen einer sprachlichen Äquivalenz und einer Bedeutungsäquivalenz auszumachen (vgl. Snell-Hornby 1988:19).

---

<sup>23</sup> Snell-Hornby (1988) vermerkt, dass Dryden weder der erste, noch der einzige Theoretiker war, der derartige Prinzipien vertrat. Für weitere Beispiele siehe ebenfalls Snell-Hornby (vgl. 1988:12f.)

Als konkretes Beispiel sei hier die Differenzierung des Äquivalenzbegriffs in *formal* und *dynamic* durch Nida erwähnt<sup>24</sup>. Während *formal equivalence* eine Entsprechung auf linguistischer Ebene bezeichnet, steht *dynamic equivalence* für die Übertragung des Textinhalts, wobei die sprachlichen Mittel verändert und an die Zielkultur angepasst werden (vgl. Nida 1964:165-176). Als gängigstes Beispiel zur näheren Erläuterung dieser Differenzierung wird in der Regel jenes des „agnus die“ aus der lateinischen Bibel genannt. Eine Übersetzung nach dem Konzept der formalen Äquivalenz wäre „Lamm Gottes“. In anderen Kulturen, wie beispielsweise jener der Inuit, ist dieses Tier jedoch nicht bekannt und mit keinerlei Symbolik behaftet, weshalb eine Übersetzung nach der dynamischen Äquivalenz aus dem Lamm einen Seehund machen müsste, da dieser in der Zielkultur das Sinnbild für Unschuld, wie im amero-europäischen Kulturkreis das Lamm, ist (vgl. Snell-Hornby 1988:19)<sup>25</sup>.

Grundsätzlich lässt sich also zusammenfassen, dass die formale Äquivalenz eine starke Nähe zum Ausgangstext aufweist, während die dynamische Äquivalenz eher am Zielrezipienten und der Zielkultur orientiert ist. Zwar sind in diesem Fall gewisse Parallelen zu den weiter oben erwähnten Dichotomien nicht zu leugnen, tatsächlich liegt der wichtigste Punkt in Nidas Theorie allerdings darin, dass er das erste Mal die Bedeutung von Kultur für den Übersetzungsvorgang betont, was in den späteren funktionalen Theorien zentral werden sollte. Da Nida also einerseits einen Teil der Grundlagen für spätere Übersetzungstheorien bereitete und andererseits auch eine zentrale Figur der US-amerikanischen Bibelübersetzung war (welche von einem wissenschaftlichen, aufgeklärten Standpunkt aus hauptsächlich eine Form des literarischen Übersetzens ist), kann ihm und seinen Theorien eine gewisse Bedeutung für das literarische Übersetzen nicht abgesprochen werden<sup>26</sup>.

Ein weiteres Konzept von relativer Relevanz für das Literaturübersetzen, das hier kurz zusammengefasst werden soll, ist die von Reiß entwickelte „Übersetzungsrelevante Texttypologie“ (1971:31). Reiß begründet diese Einteilung, die zweifelsohne zu den bekanntesten Konzepten auf dem Bereich der Translationswissenschaft gehört, damit, dass sowohl Übersetzer als auch Übersetzungskritiker vor ihrer Arbeit den Texttyp des Ausgangstextes ermitteln müssen, um keine falschen Strategien anzuwenden bzw. die Übersetzung nicht nach falschen Maßstäben zu beurteilen (vgl. Reiß 1971:34). Bestimmendes Kriterium des „formbetonten Textes“ (Reiß 1971:37)<sup>27</sup>, also jener Kategorie, zu der die literarischen Texte gehören, sei – wie der Name schon sagt – die Form eines Textes, also die Ausdrucksweise und

---

<sup>24</sup> Für eine andere bekannte Aufgliederung siehe Koller (1979; in der vorliegenden Arbeit die 4. Auflage aus 1992), der fünf Kategorien von Äquivalenz bestimmt.

<sup>25</sup> Nida merkte allerdings bereits einige Zeit zuvor einschränkend an, dass es Bestandteile der biblischen Symbolik gäbe, die derart integral wären, dass es eher angebracht sei, erklärende Fußnoten anzubringen anstatt den betreffenden Begriff zu ersetzen (vgl. 1959/1966:30).

<sup>26</sup> Die Tatsache, dass Nida zwar die dynamische Äquivalenz propagierte, seine eigene Bibelübersetzung aber nach den Richtlinien der formalen Äquivalenz anfertigte, steht wieder auf einem anderen Blatt. Siehe hierzu Prunč (2002:124-127).

<sup>27</sup> Die Bezeichnungen der Kategorien wurden in späteren Publikationen geändert, die grundsätzliche Aussage blieb jedoch gleich. (*Formbetont* wurde beispielsweise durch *expressiv* ersetzt.)

der Stil, die bzw. den ein Autor wählt, um beim Leser eine bestimmte Wirkung zu erzielen. Im Gegensatz zu einem Text, bei dem es hauptsächlich um den Inhalt geht, darf diese Form nicht einfach ignoriert werden und nur die Information übertragen werden; andererseits ist es aber auch nicht wünschenswert (sofern überhaupt möglich), die Form des Ausgangstextes in der Zielsprache nachzubilden. Stattdessen muss der Translator sein Translat idealerweise derart gestalten, dass beim zielkulturellen Empfänger eine analoge Wirkung wie beim Leser des Originaltextes erzielt werden kann. In unterschiedlichem Ausmaß hat bei diesem Texttyp also die Form Priorität über den Inhalt; Reiß betont in diesem Zusammenhang mehrmals, dass der formbetonte Text *ausgangssprachlich* bestimmt ist (vgl. Reiß 1971:38-44).

Wenngleich diese Äußerungen Reiß' und manche ihrer konkreteren Anweisungen zum Übersetzen von literarischen Texten (die hier nicht dargestellt werden, aber an den oben zitierten Textstellen nachgelesen werden können) sicher nicht unkritisch als Leitfaden übernommen werden dürfen, ist meiner Ansicht nach ein gewisser Wert dieser Texttypologie bis heute nicht von der Hand zu weisen.

Im Allgemeinen lässt sich über die linguistische Übersetzungswissenschaft aber trotz der exemplarisch angeführten Theorien sagen, dass sie zwar für die späteren Zweige der Translationswissenschaft einige nicht zu vernachlässigende Aspekte erarbeitete, indem sie beispielsweise die Bedeutung von Kultur (siehe Nida weiter oben) oder des Textempfängers (siehe Kade 1968/1981) betonte, sich für das Literaturübersetzen jedoch meist als zu restriktiv und unflexibel erwies, was viele ihrer Vertreter auch selbst erkannten, weshalb die Übersetzungswissenschaft die Übersetzung von literarischen Texten eher nicht behandelte. Zwar gab es Autoren, wie z. B. Kade oder Koller, die ihre Theorien auch auf die literarische Übersetzung anwandten, doch stellte sich im Nachhinein heraus, dass diese dafür nicht geeignet waren (vgl. Snell-Hornby 1988:20). Auch nach Ansicht von Prunč musste ein Ausscheiden des literarischen Übersetzens geschehen, da dieses mit einfachen Äquivalenzbeziehungen nicht vereinbar sei (vgl. Prunč 2002:56). Wilss hält dazu fest:

Hier tritt an die Stelle sachgebundener, übersetzerischer Neutralität das freie Spiel sprachgestalterischer Kräfte, aus dem Übersetzungsergebnisse hervorgehen, die sich zwar deskriptiv-explanatorisch, durch Nachvollzug der einzelnen Übersetzungsprozeduren, erfassen lassen, die aber evaluativ u. U. eine sehr unterschiedliche Beurteilung erfahren können. Sie besitzen deshalb unter dem Äquivalenzaspekt nur begrenzten Aufschlußwert. (Wilss 1977:181)

Dass das Konzept der Äquivalenz besonders bei literarischen Texten ein illusorisches Konzept ist, zeigt Nord an mehreren Punkten auf. Bleibt man auf sprachlicher Ebene möglichst nah beim Original, so kann das Translat eine ganz andere Wirkung entfalten als der Ausgangstext; will man eine analoge Wirkung erzielen, so muss man oft die Sprache ändern. Die vielen möglichen (individuellen) Interpretationsmöglichkeiten von literarischen Texten spielen hierbei genauso eine Rolle wie verschiedene historische Epochen, in denen Texte und deren Translate erstellt und rezipiert werden, oder Unterschiede zwischen Empfängern verschiedener Kulturen, die durch große geographische Entfernungen auch innerhalb eines

Sprachraums auftreten können (beispielsweise Spanien und Latein-/Südamerika im Falle des Spanischen). Ein Text, besonders ein literarischer, und auch sein Translat, hat nicht *die* (eine, richtige) Wirkung, und es gibt auch nicht *den* ausgangs- oder zielsprachlichen Empfänger (vgl. Nord 1997:88-91). Eine bereits weiter oben zitierte Aussage Ammanns drängt sich hier geradezu auf: „[D]ie ‚Treue‘ zu einem textuellen Phänomen impliziert die ‚Untreue‘ zu einem anderen (z. B. zur übergeordneten Funktion, ‚literarisch‘ zu sein)“ (Ammann 1990:214).

### 3.3.2. Manipulation School

Die Manipulation School, entstanden in den später 70er- bis 80er-Jahren, gilt als die bedeutendste mehrerer Schulen, die unter der Bezeichnung *Descriptive Translation Studies* zusammengefasst werden. Wie diese Sammelbezeichnung bereits nahe legt, arbeitet die Schule ausschließlich deskriptiv; präskriptive Regeln und Normen, wie sie von anderen Schulen und Zugängen aufgestellt werden, werden von den Manipulationisten abgelehnt. Als einige Hauptvertreter der Schule, die sich selbst als eine eher lose Gruppe sieht und in der Grauzone zwischen Vergleichender Literaturwissenschaft und Translationswissenschaft anzusiedeln ist, können Lambert aus den Niederlanden, Bassnett(-McGuire) und Hermans aus England, Toury und Even-Zohar aus Israel und der mittlerweile verstorbene Lefevere, der aus Belgien stammte, aber auch in den USA sehr aktiv war, genannt werden. Grundlagen der Manipulation School sind der Russische Formalismus sowie die Prager Schule um ihre zentrale Figur Levý<sup>28</sup>.

Die Manipulation School beschäftigt sich einzig mit dem literarischen Übersetzen, das die eben beschriebene linguistische Übersetzungswissenschaft kaum bis gar nicht untersucht. Der Name der Schule rührt daher, dass ihre Vertreter die Auffassung teilen, dass jede Translation vom Blickpunkt der Zielliteratur aus eine Manipulation des Ausgangstextes für einen bestimmten Zweck sei (vgl. Hermans 1985:11), womit sie ebenfalls im krassen Gegensatz zu den linguistisch orientierten Schulen stehen, die präskriptiv Äquivalenz als oberstes Gebot der Translation postulieren. Nach Ansicht der Manipulationisten ist die Linguistik zwar für die Translation unmarkierter, nicht-literarischer Texte von Bedeutung, aber für Untersuchungen auf dem Gebiet der literarischen Übersetzung ungeeignet und zu eingeschränkt (vgl. Hermans 1985:10).

Hermans kritisiert außerdem, dass die Bedeutung der literarischen Übersetzung, beispielsweise für die Bildung von Kanonen von Nationalliteraturen<sup>29</sup>, bislang in den Wissenschaften, die sich damit auseinandersetzen, z. B. der Vergleichenden Literaturwissenschaft, entweder geleugnet oder nicht erkannt würde. In einer streng am Ausgangstext orientierten

---

<sup>28</sup> Für eine Darstellung dieser Vorläufer siehe Prunč (2002:206-226).

<sup>29</sup> Nach Prunč erklärt gerade dieser wichtige Punkt, warum viele Manipulationisten aus eher kleinen oder heterogenen Sprach- und Literaturgemeinschaften wie den Niederlanden oder Israel kommen (vgl. 2002:226).

Sichtweise, welche die Überlegenheit des Originaltextes als gegeben voraussetzt, könne ein Translat, das die utopische Forderung, „das ganze Original, und nichts als das Original“ wiederzugeben, erfüllen soll, nur schlecht abschneiden (vgl. Hermans 1985:7ff). Auch die Forschung in der Translationswissenschaft ist für ihn von fragwürdiger Relevanz: Anstatt die traditionellen, normativen Auffassungen von Translation zu hinterfragen, würde man sich mit unproduktiven Problemen, wie beispielsweise ob Translation überhaupt möglich sei, oder den psychologischen Vorgängen, die beim Übersetzen im Kopf eines Translators vor sich gingen, beschäftigen (vgl. 1985:9f).

In einer prägnanten Zusammenfassung beschreibt Hermans den Zugang der Manipulationisten als deskriptiv, zielorientiert, funktional und systemisch (vgl. 1985:10). Dies soll im Folgenden etwas genauer erläutert werden.

Im Gegensatz zu den eingangs kritisierten Wissenschaften geht die Manipulation School von einer neuen Diskussionsgrundlage – wieder zeigt sich in der Wahl des Terminus die skeptische und ablehnende Haltung gegenüber präskriptivem Gedankengut – aus, die Literatur zunächst als ein Polysystem, also eine komplexe Ansammlung von Systemen, betrachtet<sup>30</sup>. Durch Spannungen und Wandlungen innerhalb der Systeme, beispielsweise zwischen einem akzeptierten Kanon von Literatur und Werken außerhalb dieses Kanons, oder zwischen unterschiedlichen Genres, stellt sich dieses Polysystem als äußerst dynamisch und instabil dar. Das Literaturübersetzen ist eines der Elemente, bisweilen auch ein eigenes Untersystem oder eine vollkommen integrierte Kategorie, die in ständigen Kampf um die Dominanz innerhalb des Polysystems stehen (vgl. Hermans 1985:11). Die Basis der Manipulationisten präsentiert sich also sehr flexibel.

Die Gültigkeit einer Theorie wie der Polysystemtheorie würde, so Hermans weiter, sich an dem Erfolg ihrer Anwendungen messen lassen. Insofern stellen praktische Fallstudien, deren Ergebnisse dann u. U. auch eine Modifikation oder Weiterentwicklung des theoretischen Modells bewirken können, einen weiteren wichtigen Grundpfeiler der Manipulation School dar. Die Fallstudien selbst sollten, wie zu erwarten, rein deskriptiven Charakter haben, sodass kein Platz und keine Relevanz für Konzepte oder voreingenommene Ansichten, was Translation kategorisch sei oder wo ihre Grenzen zu liegen hätten, besteht.

Unter diesem Gesichtspunkt werden Translate so, wie sie sind, bearbeitet; weiters vertreten die Manipulationisten den Standpunkt, dass alles, was zu einer bestimmten Zeit in einer bestimmten Kultur als Translation akzeptiert wird, als Translation gilt (vgl. Hermans 1985:12f). Toury begründet diese Ansicht mit der Behauptung, dass Translation nur in der Zielkultur wahrgenommen würde (vgl. Toury 1995:29)<sup>31</sup>. Gleichzeitig schwächt er die

---

<sup>30</sup> Besonders die Arbeit von Even-Zohar war bei der Formulierung dieser Theorie von großer Bedeutung.

<sup>31</sup> Albrecht kritisiert diese Sichtweise der Manipulation School. Er spricht von einer „einseitigen Ausrichtung auf die Zielliteratur, durch die die banale Frage nach dem Verhältnis von Original und Übersetzung fast völlig aus dem Blickfeld gerät“ (Albrecht 1998:195).

radikale Position aber, indem er drei – zugegebenermaßen nicht allzu rigide – Bedingungen aufstellt, die Translation zu erfüllen habe.

Die erste dieser Bedingungen besagt, dass es in einer anderen Sprache oder Kultur einen realen oder angenommenen Ausgangstext geben muss. Beispiele für Translation mit einem angenommenen Ausgangstext sind hauptsächlich Pseudotranslationen, also Texte, die eigentlich Originaltexte sind, aber als Translate ausgegeben werden – beispielsweise, um neue literarische Ansätze, die innerhalb der eigenen Gesellschaft nicht akzeptiert würden, vorgeblich „von außen“, also aus einer fremden Kultur, hereinzuholen. Das zweite Postulat nach Toury besagt, dass es einen Transfer von einem (realen oder angenommenen) Ausgangstext in die Zielkultur gegeben haben muss. Nach Tourys drittem Postulat schließlich muss es zwischen Ausgangs- und Zieltext Beziehungen geben, die in der Zielkultur als notwendig und/oder ausreichend erachtet werden, um einen Text als Translat gelten zu lassen (vgl. Toury 1995:33ff).

Diese dritte Voraussetzung erweist sich nach Ansicht Prunčs als problematisch. Da in vielen Kulturen weithin und nach wie vor überholte Äquivalenzforderungen als definierendes Merkmal von Translation gesehen werden, schränkt dieses Postulat die Translationsforschung stark ein und annulliert quasi die neue Betrachtungsweise der Manipulation School. Prunč schlägt eine geringfügige Änderung vor: Sieht man Translationskonzepte nicht als rein zielkulturell, sondern transkulturell gebunden, so würde der Rahmen der möglichen Forschung wesentlich weiter ausfallen. Potentielle oder solche Konzeptionen, die in der Zielkultur (noch) nicht existieren, würden ausreichen, um die erforderlichen Beziehungen und somit die Definition von Translation zu erfüllen; Translationsbegriffe könnten zusammen mit den untersuchten Translaten aus anderen Kulturen importiert werden (vgl. Prunč 2002:238f).

Neben der Beschäftigung mit Translaten beschäftigen sich die Manipulationisten auch mit Normen und Konventionen, welche die Funktion, Produktion und Rezeption von Translaten, aber auch den Literaturbereich als Gesamtes beeinflussen. So betont beispielsweise Hermans hauptsächlich die Kooperation zwischen Translatoren und anderen Akteuren des Literaturbetriebs. Lambert spricht davon, dass Medien, um Leute anzusprechen, die Illusion erhalten müssen, diese Leute direkt anzusprechen. Als Folge davon wird Translation nach Möglichkeit verschleiert und verborgen. Lefevere hingegen untersucht, welche Machtgefüge und Ideologien Translation und Literatur reglementieren und wie dies geschieht<sup>32</sup>. In zwei Punkten sind sich jedoch alle Vertreter einig: Zum einen wird die Translation extern von zahlreichen, teils sehr mächtigen, Playern kontrolliert und genutzt. Zum anderen darf die Rolle der Translatoren, vor allem auf dem Gebiet der literarischen Übersetzung, dennoch nicht unterschätzt werden. Innerhalb der ihnen von den Machthabern zugeordneten Rolle

---

<sup>32</sup> Um die Beschreibung der Manipulation School, die kein zentrales Themengebiet der vorliegenden Arbeit darstellt, nicht zu umfangreich zu gestalten, sei hier für eine genauere Darstellung abermals Prunč (2002:249-261), bei dem sich auch zahlreiche Verweise zu weiterführender Literatur finden, genannt.

tragen sie, durch kreatives Ausnutzen ihres Spielraumes und als endgültige Entscheidungsinstanz, wie Translate aussehen, wesentlich – und wesentlich mehr als fremdkulturelle Autoren – dazu bei, wie fremde Literatur in der Zielkultur rezipiert wird.

### 3.3.3. Göttinger Sonderforschungsbereich

Der Sonderforschungsbereich 309 „Die literarische Übersetzung“ der Georg-August-Universität Göttingen, in Publikationen beteiligter oder verwandter Wissenschaften meist verkürzend als *Göttinger Sonderforschungsbereich* bezeichnet, wurde 1985 gegründet und war auf eine Laufzeit von 12 Jahren angelegt. Als Hauptvertreter sind neben Frank, dem Leiter des Projekts, hauptsächlich Kittel und Eßmann, sowie Turk und Schultze zu nennen, wobei sich die beiden Letztgenannten hauptsächlich mit Bühnentexten beschäftigten. Ergebnisse, Berichte und Überlegungen des Sonderforschungsbereichs wurden in der – von 1987 bis 2004 insgesamt 18 Bände umfassenden – Reihe *Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung* des Erich Schmidt Verlages veröffentlicht<sup>33</sup>.

Es handelte sich dabei um ein Forschungsprojekt, das hauptsächlich von der Philologie und der Vergleichenden Literaturwissenschaft initiiert worden war, und literarische Übersetzungen ins Deutsche seit dem frühen 18. Jahrhundert aus möglichst vielen Sprachen<sup>34</sup> analysieren sollte, wobei im Laufe des Projektes teilweise auch bis ins 17. Jahrhundert zurück gegangen wurde. Konkret sollten anhand zahlreicher Studien allgemeine historische und systemische Gesetzmäßigkeiten einer deutschsprachigen Übersetzungsgeschichte und Übersetzungskultur erfasst werden (vgl. Kittel 1998:9). In Analogie zu Hermans' Bezeichnung der Manipulation School als deskriptiv, zielorientiert, funktional und systemisch (vgl. 1985:10), hält Kittel fest, dass der Göttinger Sonderforschungsbereich historisch, deskriptiv und transferorientiert arbeitet (vgl. 1998:5).

Tatsächlich wies der Göttinger Sonderforschungsbereich einige ideologische Parallelen zur eben erwähnten Manipulation School auf, die er auch nicht leugnete. So thematisieren einige Artikel, beispielsweise Frank (1987), direkt die Beziehungen zu den Descriptive Translation Studies, und manche Publikationen des Sonderforschungsbereichs enthalten auch Artikel von bekannten Manipulationisten, wie Hermans, Lambert oder Toury. Beide Ansätze arbeiten ausschließlich deskriptiv, und beide kritisieren, dass die bedeutende Rolle der literarischen Translation, und insbesondere ihr Beitrag zur Schaffung von Nationalliteraturen, Jahrhunderte lang unterschätzt oder geleugnet wurde<sup>35</sup>. Eine andere Gemeinsamkeit zwischen

---

<sup>33</sup> Für eine Liste der ersten 17 dieser Veröffentlichungen siehe Kittel (1998:11f). Einen ausführlichen Überblick über die Aktivitäten des Sonderforschungsbereichs gibt v. a. Band 18; für bibliographische Informationen siehe den Artikel Frank/Kittel (2004) im Literaturverzeichnis der vorliegenden Arbeit.

<sup>34</sup> Tatsächlich deckte das Projekt eine beachtliche Anzahl von Sprachen ab. Kittel nennt Arabisch, Chinesisch, britisches und amerikanisches Englisch, sowie finno-ugrische, romanische, skandinavische und slawische Sprachen (vgl. 1998:9).

<sup>35</sup> Kittel spricht in diesem Fall von kulturellem Chauvinismus (vgl. 1998:4); Mueller-Vollmer/Irmscher sprechen von Nationalismus (vgl. 1998:IX).

den Manipulationisten und dem Göttinger Sonderforschungsbereich besteht darin, dass beide nicht nur die kulturelle und historische, sondern auch die institutionelle Komponente (Normen), sowie die Rolle des (nur zielsprachigen) Lesers sehr stark in ihre Überlegungen mit einbeziehen (vgl. Frank 1987:XVI). Auch das, was von der Manipulation School als Manipulation des Ausgangstextes bezeichnet wird (vgl. Hermans 1985:11), unterstützen die Göttinger, wenngleich sie den von Hermans geprägten Terminus nicht verwenden. Frank hält dazu fest, dass bei der literarischen Übersetzung nicht der Inhalt eines Textes als konstante Größe, sondern eine Interpretation des betreffenden Werkes übersetzt wird (vgl. Frank 1987:XIVf).

Im Gegensatz zum rein an der Zielkultur orientierten Ansatz der Descriptive Translation Studies, der laut Frank eine „Überreaktion auf die bisherige, in der Übersetzungsforschung nahezu mit Ausschließlichkeit geübten Praxis des Messens einer Übersetzung an ihrer Vorlage“ (Frank 1987:XIII) ist, verfolgten die Göttinger jedoch einen *transferorientierten* Zugang, d. h. dass nicht nur der Zieltext, sondern auch der Ausgangstext in ihrem jeweiligen kulturellen und historischen Umfeld genau betrachtet wurden. Übersetzungen sollten nicht als deutsche Texte, sondern als Übersetzungen untersucht werden (vgl. Frank 1987:XIII). Um sich bewusst auch von der Übersetzungswissenschaft abzugrenzen, die zu jener Zeit noch stark an Äquivalenzbegriffen und vor allem dem Ausgangstext orientiert war und von den Göttingern scharf kritisiert wurde, wurde als Bezeichnung des Tätigkeitsfeldes, wie bereits der Name der publizierten Reihe verrät, der Begriff *Übersetzungsforschung* gewählt. Doch war der Äquivalenzgedanke nicht der einzige Grund, warum sich der Sonderforschungsbereich von der Übersetzungswissenschaft abgrenzen wollte: In mehreren Publikationen der Göttinger fällt immer wieder auf, dass sie eine relativ starre Grenze zwischen dem praktischen Übersetzen und zugehörigen, präskriptiven Theorien auf der einen Seite und der deskriptiven Übersetzungsforschung auf der anderen Seite ziehen (vgl. u. a. Frank/Kittel 2004:6f).

Bei ihren Studien differenzieren die Göttinger Forscher zwischen äußerer und innerer Übersetzungsgeschichte (vgl. Frank/Kittel 2004:39ff). Die äußere Übersetzungsgeschichte beschreibt, was in eine bestimmte Zielkultur übersetzt wurde, wie oft Werke übersetzt wurden, wie und wo Übersetzungen publiziert und rezipiert wurden etc. Kurz zusammengefasst werden darunter also die äußeren Umstände von Übersetzungen verstanden, aus denen sich bestimmte Gesetzmäßigkeiten ableiten lassen. Als innere Übersetzungsgeschichte wird dagegen die Gestaltung von Übersetzungen bezeichnet, wobei Frank/Kittel betonen, dass „Abweichungen in vielfacher Hinsicht aufschlußreicher als das, was ähnlich oder gar identisch bleibt“ (2004:42) sind, weshalb hauptsächlich derartig auffallende Stellen der untersuchten Werke zur Analyse herangezogen werden.

Weiters kann zu den Göttinger Studien festgehalten werden, dass sie meist nicht nur einen Ziel- und einen Ausgangstext behandelten. Kittel spricht von sogenannten *Ringprojekten*, die – ganz im interdisziplinären Sinne des Sonderforschungsbereichs – mehrere

nationale Philologien auf einmal mit einbezogen (vgl. 1998:9). Ein anderer Typus von Studien mit dem klingenden Namen *Kometenschweifstudien* untersucht möglichst alle Übersetzungen eines bestimmten Werkes innerhalb eines festgesetzten Zeitraumes. Übersetzerorientierte Studien vergleichen Translate ein und desselben Übersetzers aus zwei oder mehr Kulturen, oder konfrontieren zwei oder mehr Übersetzer aus derselben Epoche miteinander. Autororientierte Studien sind, selbsterklärend, auf einen Autor konzentriert; Studien über Repertoire oder Corpora greifen in der Regel auf Spielpläne von großen Theatern oder Programme von Verlagen zurück (vgl. Frank/Kittel 2004:44ff).

Neben einer detaillierten Analyse von Texten und ihrer Elemente spielen, wie bereits erwähnt wurde, auch Normen, denen die Translatoren unterworfen sind, eine wichtige Rolle in den Studien des Göttinger Sonderforschungsbereiches. Frank/Kittel meinen damit keine konkret fixierten Normen, sondern definieren diese als relativ und selbstregulierend, als „(literarische) Konvention oder (sprachliche) Gewohnheit“ (Frank/Kittel 2004:55). Normen manifestieren sich in *Normenfeldern*, die beispielsweise in sprachlichen (Ausgangstext), ideologischen (Auffassung des Translators vom Übersetzen) oder gesellschaftlichen (die jeweilige Übersetzungskultur) Bereichen bestehen (vgl. Frank/Kittel 2004:55f).

Auch viele Jahre nach der Beendigung der Forschungsarbeiten sind die Endergebnisse des Göttinger Sonderforschungsbereichs noch nicht vollständig zusammenfassend aufgearbeitet worden, sondern müssten großteils einzelnen Studien entnommen werden, was im Rahmen der vorliegenden Arbeit selbstverständlich nicht möglich ist. Weiterführende Literatur wurde bereits zu Anfang dieses Unterkapitels genannt. Bezüglich des Nutzens und der Erkenntnisse der betriebenen Forschung äußert sich Frank – sehr allgemein – wie folgt:

Die vielfältige und verschiedenartige disziplinenübergreifende Zusammenarbeit im Sonderforschungsbereich 309 „Die literarische Übersetzung“ hat außer grundlegenden Einsichten in das literarische Übersetzen, in die Methodik und Begrifflichkeit der geschichtsgerechten Analyse von Übersetzungen [...] und in Prinzipien und Grundlinien einer Kulturgeschichte des literarischen Übersetzens im deutschsprachigen Raum Mitteleuropas hauptsächlich seit etwa 1750 auch Erkenntnisse gebracht, die der Literaturwissenschaft und Literaturgeschichtsschreibung förderlich sein können. (Frank 2004:347)

Im Hinblick auf zukünftige Forschung weist er schließlich darauf hin, dass es nicht genüge, nur einzelne Nationalliteraturen zu untersuchen. Transferprozesse müssten, wie dies die Göttinger Forscher von Anfang an propagierten, untersucht und nachgezeichnet werden, um die Internationalität nationaler Literaturen sichtbar zu machen (vgl. Frank 2004:354).

#### 3.3.4. Funktionale Ansätze

Wie in Kapitel 3.3.1. erwähnt, wurde bereits von einigen Vertretern der linguistischen Übersetzungswissenschaft die Bedeutung bestimmter außersprachlicher Determinanten, wie z. B. des Empfängers oder der Kultur, für die Translation erkannt. Erst in den 80er-Jahren

entstanden jedoch funktionale, holistische Theorien. Wegweisend war das Buch *Strategie der Übersetzung* von Hönig/Kußmaul (1982).

Die funktionalen Theorien lehnten den Äquivalenzgedanken ab und betrachteten Translation nicht als einen rein sprachlichen Prozess, sondern rückten Faktoren wie die Kommunikationssituation, die Ausgangs- und Zielkultur und die Funktion der zu behandelnden Texte ins Zentrum. Ein weiteres gemeinsames Ziel war es, möglichst allgemein zu fungieren, also Grundlagen zu schaffen, die auf alle Arten von Texten angewandt werden könnten und die Möglichkeit zur Ableitung u. U. erforderlicher spezieller Theorien bieten sollten. Hierin liegt ein großer Unterschied zu den anderen genannten Schulen, die sich bei der Erstellung ihrer Konzepte und Theorien entweder fast nur auf literarische oder fast nur auf nicht-literarische Texte stützten, ihre Erkenntnisse jedoch oft als allgemeingültig postulierten. Als ein erstes Beispiel für einen funktionalen Ansatz wurde in Kapitel 2.1. die Skopostheorie von Reiß/Vermeer ausführlich besprochen. Es sollen deshalb an dieser Stelle nur zwei weitere funktionale Konzepte sehr kurz exemplarisch dargestellt werden.

Die erste dieser beiden Theorien ist das *Translatorische Handeln*, das von Holz-Mänttari (1984) begründet wurde. Wie bei der Skopostheorie wird dem kulturellen Aspekt große Bedeutung beigemessen; zudem betont Holz-Mänttari, dass zur Translation nicht nur der konkrete Translationsvorgang, sondern auch zahlreiche Prozesse außerhalb der Herstellung des Translats, wie beispielsweise die Abwicklung und Spezifizierung des Translationsauftrags, gehören. Des Weiteren umfasst Translatorisches Handeln nicht nur das Übersetzen und Dolmetschen per se, sondern auch andere transkulturelle Expertenhandlungen. Das Translatorische Handeln und die Skopostheorie haben sich wechselseitig mehrmals beeinflusst<sup>36</sup>.

Das zweite hier aufgeführte Beispiel sei der *integrated approach* nach Snell-Hornby, der sehr stark einen holistischen Top-Down-Ansatz betont: Der Sinn eines Textes darf und kann sich nicht aus einer Analyse seiner Bestandteile (der Mikrostruktur) ergeben; stattdessen werden Texte als Ganzes vor ihrem kulturellen Hintergrund und in ihrer Situation betrachtet. Eine Bearbeitung erfolgt von der Makro- zur Mikroebene. An die Stelle der genauen Kategorisierungen von Texttypen und -sorten, Translationsstrategien usw. treten prototypische Einteilungen mit unscharfen Übergängen statt Grenzen, welche auch Überschneidungen aufweisen und Raum für Mischformen und Bewegung lassen. Außerdem bezieht Snell-Hornby, wie der Name ihrer Theorie bereits besagt, andere Wissenschaften, wie z. B. Sprach- und Literaturwissenschaft(en), aber auch soziokulturelle und (im Hinblick auf das Fachübersetzen) naturwissenschaftliche Disziplinen, in ihr Schema ein. Nichtsdestoweniger

---

<sup>36</sup> Beispielsweise Vermeer (1990), in dem häufig explizit auf das Translatorische Handeln Bezug genommen wird.

müsse die Translationswissenschaft aber eine eigene Disziplin mit eigenen Theorien und Modellen sein (vgl. Snell-Hornby 1988:31-36).

### 3.3.5. Bedeutung des funktionalen Ansatzes für das literarischen Übersetzen

Da die Methode der vorliegenden Arbeit – das Modell zur Übersetzungskritik nach Ammann, das in Kapitel 2.4. vorgestellt wurde – von einem funktionalen Ansatz ausgeht, soll im Folgenden die Anwendung des funktionalen Ansatzes auf dem Gebiet des Literaturübersetzens thematisiert werden.

In Bezug auf das Literaturübersetzen bzw. – wie sie es nennt – die literarische Kommunikation über Kulturbarrieren stellt Nord vier wichtige Punkte auf, die zu beachten sind (vgl. 1997:85-88). Der erste davon ist die Beziehung zwischen der Intention des Senders und dem Text. Jeder Autor, der einen literarischen Text – in der Regel für die Rezeption durch andere – verfasst, will in den Empfängern eine gewisse Wirkung hervorrufen und muss demnach die ihm zur Verfügung stehenden sprachlichen Mittel so einsetzen, dass diese Wirkung auch entstehen kann. Hinzu kommt jedoch, dass literarische Texte im Gegensatz zu anderen Textarten nicht standardisiert sind und auf Grund ihrer speziellen Anwendung sprachlicher Mittel oft verschiedene Interpretationen ein und desselben Textes zulassen. Dies ist für die Translation von großer Wichtigkeit: Der kompetente und verantwortungsvolle Translator – von dem wir in jeder wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Thema ausgehen müssen (vgl. Ammann 1990:237) – wird den Ausgangstext vor dem Übersetzungsvorgang natürlich nicht nur gründlich lesen, sondern ihn auch analysieren und versuchen, die Intention des Originalautors zu ergründen. Schlussendlich gibt eine Übersetzung jedoch immer die Interpretation des Textes durch den Translator wieder. Jeder Leser eines übersetzten Textes liest also, meist unbewusst, nicht die Intention eines Autors, sondern die eben erwähnte Interpretation der Intention des Autors durch den Translator – ein Umstand, der u. a. auch von Vermeer betont wird (vgl. 1986:146).

Der zweite von Nord angeführte Punkt betrifft die Beziehung zwischen der Intention des Senders und den Erwartungen der Empfänger. Der Sender kann beim Verfassen seines Textes von einem gewissen Wissen des Zielpublikums ausgehen (sog. Präsuppositionen), muss also nicht alles verbalisieren. Der Translator muss bei der Anfertigung seines Translats bedenken, dass er dieses für ein anderes Publikum mit anderer kultureller Einbettung verfasst und folglich u. U. nicht von den gleichen Präsuppositionen wie der Autor des Ausgangstextes ausgehen kann. Adaptionen oder zusätzliche Information könnten von Nöten sein, oder redundante Information sollte möglicherweise weggelassen werden. Die Funktion des Translats hängt also nicht nur von der Interpretation des Textes durch den Translator, sondern auch vom intendierten Empfänger ab.

Der dritte Punkt nach Nord bezieht sich auf die Welt des Textes und die reale Welt. Grundsätzlich unterscheiden sich Welten in literarischen Texten oft von der Realität, wie sie die Empfänger des Textes kennen; oft weisen sie jedoch kaum oder überhaupt keine Unter-

schiede auf, sodass die Leser sie als identisch wahrnehmen. Der Translator muss hierbei bedenken, dass die Empfänger des Originaltextes die Welt des Textes mit einer anderen – nämlich ihrer eigenen – Welt in Bezug setzen als die Leser des Translats, die wieder in einer anderen Realität leben. Nord unterscheidet hier drei Fälle: Im ersten entspricht die Textwelt der Realität der ausgangskulturellen Empfänger. Der Translator kann den Text nicht einfach in die Zielsprache übertragen; er muss die Differenzen zwischen Ausgangs- und Zielkultur überbrücken. Im zweiten Fall unterscheidet sich die Textwelt von der realen Welt. Der Autor muss seine Welt genau beschreiben, was auch dem Translator und den Lesern des Translats entgegenkommt. Ein spezieller Fall dieses zweiten Szenarios wäre, dass die Textwelt der zielkulturellen Welt (also jener, in der die Leser des Translats leben) entspricht. Während dies, so Nord, in einem nicht-literarischen Text höchstens zu redundanter Information führen würde (die im Translat gegebenenfalls weggelassen werden kann), führt dies bei einer literarischen Übersetzung möglicherweise zu Schwierigkeiten, wenn sich der Translator entscheidet, in seinem Translat die ausgangskulturelle Sichtweise der zielkulturellen Realität durch den Autor wiederzugeben. Der dritte Fall besteht darin, dass die Welt des Textes zwar der realen Welt der Ausgangstextempfänger entspricht, jedoch durch ausdrückliche Bezugnahme auf andere Zeiten und/oder Orte entkulturalisiert wird. In diesem Fall verliert die kulturelle Einbettung der Leser ihre Wichtigkeit; die Empfänger des Ausgangstextes sind von der Textwelt ebenso weit entfernt wie die Empfänger des Zieltextes. Der dritte Punkt schließt damit ab, dass Nord erneut die Bedeutung der Funktion betont:

The Skopos should then determine whether the translator leaves the text world as it is, explaining some details if necessary, or whether it is possible to neutralize or adapt the text world in order to keep the cultural distance invariant and thus achieve a particular function and effect. (Nord 1997:87)

Der vierte Punkt nach Nord, der für die literarische Übersetzung von Bedeutung ist, besteht in der Beziehung zwischen Text und Empfänger. Zwar gibt es für literarische Texte keine starren Konventionen wie für manche anderen Textarten, dennoch bildet sich in jeder Kultur eine bestimmte Literaturtradition aus, sodass der Translator bei der Wahl seiner stilistischen Mittel sehr vorsichtig vorgehen muss, da diese in der Zielkultur möglicherweise eine andere Bedeutung angenommen haben bzw. eine andere Wirkung auslösen als die sprachlichen Entsprechungen in der Ausgangssprache.

Nord zieht aus den vorangegangenen Überlegungen den pessimistischen Schluss, dass literarische Übersetzungen oft Enttäuschungen zur Folge haben, bietet aber auch gleichzeitig Lösungsvorschläge an. Theoretische Grundlagen für das literarische Übersetzen würden Übersetzern die Möglichkeit geben, ihre Entscheidungen zu erklären, zu begründen und zu rechtfertigen, wie dies bereits einige Jahre zuvor von Vermeer gefordert wurde (vgl. 1986:149f). Ein funktionaler Ansatz soll für diese Grundlagen als Basis dienen und an die Stelle unrealistischer Äquivalenzforderungen, wie sie von der linguistischen Übersetzungswissenschaft propagiert wurden, treten.

### 3.4. Konkrete Übersetzungsprobleme

Das folgende Unterkapitel wird sich kurz mit einigen Spezifika, die sich besonders beim Literaturübersetzen für den Translator schwierig gestalten können, beschäftigen. Da selbstverständlich nicht alle dieser Phänomene behandelt werden können, wurden nur vier ausgewählt: Sprachvarietäten, Metaphern, Wortspiele und Realia. Wenngleich alle dieser Probleme auch in *A Clockwork Orange* auftreten, so ist dieser Teil der Arbeit noch allgemein gehalten.

#### 3.4.1. Sprachvarietäten

Sprachvarietäten dienen in der Literatur in der Regel dazu, Personen als Angehörige einer bestimmten sozialen Schicht oder geographischen Region zu kennzeichnen oder das Geschehen in ein bestimmtes Milieu oder eine bestimmte Region zu versetzen bzw. diese Situationen authentisch wirken zu lassen. Als Beispiele für Sprachvarietäten nennt Kolb „Dialekte (räumlich definierte Varietäten), Soziolekte (für bestimmte soziale Gruppen charakteristische Varietäten) sowie Pidgin- und Kreolsprachen (Varietäten, die aus Sprachkontaktsituationen entstanden sind)“ (1998:278)<sup>37</sup>. Etwas weiter gefasst kann der Begriff auch Umgangssprache und Slang einschließen, doch sollen hier nur die drei erstgenannten Varietäten diskutiert werden.

Sprachvarietäten stellen für den Translator ein zweifaches Problem dar: Zunächst einmal muss die Sprachvarietät in der Ausgangssprache nicht nur als von der Norm abweichend erkannt, sondern auch entsprechend zugeordnet werden, was sich selbst für geübte Translatoren schwierig gestalten kann. Der zweite Aspekt des Problems ist – offensichtlich – wie die Varietät in der Zielsprache umgesetzt werden soll.

Bei Dialekten unterscheiden viele Wissenschaftler zwischen verschiedenen Markierungen des Dialekts im Text; für ein Beispiel einer rezenten derartigen Einteilung siehe Englund Dimitrova, die von phonologisch/orthographischen, morphosyntaktischen und lexikalischen Markern spricht (vgl. 2004:123ff). Zwar kann im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht näher auf derartige Unterscheidungen eingegangen werden, doch sollten sie bei der folgenden Erläuterung von Übersetzungsmöglichkeiten stets im Hinterkopf behalten werden: Wenngleich allgemeine Ausdrucksweisen wie beispielsweise „Übersetzung in einen Dialekt der Zielsprache“ zur Anwendung kommen werden, so ist zu bedenken, dass diese Übersetzungen sowohl auf mehreren Ebenen als auch nur auf einer, meist der lexikalischen, Ebene durchgeführt werden können<sup>38</sup>. Als Ergebnis einer deskriptiven Analyse mehrerer Dialekt-

---

<sup>37</sup> Der Begriff *Dialekt* kann auch als Überbegriff für sog. *Regiolekte* und *Soziolekte* verwendet werden (vgl. u. a. Reiß/Vermeer 1991:22, mit weiteren Verweisen), doch soll hier die Terminologie Kolbs beibehalten werden.

<sup>38</sup> Berezowski, der von einer ähnlichen Unterteilung wie Englund Dimitrova ausgeht (vgl. 1997:42f), unterscheidet so zehn verschiedene Arten der Übersetzung von Sprachvarietäten, von denen zwei noch weiter aufgeteilt werden (vgl. 1997:49-87).

übersetzungen hält Englund Dimitrova weiters fest, dass Übersetzungen grundsätzlich weniger Dialektmarkierungen als die Originaltexte enthalten (vgl. 2004:128).

Ältere Theoretiker, wie z. B. Catford, empfehlen oft das Ersetzen eines Dialekts durch einen Dialekt der Zielsprache, wobei er aber auch einräumt, dass im Allgemeinen die soziale Komponente wichtiger als die geographische ist (vgl. Catford 1965:87). Tatsächlich dienen Dialekte oft nicht (nur) der Kennzeichnung der Herkunft einer Person, sondern ordnen diesen Charakteren einen bestimmten sozialen Status zu. Arrowsmith beruft sich in einer Erörterung über die Übersetzung kultureller Unterschiede auf Konventionen und schlägt vor, in eine analoge Konvention der Zielsprache zu übersetzen (vgl. Arrowsmith 1961:122), was von Lukas so interpretiert wird, dass es gilt, „einen konventionell komischen Dialekt des Originals in einer Mundart wiederzugeben, die in der Zielsprache ebenfalls als eine solche Konvention funktioniert“ (Lukas 2008:14). Abgesehen davon, dass Lukas den unglücklich gewählten Ausdruck „komisch“ nicht näher definiert, können Dialekte jedoch nur in wenigen Situationen in einen zielsprachlichen Dialekt übersetzt werden, nämlich dann, wenn sie nicht dazu dienen, eine soziale Schicht, Kultur oder Region zu kennzeichnen oder darzustellen. Kolb nennt als Beispiel ein Kindergedicht über die Freundschaft zu einem Hund, das problemlos aus einem nordenglischen Dialekt ins Wienerische übertragen werden könne, da die geographische und soziale Positionierung unerheblich sei (vgl. Kolb 1998:279). Im Gegensatz dazu könne bei einem Roman, der definiert im Süden der USA spielt, der spezifische Dialekt nicht durch einen Dialekt einer anderen Sprache ersetzt werden (vgl. Kolb 1998:278; siehe auch Englund Dimitrova 2004:131f).

Dient ein Dialekt hingegen der Vermittlung von umgangssprachlicher, natürlicher Sprache oder kennzeichnet er einen sozialen Status des Sprechers, so bietet sich anstatt eines zielsprachlichen Dialekts für die meisten Translatoren eher die Übersetzung durch einen Soziolekt oder allgemeine Umgangssprache an (vgl. Englund Dimitrova 2004:134; siehe auch Boecker 1973:68f).

Die häufigste Methode ist gemäß der Analyse Englund Dimitrovas aber die Wiedergabe durch Standardsprache (vgl. 2004:134), die von Berezowski als „neutralization“ (Berezowski 1997:49) bezeichnet wird. Besonders in Fällen, in denen alle Personen den gleichen Dialekt sprechen, kann laut ihm auf diese Methode zurückgegriffen werden; dadurch würde auch die Gefahr einer „overtranslation“ (Berezowski 1997:48), die möglicherweise falsche Assoziationen oder Konnotationen transportieren könnte, gebannt (vgl. 1997:48). Auf der anderen Seite, so hält er weiter fest, verlieren die Figuren des Textes dadurch natürlich ihre Zugehörigkeit zu einer bestimmten sozialen oder regionalen Gruppe. Berezowski geht davon aus, dass in neutralisierenden Translaten diese „undertranslation“ (1997:51) bewusst in Kauf genommen wird, da jene entweder nach Ansicht des Translators keinen großen Verlust für den Text darstellt oder da für ihn (in dem Bewusstsein, dass eine Translation niemals genau

das Original wiedergeben kann) das kleinere Übel darin besteht, Teile des Originals zu opfern, anstatt diese eventuell zu verzerren (vgl. 1997:51f).

Soziolekte stellen sich im Allgemeinen in Bezug auf Translation ungleich unproblematischer dar, da es in der Regel eine Entsprechung in der Zielkultur gibt, beispielsweise für Jugendsprache (vgl. Boecker 1973:71). Hier liegt die größte Schwierigkeit für den Translator wohl darin, das betreffende Sprachregister, sobald es identifiziert wurde, kompetent anzuwenden, besonders wenn aus der Muttersprache in eine Fremdsprache übersetzt wird.

Bei den Pidgin- und Kreolsprachen handelt es sich selbstverständlich um eine Grauzone. Nicht selten sind diese Sprachen National- oder Muttersprachen mit einer zugehörigen literarischen Tradition und erfüllen vielfach die Funktion der Kennzeichnung einer kulturellen Identität (vgl. Kolb 1998:279). Auch können diese Sprachen natürlich in einem Werk, das zum überwiegenden Teil in einer etablierten Sprache, beispielsweise Englisch, verfasst ist, als Sprachvarietät, z. B. als Ausdrucksweise bestimmter Figuren, eingesetzt werden.

In jedem Fall sollten diese Sprachen, so Kolb, nicht durch gebrochene Hochsprache wiedergegeben werden, da dies eine Interimsprache ist, die nur von Menschen gebraucht wird, die nicht in der Lage sind, eine Sprache fehlerfrei zu sprechen, und oft als minderwertig empfunden wird. Zur Lösung dieses Problems könnte der Translator eine Kunstsprache schaffen<sup>39</sup>. Personen mit entsprechendem Hintergrundwissen auf dem Gebiet der jeweiligen Kultur könnten so die Eigenheiten der Originalliteratur in Übersetzungen nahe gebracht werden (vgl. Kolb 1998:279). Hier zeigt sich wieder einmal, wie wichtig Wissen um die Funktion der Übersetzung und den intendierten Zielempfänger(kreis) für den Translator ist. Eine Übersetzung durch Standardsprache dagegen könnte sogar dazu dienen, die Anerkennung von Pidgin- und Kreolsprachen als eigenständige Sprachen voranzutreiben (vgl. Kolb 1998:280).

Sprachvarietäten spielen in der vorliegenden Arbeit in gewissem Maße eine Rolle, da Anthony Burgess für *A Clockwork Orange* einen eigenen Jugendjargon erfunden hat, wengleich sich dieser nur im lexikalischen Bereich von der Standardsprache unterscheidet. Dieser Slang soll zwar nicht im Zentrum der Übersetzungskritik stehen, aber als ein definierendes Charakteristikum des Romans in Kapitel 5.1. behandelt werden.

### 3.4.2. Metaphern

Auf eine Definition des Begriffs Metapher wird an dieser Stelle bewusst verzichtet, da darüber weder Einigkeit im wissenschaftlichen Bereich besteht, noch eine exakte Bestimmung

---

<sup>39</sup> In Bezug auf das gebrochene Deutsch vertritt Boecker, bereits einige Jahre zuvor, die gleiche Ansicht wie Kolb (wengleich er nicht von Pidgin- und Kreolsprachen, sondern von afroamerikanischen Dialekten spricht); die Kunstsprachen erwähnt er zwar als Übersetzungsmöglichkeit,lehnt sie jedoch ab (vgl. 1973:73f).

an dieser Stelle relevant wäre. Für einige Definitionsansätze siehe Schöffner (1998:281, mit weiteren Verweisen); für die vorliegende Arbeit soll die als bekannt vorausgesetzte alltägliche Bedeutung „bildhafter Ausdruck“ genügen.

Bei der Übersetzung von nicht-literarischen Texten wird es in der Regel nicht als wichtig angesehen, Metaphern zu erhalten und durch andere Metaphern wiederzugeben, sofern sie nicht der besseren Einprägsamkeit oder Veranschaulichung eines Sachverhalts dienen (vgl. Walther 1986:164); in literarischen Texten wird darauf jedoch relativ großer Wert gelegt. Meist werden bildhafte Ausdrücke quasi losgelöst von ihrer Einbettung in einen Text als Einzelphänomen betrachtet, und für ihre Übersetzung werden, sofern es sich um allgemein gebräuchliche und verständliche Metaphern handelt, im Wesentlichen drei Methoden vorgeschlagen, die im Folgenden erläutert werden sollen (vgl. u. a. Walther 1986:163f, mit Beispielen).

Die einfachste und naheliegendste Möglichkeit ist eine wörtliche Übertragung. Dies gestaltet sich als problemlos, wenn das gleiche Bild in der Zielsprache ebenfalls gebräuchlich ist und die gleiche Bedeutung hat. Jedoch kann diese Art der Übersetzung auch gewählt werden, um zu zeigen, welche Metaphern in anderen Kulturen gebräuchlich sind (gegebenenfalls bedingt diese Wahl einen erklärenden Zusatz im Text oder als Fußnote). Die zweite Möglichkeit besteht darin, die Metapher durch eine gebräuchliche Metapher der Zielsprache, die zwar ein anderes Bild zeichnet, jedoch den gleichen Sachverhalt ausdrückt, zu ersetzen. Die dritte Möglichkeit ist es schließlich, die Metapher als Nicht-Metapher zu übersetzen, also ihre Bedeutung, nicht jedoch ihre Form zu übertragen. Walther betont in diesem Zusammenhang deutlich, dass die zweite oder dritte Strategie „nicht automatisch eine Wertminderung der Übersetzung“ (Walther 1986:164) bedeute, und durchaus auch angewandt werden könne, wenn eine direkte Übertragung der ausgangssprachlichen Metapher möglich wäre.

Einige Autoren erweitern diese drei grundsätzlichen Lösungsvorschläge noch, wobei hier auf die Kategorien Tourys, der sich dem Thema der Metaphern auf seine gewohnt skeptische Art nähert, eingegangen werden soll<sup>40</sup>. Zusätzlich zu den drei oben genannten Lösungsmethoden und einer vierten, umstrittenen Variante – nämlich den Textteil, der die Metapher enthält, komplett wegzulassen<sup>41</sup> – bietet er noch zwei von ihm selbst erdachte, am Zieltext orientierte Möglichkeiten an: Einerseits die Wiedergabe eines nicht-metaphorischen Ausdrucks des Ausgangstexts durch eine Metapher im Zieltext, sowie andererseits das Einfügen eines zusätzlichen Bildes an einer Leerstelle des Ausgangstextes (vgl. 1995:83), das mit der Pseudoformel 0 à Metapher dargestellt werden kann. In diesem Zusammenhang hält

---

<sup>40</sup> Für eine andere Erweiterung siehe beispielsweise Newmark (1981:88-91).

<sup>41</sup> Dieses meist als *Tilgung* bezeichnete Verfahren findet bei mehreren Autoren Erwähnung (vgl. u. a. Newmark 1981:91; Kurth 1995:122f).

er fest, dass dieses Einfügen einer Metapher nicht zwangsläufig eine 1:1-Kompensation für einen an anderer Stelle im Zieltext ausgefallenen bildhaften Ausdruck sein muss, wie dies ältere Schriften von Reiß fordern (vgl. Reiß 1971:42). Außerdem betont er, dass zielkulturelle Normen – nicht nur naturgegebene Unterschiede zwischen Sprachen – eine Reduktion oder vollständige Entfernung von Metaphern des Ausgangstexts erforderlich machen könnten (vgl. Toury 1995:84), was auch von Walther angemerkt wird (vgl. Walther 1986:165).

Weiters vertreten zahlreiche Autoren (vgl. Toury 1995:82f; Walther 1986:164; Kurth 1995:89) die Ansicht, dass eine Metapher nicht unbedingt als isoliertes Phänomen, sondern im Zusammenhang mit dem Text, in dem sie verwendet wird, betrachtet werden sollte. So kann bestimmt werden, ob sie für den weiteren Verlauf des Textes eine wichtige Rolle spielt oder rein dekorativen Charakter hat, z. B. indem analysiert wird, ob von ihr noch weitere Metaphern abhängen oder sich das Bild durch den Text zieht.

Zuletzt sollen noch nicht allgemein übliche, neu geschaffene Metaphern besprochen werden<sup>42</sup>. In diesem Fall bieten sich u. U. (kommentierte oder unkommentierte) direkte Übersetzungen an, weil diese dazu dienen können, die originelle und überraschende Wirkung, die die Metapher im Ausgangstext hatte, auch im Zieltext zu erreichen (vgl. Newmark 1981:92). Selbstverständlich ist dies aber, auch im Sinne Newmarks, nur eine Option; auch andere, bereits erwähnte Übersetzungsverfahren können zur Anwendung kommen.

### 3.4.3. Wortspiele

Zur Natur von Wortspielen sagt Heibert: „Wortspiele sind Sequenzen, die im Text eine rhetorische Funktion erfüllen. Ihre Ausdrucksseite ist nach bestimmten Techniken konstruiert; ihre Inhaltsseite ist präzise interpretierbar“ (Heibert 1993:153). Delabastita konkretisiert diese Aussage, indem er festhält, dass Wortspiele zwei (oder mehr) sprachliche Elemente zusammenbringen, die zwar die gleiche oder eine ähnliche Form haben, deren Bedeutungen sich jedoch mehr oder weniger unterscheiden (vgl. 1996:128). In den europäischen Sprachen sind Wortspiele meist so aufgebaut, dass sie Lautähnlichkeit oder –gleichheit, oder die Polysemie eines Wortes, einer grammatischen Struktur oder einer idiomatischen Wendung (die z. B. auch wörtlich verstanden werden kann) nutzen (vgl. Delabastita 1994:223). Manche Wortspiele kombinieren auch mehrere dieser Faktoren. Unterschieden werden außerdem *horizontale* Wortspiele, die aus zwei Elementen, die beide im Text vorkommen, gebildet werden, und *vertikale* Wortspiele, bei denen im Text nur ein Element auftritt, welches eine nicht im Text vorhandene Assoziation weckt. Ein horizontales Wortspiel wäre z.B. *It's G.B. for the Beegees* in einem Bericht über eine Großbritannien-Tour der bekannten Popband; als vertikale Wortspiele können z. B. *MessAge* als Name eines US-Rap-Acts aus den 90er-Jahren

---

<sup>42</sup> Der Buchtitel *A Clockwork Orange* ist beispielsweise eine solche Metapher, auch wenn sie von Burgess, dem Autor, nicht selbst gebildet, sondern in einem Pub aufgeschnappt wurde (siehe Kapitel 5.7.).

oder *wedding belles*, das natürlich an *wedding bells* erinnert, genannt werden (vgl. Delabastita 1996:128).

Delabastita weist außerdem darauf hin, dass zwischen bewusstem Wortspiel und unbeabsichtigter Doppeldeutigkeit differenziert werden müsse; genaue Indikatoren für eine Unterscheidung in nicht eindeutigen Fällen seien allerdings teilweise schwierig auszumachen (vgl. Delabastita 1996:131f). Auch Tęcza betont, dass „Absicht“ oder „Intention“ (1997:10), ein solches zu konstruieren, neben metasprachlicher Information und Normverletzung eines der drei wesentlichen Kriterien für ein Wortspiel darstellt.

Wortspiele gelten als besonders kompliziert zu übersetzende Phänomene, da sie in der Regel sehr stark sprachspezifisch sind, und außerdem nicht durch gängige Übersetzungstheorien und –methoden abgedeckt werden (können). Dennoch oder gerade deswegen haben sich viele Forscher mit ihnen und ihrer Übersetzung beschäftigt. Für Tęcza besteht ein Wortspiel aus zwei Komponenten: dem „WS-Typ“ (1997:118), also der äußeren Form des Aufbaus (z. B. Homophonie), und der „denotativen Ebene“ (1997:118), dem Inhalt. Für die Übersetzung schlägt er sechs verschiedene Möglichkeiten vor, die den weiter oben genannten für Metaphern sehr ähnlich sind (vgl. 1997:118f). Im ersten Fall gleicht der Typ des Wortspiels im Translat jenem des Ausgangstextes, und auch auf der Inhaltsebene ist Invarianz zu verzeichnen; dies trifft z. B. zu, wenn es die Sprachen und die konkrete Situation erlauben, ein Wortspiel wörtlich zu übersetzen, ohne dass sich dadurch der Inhalt verändert oder die Doppeldeutigkeit verloren geht. Die zweite Möglichkeit besteht darin, ein andersartiges Wortspiel zu verwenden, dessen Bedeutung allerdings jenem im Ausgangstext gleicht oder zumindest sehr ähnlich ist; d. h. der Typ des Wortspiels weicht ab, aber die Gleichheit auf der denotativen Ebene bleibt erhalten. Gemäß den folgenden beiden Methoden wird zwar die äußere Form des Ausgangstextes bewahrt, indem ein Wortspiel vom gleichen (Methode 3) oder einem abweichenden Typ (Methode 4) an die Stelle des Wortspiels im Original tritt, aber eine Bedeutungsänderung geschieht. Die letzten beiden aufgezählten Verfahren opfern das Wortspiel, beispielsweise zugunsten einfachen Texts oder einer anderen literarischen Figur, wobei im Fall 5 die Invarianz auf der denotativen Ebene erhalten bleibt, während sich im sechsten und letzten Fall sowohl Form als auch Bedeutung verändern, also eine Nullentsprechung zum Ausgangstext resultiert.

Es soll an dieser Stelle kritisch vermerkt werden, dass alle sechs Lösungen ihre Berechtigung haben und real vorkommen, Tęczas Kommentare dazu jedoch etwas widersprüchlich sind, da er einerseits betont, dass die Methoden nicht hierarchisch geordnet sind und die Übersetzung eines Wortspiels je nach Einzelfall entschieden werden muss (vgl. 1997:118f), auf der anderen Seite jedoch von einzelnen der Vorschläge als „vollkommenste Erscheinungsform der WS-Übersetzung“ (Tęcza 1997:118) oder „qualitativ niedrigste [Kategorie]“ (Tęcza 1997:118) spricht.

Die von Delabastita vorgeschlagenen Übersetzungsmethoden gleichen im Wesentlichen jenen von Tęcza, doch sind sie etwas anders strukturiert und um einige Varianten erweitert. So enthalten seine Ausführungen beispielsweise die Möglichkeit, im Zieltext Wortspiele einzufügen, die im Ausgangstext nicht vorhanden sind (vgl. Delabastita 1996:134), wie dies Toury bei den Metaphern vorgeschlagen hat. Auch ist es laut Delabastita in manchen Fällen möglich, Wortspiele unübersetzt zu lassen, oder mehrere Techniken zu kombinieren; besonderes Augenmerk haben hierbei „editorial techniques“ (1996:134) verdient, also erklärende Zusätze, beispielsweise in Form von Fußnoten. Wortspiele müssten außerdem in ihrem Kontext und in der jeweiligen Translationssituation betrachtet werden (vgl. Delabastita 1996:135), sodass es – wie bei Metaphern – angesichts zielkultureller Normen sinnvoll erscheinen kann, die Anzahl der Wortspiele zu reduzieren (vgl. Delabastita 1994:230).

#### 3.4.4. Realia

Realia lassen sich als kulturspezifische Elemente, die in anderen Kulturen und folglich anderen Sprachen keine Entsprechung haben, definieren. Realia können sowohl konkret als auch abstrakt sein. Dabei ist darauf zu achten, dass der Begriff nicht mit dem Begriff *Terminus* verwechselt werden darf, der eine meist international Verwendung findende, exakt bestimmter Ausdruck mit genauen Entsprechungen in verschiedenen Sprachen ist. Auch regionale oder sozial bedingte Ausdrucksweisen sind keine Realia, solange sie nur kulturspezifische Bezeichnungen für etwas, das auch in anderen Kulturen bekannt ist, sind – auch das benannte Objekt oder Abstraktum muss der jeweiligen Kultur eigen sein. Ein letztes Kriterium ist schließlich, dass Naturerscheinungen, die in anderen Teilen der Welt unbekannt sind – beispielsweise Schnee in einigen afrikanischen Ländern – keine Realia darstellen; es muss sich bei Realia um Menschgeschaffenes handeln (vgl. Markstein 1998:288f).

Während die Bedeutungsrecherche der meisten Realia heute für den Translator vor allem angesichts der technologischen Entwicklungen der letzten zehn Jahre keines großen Aufwands mehr bedarf, stellen die Konnotationen, mit denen viele Realia behaftet sind – und zwar sowohl das Ausfindigmachen als auch die Übertragung derselben – nach wie vor eine besondere Schwierigkeit dar (vgl. Markstein 1998:290). Hier zeigt sich besonders deutlich, dass ein Translator nicht nur über eine hohe Kompetenz in zwei Sprachen verfügen muss, sondern auch seiner (Bi)kulturalität ein großer Stellenwert zukommt, wie dies u. a. von Vermeer (vgl. Reiß/Vermeer 1991:107) immer wieder betont wird.

In Bezug auf Translation zeichnen sich Realia hauptsächlich dadurch aus, dass es nicht möglich ist, sie im eigentlichen Sinn zu übersetzen<sup>43</sup>. Ob der Translator bestimmte Realia nun in ihrer Originalform belässt oder sie lehnübersetzt – ein erklärender Kommentar in geeig-

---

<sup>43</sup> Die linguistische Übersetzungswissenschaft prägte dafür den Terminus *Nulläquivalenz* (vgl. u. a. Prunč 2002:59).

netter Form (z. B. direkt im Text, als Fußnote oder in einem Glossar) ist definitiv von Vorteil, wenn nicht gar notwendig (vgl. Newmark 1981:77<sup>44</sup>, 83). Manche Realia hingegen sind außerhalb ihrer Ausgangskultur so bekannt geworden, dass sie kommentarlos übernommen werden können (vgl. Newmark 1981:82); beispielsweise müssen die japanischen Realia *kimono* oder *sushi* Angehörigen anderer Kulturkreise, auch außerhalb Ostasiens, mittlerweile nicht mehr erklärt werden. Newmark hält außerdem kritisch fest, dass es nicht zielführend ist, um des Lokalkolorits Willen oder aus anderen Gründen den Realiabegriff inflationär zu fassen. Wenn immer adäquate Ausdrucksmöglichkeiten in der Zielsprache zur Verfügung stehen, sollten diese verwendet werden (vgl. Newmark 1981:81).

Interessant ist auch Newmarks Feststellung, dass Realia meist in nicht-literarischen Texten mehr Bedeutung zukommt als in literarischen Texten: Während ein literarischer Text eher eine Botschaft oder Handlung übertragen soll, bei der Realia bisweilen nur regionale Gegebenheiten betonen, ohne sich auf den Gesamttext auszuwirken, ist es oft das Ziel nicht-literarischer Texte, Kulturen oder Gesellschaften darzustellen, wobei Realia u. U. eine entscheidende Rolle spielen können (vgl. Newmark 1981:82). Ein Beispiel für eine vernachlässigbare Realie, die ganz einfach durch einen ähnlichen Begriff ins Deutsche übertragen werden kann, gibt Boecker bei seiner Übersetzungskritik mehrerer Romane William Faulkners: Wenngleich es im deutschen Kulturraum keine genaue Entsprechung zu den als *gingersnaps* bezeichneten amerikanischen Keksen gibt und die *Printen* wohl am ähnlichsten sind, ist die eher allgemeine, wenig exakte Übersetzungslösung *Ingwerkeks* durchaus zulässig, da die Art der Kekse für die Handlung des Romans belanglos ist (vgl. Boecker 1973:197)<sup>45</sup>. Hier spielen vor allem auch die bereits erwähnten Konnotationen eine Rolle: Printen würden, so Boecker, sofort an die deutsche Stadt Aachen erinnern, was in einem Roman, der in den südlichen USA spielt, gewiss nicht wünschenswert sei.

In seltenen Fällen mag es wohl sogar zulässig sein, Realia wegzulassen, doch sollte von dieser Möglichkeit nur selten und begründet Gebrauch gemacht werden (vgl. Newmark 1981:77). Zudem betont Newmark in seinen Ausführungen wiederholt, dass – wie auch bei den anderen spezifischen Problemen – je nach Kommunikationssituation wohl die eine oder andere der sich anbietenden Übersetzungsvarianten gewählt werden müsse.

---

<sup>44</sup> Dieses Zitat bezieht sich zwar auf Institutionen, doch hält Newmark später fest, dass seine diesbezüglichen Überlegungen auch für die Translation von Realia gelten (vgl. 1981:81).

<sup>45</sup> Für weitere Beispiele siehe Boecker (1973:201f).

## 4. Autor, Werk, Übersetzungen

### 4.1. Anthony Burgess

#### 4.1.1. Leben

Anthony Burgess, der Autor des in der vorliegenden Arbeit behandelten Romans *A Clockwork Orange*, hieß mit bürgerlichem Namen – je nach Quelle – John Anthony Burgess Wilson (vgl. Dix 1971:3) oder auch nur John Burgess Wilson (vgl. Lewis 2002:xv) und wurde am 25. Februar 1917 in Manchester als Sohn des Buchhalters und Pianisten Joseph Wilson und der Sängerin und Tänzerin Elizabeth Burgess Wilson geboren. 1918 starben sowohl seine achtjährige Schwester Muriel, sein einziges Geschwister, als auch seine Mutter innerhalb von nur vier Tagen an Grippe und Lungenentzündung. Burgess und sein Vater zogen vorläufig bei Burgess' Tante Ann Bromley, der Schwester seiner Mutter, und deren zwei Töchtern ein. 1922 heiratete sein Vater erneut, sodass Maggie Dwyer (geborene Byrne) die Stiefmutter des jungen Burgess wurde.

Nach seinem Schulabschluss begann Burgess 1937 ein Literaturstudium an der Victoria University in Manchester; seine zwei Jahre später geschriebene Kurzgeschichte *Grief* gewann den universitätsinternen Preis als bestes Werk eines Studenten. 1938 starb Burgess' Vater; der Tod seiner Stiefmutter folgte 1940. Im selben Jahr vollendete Burgess seine – mittlerweile verloren gegangene – Abschlussarbeit über Christopher Marlowe's *Doctor Faustus* und schloss sein Studium mit dem Titel *B.A. Hons* ab; danach ging er zur Armee. Im Laufe seiner Militärlaufbahn, die bis 1946 andauerte, wurde er mehrmals versetzt und erreichte mehrere Offiziersränge, musste aber nicht kämpfen, sondern arbeitete hauptsächlich als Sanitäter, gelegentlich auch als Musikdirektor und Sprachtherapeut. 1942 heiratete er seine Freundin Llewela Isherwood Jones, genannt Lynne; nach seiner Rückkehr von der Armee zog er zu ihr nach London.

Bereits während seiner Zeit beim Militär hatte Burgess mehrmals Vorlesungen zu Sprache und Schauspiel abgehalten. Bald darauf wurde er offiziell zum Lektor und Lehrer ernannt und unterrichtete einige Jahre an einem Gymnasium Englisch. Burgess' erster Roman, *Time for a Tiger*, erschien 1956 im Heinemann-Verlag, bereits unter dem Pseudonym Anthony Burgess. Zahlreiche Veröffentlichungen und die verschiedensten Tätigkeiten, auf die in Kapitel 4.1.2. näher eingegangen wird, folgten.

Burgess' Frau Lynne starb im Februar 1968; bereits im September desselben Jahres heiratete Burgess Liliana Macellari, eine italienische Linguistin, die er bereits zuvor einmal getroffen hatte und die ein uneheliches Kind mit ihm hatte. Zwar war offiziell niemals Burgess als Vater des Kindes angegeben worden, doch lebte das Paar nach der Heirat mit dem Jungen Andrea, der sich später Andrew nannte, gemeinsam. Anthony Burgess, um den sich die Legende rankt, dass er in nur einem Jahr fünf Romane schrieb, nachdem ihm von einem

Arzt bereits 1959 ein baldiger Tod prophezeit wurde, starb am 22. November 1993 im Alter von 76 Jahren in London. Die Todesursache war Lungenkrebs.

#### 4.1.2. Schaffen

Das künstlerische Schaffen Burgess' darzustellen ist kein Ziel der vorliegenden Arbeit. Neben zahlreichen, teils sehr ausführlichen Biographien, die sich auch mit Burgess' Werk beschäftigen, gibt es auch etliche Publikationen, die sich auf Teile oder die Gesamtheit seines Œuvres konzentrieren, inklusive mehr oder weniger vollständiger Bibliographien<sup>46</sup>. An dieser Stelle soll nur ein sehr grober Überblick gegeben werden.

Allgemein sollte zu Anthony Burgess festgehalten werden, dass er einen gewissen Anspruch an sich selbst hatte und nicht daran interessiert war, reine Unterhaltungsliteratur herauszubringen. Auch sah er sich nicht nur als Schriftsteller und Literat, sondern verfolgte auch andere künstlerische Tätigkeiten. Zwar wurden Burgess' erste Einsendungen von selbst verfassten Romanen von den entsprechenden Verlagen abgelehnt, doch wie bereits erwähnt, erschien 1956 schließlich sein erster Roman *Time for a Tiger* im Heinemann-Verlag, der auch viele von Burgess' weiteren Publikationen herausbrachte.

Hauptsächlich schrieb Burgess Romane, doch in geringer Zahl verfasste er immer wieder auch Fachbücher und Anthologien auf dem Gebiet der englischen Literatur. Diese wissenschaftlichen Publikationen wurden zumeist unter dem Namen John Burgess Wilson veröffentlicht. Ab den 60er-Jahren arbeitete Burgess auch als Theater-, Musik- und Literaturkritiker für verschiedene Zeitschriften und Zeitungen, und schrieb Einleitungen und Vorworte zu Romanen anderer Autoren. Vereinzelt trat er auch als Herausgeber von Büchern oder als Übersetzer in Erscheinung. Seine Übersetzung von *Cyrano de Bergerac*, beispielsweise, wurde sogar zu einem Musical, bei dem Burgess selbst auch Teile der Musik komponierte. Weiters hielt er im Verlauf seines Lebens zahlreiche Reden bei Konferenzen, Festivals und Kongressen, steuerte sowohl Kurzgeschichten als auch wissenschaftliche Essays zu Sammelbänden bei, nahm an Filmarbeiten und Arbeiten zu Fernsehdokumentationen teil und verfasste Drehbücher, wenngleich nicht alle davon tatsächlich verfilmt wurden. Auch das Komponieren von Musik gab er nicht auf, und vereinzelt hatte Burgess sogar Radio- oder Fernsehauftritte. Zusätzlich wurden ihm zahlreiche Preise und wenige Ehrendokortitel verliehen. Während all dieser Tätigkeiten unternahm er – teils alleine, teils mit Frau und Kind – eine beeindruckende Anzahl von Reisen. Zahllose Male besuchte er vor allem Nordamerika und verschiedene europäische und asiatische Länder, doch er kam auch nach Australien, Neuseeland und Südamerika.

---

<sup>46</sup> Beispielsweise Lewis (2002), bei dem sich auch ein zusammengefasster Lebenslauf findet, auf den sich die Angaben in der vorliegenden Arbeit stützen (vgl. 2002:xv-xxxvii).

## 4.2. „A Clockwork Orange“

### 4.2.1. Inhaltsangabe

*A Clockwork Orange* erzählt – aus der Ich-Perspektive – die Geschichte eines Jungen namens Alex, der zu Beginn der Geschichte 15 Jahre alt ist. In einer gleichgeschalteten, gleichgültigen Gesellschaft einer nicht näher bezeichneten Zukunft besteht seine übliche Abendgestaltung daraus, mit seinen drei Freunden Pete, Georgie und Dim willkürlich ausgewählte Menschen zu verprügeln und auszurauben, Frauen und Mädchen zu vergewaltigen und sich mit anderen Jugendgangs blutige Kämpfe zu liefern – kurz: aus Gewalt, und dies nicht des Geldes wegen, sondern aus purem Spaß daran. Die Polizei ist gegen die zahlreichen Banden machtlos, Alex' Eltern lassen sich von ihm mit fadenscheinigen Ausreden abspeisen und auch sein Sozialarbeiter P. R. Deltoid (Alex hat bereits zahlreiche Aufenthalte in Jugendbesserungsanstalten hinter sich) hat ihn längst aufgegeben und würde ihn lieber im Gefängnis sehen, anstatt sich immer wieder mit ihm auseinanderzusetzen.

Da sich Alex als der Anführer seiner Gang sieht und seine vermeintliche Autoritätsposition gelegentlich auch mit Gewalt gegen seine Freunde durchsetzt, wenden sich diese gegen ihn. Bei einem Überfall auf das Haus einer alten Frau, bei dem sich Alex zunächst allein in das Haus schleicht, verraten sie ihn, sodass ihn die Polizei festnimmt. Da sich kurz darauf herausstellt, dass Alex die Frau, die sein Eindringen bemerkt hat, im Kampf versehentlich getötet hat, wird er zu einer 14jährigen Gefängnisstrafe verurteilt.

Im Gefängnis geschieht ein weiterer unbeabsichtigter Mord, als Alex und seine Zellenkameraden einen unliebsamen Neuankömmling in ihrer Zelle brutal zusammenschlagen und dieser den Angriff nicht überlebt. Alex wird erneut verraten; diesmal von seinen Mitinsassen, die ihm allein den Mord in die Schuhe schieben. Als unverbesserlich wird Alex das Versuchskaninchen für eine neue umstrittene Behandlung: die sogenannte Ludovico-Methode, die verspricht, Verbrecher innerhalb weniger Wochen zu läutern, sodass sie wieder in die Freiheit entlassen werden können. Im Rahmen dieser Behandlung erhält Alex regelmäßig Medikamente und wird gezwungen, sich mehrmals am Tag extreme Gewaltfilme anzusehen. Dazu wird er sogar auf einem Stuhl festgeschnallt und seine Augen werden mittels Klammern offen gehalten. Bereits am ersten Tag verursachen die Filme in Kombination mit den Medikamenten bei Alex heftige körperliche Schmerzen und Übelkeit. Diese Konditionierung führt schließlich dazu, dass er bereits nach wenigen Wochen vollkommen unfähig ist, Gewalt auszuüben. Da die Filme mit klassischer Musik unterlegt waren, kann er auch diese, die er zuvor sehr geliebt hat, nicht mehr ertragen. Als wehrlose „Uhrwerk-Orange“ wird Alex in die Freiheit entlassen, doch während Politiker und die Ärzte der Ludovico-Klinik in der neuen Behandlung die Lösung des Kriminalitätsproblems sehen, gibt es auch kritische Stimmen, z. B. von der Seite des Gefängnispfarrers: Ist es wirklich rechtens, einen Menschen derart zu manipulieren bzw. ist der Mensch überhaupt noch Mensch, wenn er nicht frei zwischen gut und böse wählen kann?

Wieder in der Freiheit wird der ehemalige Täter Alex selbst zum Opfer und sieht sich der Rache von Menschen, die sich an ihn und seine Gewalttaten erinnern und diese jetzt mit gleicher Münze zurückzahlen, hilflos ausgeliefert. Bei seinen Eltern wohnt mittlerweile ein junger Mann namens Joe, der quasi Alex' Platz als neuer, besserer Sohn eingenommen hat und ihm schwere Vorwürfe macht, seinen Eltern solchen Kummer bereitet zu haben. Alex sei mittlerweile unerwünscht und es sei kein Platz für ihn, sodass er kein Zuhause mehr hat. Auch ein alter Feind aus einer anderen Jugendgang und einer seiner ehemaligen Freunde nutzen Alex' Situation aus und misshandeln ihn brutal. Auf seiner Flucht gerät Alex, schwer mitgenommen und ohne es zu bemerken, in das Haus eines Schriftstellers namens F. Alexander, der ebenfalls ein ehemaliges Opfer von Alex' Gang ist, die ihn in seinem eigenen Haus krankenhaushausreif geschlagen und seine Frau in der Gruppe vergewaltigt hat. Erst etwas später, als der Schriftsteller von seiner Frau, die an den Folgen der Gewalttaten gestorben ist, erzählt, erkennt Alex, in wessen Haus er sich befindet. Auch Alexander erkennt Alex zunächst nur als den Jungen, der der Ludovico-Therapie, die er entschieden ablehnt und gegen die er auch publiziert, unterzogen wurde. Er ersinnt den Plan, Alex zu instrumentalisieren, um gegen die Methode vorzugehen und sich zu profilieren, doch als er auf Grund einiger unachtsamer Äußerungen Alex' feststellt, mit wem er es tatsächlich zu tun hat, will er zusätzlich Rache nehmen. Er sperrt Alex, der sich unerkannt glaubt, in eine Wohnung ein und foltert ihn mit ohrenbetäubend lauter Musik, lässt ihm jedoch gleichzeitig die Möglichkeit offen, sich durch einen Sprung aus einem Fenster das Leben zu nehmen, wenn er den Schmerz nicht mehr ertragen kann – Alexander hätte seine Rache und könnte durch den Skandal eines jugendlichen Selbstmörders gleichzeitig die Ludovico-Methode als gescheitert darstellen. Alex springt auch tatsächlich, doch überlebt er den Fall schwer verletzt. Die Regierung, die nach wie vor an der Ludovico-Behandlung festhält, sieht sich unter Zugzwang, achtet also darauf, dass sich Alex wieder erholt und verschafft ihm einen angenehmen, gut bezahlten Job, wenn er dafür nur in die Kamera lächelt. Alex' Grenzerfahrung hat allerdings noch einen weiteren Effekt: Ab sofort kann er wieder Musik hören und ist außerdem wieder zur Gewalt fähig, sodass es nicht lange dauert, bis er – tagsüber unauffällig und von der Regierung geschützt seinem Beruf nachgehend – abends mit einer neuen Gang seine ursprünglichen Verbrechen wieder aufnimmt. Und doch ist etwas anders: Alex findet zusehends weniger und weniger Spaß an den Gewalttaten, und als er seinen alten Freund Pete, der mittlerweile ein geregeltes Leben führt und verheiratet ist, mit seiner Frau trifft, erkennt Alex auch in sich den Wunsch nach Ruhe und einer Familie.

Die Aussage des Romans wird für gewöhnlich nicht besonders kontrovers interpretiert, und auch Burgess selbst bestätigte die gängige Interpretation. Nur vordergründig ist die Lebensgeschichte des jungen Alex das Thema der Erzählung. Diese fungiert eigentlich nur als ein Vehikel, um die Thematik der Entscheidungsfreiheit und Reifung des Menschen, sowie die Rolle der abstrakten Gebilde Staat und Gesellschaft, in die der Mensch eingebettet ist, zu behandeln. Ein Mensch ist kein Mensch, wenn er nicht frei zwischen gut und böse wählen

kann, und es ist Unrecht, einen Menschen, der sich für einen negativ bewerteten Weg entscheidet, zu einer willenlosen Maschine umzupolen. Burgess zeigt weiterhin deutlich, dass Menschen dazu in der Lage sind, sich im Prozess ihres Heranwachsens zu ändern und frühere Fehler einzusehen, sodass durchaus erwartet werden kann, dass sie – wie im Roman der Protagonist – von selbst auf den rechten Weg zurück gelangen, falls sie ihn irgendwann verloren haben sollten.

#### 4.2.2. Publikation

*A Clockwork Orange* ist unbestritten Anthony Burgess' erfolgreichster Roman und damit auch sein erfolgreichstes Werk überhaupt. Tatsächlich kann nicht ausgeschlossen werden, dass *A Clockwork Orange*, das beinahe 40 Jahre nach seiner Erstveröffentlichung nach wie vor erfolgreich und sehr bekannt ist, später einmal zu den Klassikern der englischen Literatur gehören wird<sup>47</sup>. Der Roman wurde erstmal 1962 in England vom Verlag William Heinemann publiziert, also zu einer Zeit, als Burgess bereits in seinen Vierzigern war. Ein Jahr später folgte die erste Veröffentlichung in den USA durch W. W. Norton & Company, über die Burgess selbst in *A Clockwork Orange Resucked* (1986/1988), einer Einleitung voll bitterem Zynismus, die in US-Publikationen des Romans ab 1986 enthalten war<sup>48</sup>, informiert: Da der Verlag zur Zeit der Erstveröffentlichung die Ansicht vertrat, dass das letzte Kapitel, in dem Alex selbst die Fehler seines bisherigen Weges erkennt und sich nach einem Leben mit einer Familie sehnt, zu „britisch“ und moralisierend wäre (vgl. Burgess 1986/1988:ix), wurde dieses letzte Kapitel in der US-Version gestrichen. Burgess musste dieser Kürzung zustimmen, da er zu jener Zeit dringend Geld benötigte (vgl. 1986/1988:vif), wenngleich er keinesfalls damit einverstanden war. Das Ende des vorletzten Kapitels – die Wirkung der Ludovico-Behandlung auf Alex hat nachgelassen und Alex ist wieder zur Gewalt fähig – bildet somit auch das düstere Ende des Buches, das nahe legt, dass Alex sich nicht geändert hat und zu seinem früheren Lebensstil zurückkehren wird. Es erklärt sich von selbst, dass die von Burgess intendierte Aussage des Buches dabei vollständig verloren geht.

Auch an Stanley Kubricks äußerst erfolgreichen Verfilmung des Romans spart Burgess nicht mit Kritik: Zum einen macht er den Film dafür verantwortlich, dass sein Roman noch nicht längst vergessen wurde (was er an Stelle des anhaltenden Erfolgs bevorzugen würde, vgl. 1986/1988:v); zum anderen ist Burgess durch die Tatsache verärgert, dass Kubrick, obwohl er den Film in England drehte, bewusst die US-Version des Buches mit dem verfälschten Ende als Vorlage verwendete (vgl. Burgess 1986/1988:vii). Nach Meinung von Burgess stellten die US-Version des Buches sowie der Film eine bloße Fabel dar, die sogar weniger wert sei als „trashy bestsellers“ (1986/1988:viii), während die vollständige Fassung ein Roman sei.

---

<sup>47</sup> An vielen Schulen wird es im Rahmen der Utopien und Dystopien bereits neben Büchern wie Huxleys *Brave New World*, Bradburys *Fahrenheit 451* oder Orwells *1984* behandelt.

<sup>48</sup> Burgess beklagt in dieser Einleitung mehrmals, dass *A Clockwork Orange* sein erfolgreichster Roman blieb, wenngleich er selbst andere seiner Werke für weitaus gelungener hielt (vgl. 1986/1988:vf).

All jene Versionen in den zahlreichen anderen Sprachen, in die *A Clockwork Orange* übersetzt wurde, basieren auf der englischen Publikation, enthalten also alle Kapitel. Erst 1986 wurde schließlich auch in den USA, ebenfalls von W. W. Norton & Company, die vollständige Version des Romans, inklusive der bereits erwähnten Einleitung von Burgess, veröffentlicht. Sowohl die ursprüngliche amerikanische Kurzfassung als auch die englischsprachige Vollversion und Übersetzungen in anderen Sprachen wurden bis heute in zahlreichen Verlagen herausgebracht; im englischen Sprachraum wäre beispielsweise Ballantine Books zu nennen, deren erste vollständige Ausgabe aus 1988 in der vorliegenden Arbeit verwendet wird. Die gekürzte Ausgabe wird in dieser Arbeit nicht berücksichtigt.

### 4.3. Übersetzer und Übersetzungen

#### 4.3.1. Walter Brumm

Über das Leben von Walter Brumm, der die erste Übersetzung von Burgess' Roman anfertigte, ist in der Öffentlichkeit nichts bekannt. Eine Suche nach seinem Namen beim Internet-Versandhandel amazon.de ergab 68 Bücher, die zwischen den frühen 60er-Jahren und 2009 fast ausschließlich bei Heyne erschienen sind, und fast ausschließlich aus dem US-amerikanischen Science Fiction- und Fantasy-Bereich stammen. Wenngleich er bei etwa 20% dieser Bücher als Autor angegeben ist, ergab eine kurze weiterführende Internet-Recherche, dass es sich dabei um einen Fehler seitens amazon.de handelt. Tatsächlich hat Brumm selbst, wenn überhaupt, nicht mehr als zwei oder drei Bücher selbst verfasst; hauptsächlich fertigte er Übersetzungen aus dem Englischen ins Deutsche an.

Brumms Übersetzung von *A Clockwork Orange*, die als „Roman zum weltberühmten Film“ (Burgess/Brumm 1972:Frontcover) vermarktet wurde, erschien 1972 unter dem Titel *Uhrwerk Orange* beim Wilhelm Heyne Verlag. Diese Übersetzung ist mittlerweile neu nicht mehr erhältlich.

#### 4.3.2. Wolfgang Krege

Wolfgang Krege, der in Berlin Philosophie studiert hatte und vor seiner Tätigkeit als Übersetzer als Lexikonredakteur, Werbetexter und Verlagslektor arbeitete (vgl. [http://de.wikipedia.org/wiki/Wolfgang\\_Krege](http://de.wikipedia.org/wiki/Wolfgang_Krege)), ist einer der bekanntesten Übersetzer im deutschen Sprachraum. Dies hat er wohl vor allem seinen Übersetzungen der Werke J. R. R. Tolkiens zu verdanken. Krege ist nicht nur für die Übersetzung von *The Silmarillion* verantwortlich, sondern fertigte auch neue Übersetzungen bereits vorher übertragener Tolkien-Bücher, *The Hobbit* und vor allem Tolkiens äußerst erfolgreiches Hauptwerk *Lord of the Rings*, an. Wie seine Neuübertragung von *A Clockwork Orange* sind auch diese Übersetzungen nicht unumstritten. Neben Tolkien übersetzte Krege zahlreiche Werke von Anthony Burgess und Amélie Nothomb. Viele seiner Übersetzungen wurden im renommierten Klett-Cotta-Verlag veröffentlicht. Krege wurde 1939 in Berlin geboren und starb 2005 in Stuttgart.

Kreges Übersetzung von *A Clockwork Orange* erschien 1993 unter dem Titel *Die Uhrwerk-Orange* bei Klett-Cotta. 1997 verdrängte seine Übersetzung auch bei Heyne jene von Brumm; der Titel wurde dabei auf *Clockwork Orange* geändert.

Krege befand sich bei seinem Unternehmen, *A Clockwork Orange* neu zu übersetzen, sicherlich in keiner einfachen Position. Zunächst einmal muss angenommen werden, dass er Brumms Translat kannte. Zwar hätte sich seine Übersetzung von jener Brumms sicherlich auch erheblich unterschieden, wenn er diese niemals gelesen hätte, trotzdem ist davon nicht auszugehen. Ein gewisses Maß an Unterschiedlichkeit zur bereits vorhandenen Übersetzung musste jedenfalls vorliegen, damit die neue Übersetzung überhaupt erscheinen konnte. In den meisten Fällen ist Kreges Übersetzung wahrscheinlich allein durch die persönliche Rezeption und den Faktor der Individualität anders ausgefallen; eventuell hat er sich in zwiespältigen Fällen auch bewusst gegen die bei Brumm verwendete Übersetzungslösung entschieden, doch dies ist reine Spekulation. Glücklicherweise versucht Krege aber nicht, um jeden Preis anders zu sein; einige Passagen sind bei ihm sehr ähnlich oder sogar genau gleich wie bei Brumm – immerhin haben beide denselben Ausgangstext übersetzt (wenn sich auch die Skopoi der beiden Translate unterscheiden, wie in Kapitel 5 noch genauer erklärt werden wird). In einigen Fällen wird Krege wohl Brumms Version für optimal gehalten oder zufällig gleich übersetzt haben, und an manchen Stellen gab es wahrscheinlich überhaupt nur eine akzeptable Übersetzungsmöglichkeit. Abschließend kann festgehalten werden, dass Kreges Translat mit Sicherheit genug Eigenständigkeit besitzt, um seinen Platz als neue, von der alten verschiedene Übersetzung (und nicht nur als Überarbeitung) einzunehmen. Über die Qualität der beiden Translate sollen an dieser Stelle noch keine Aussagen gemacht werden.

## 5. Übersetzungskritik

### 5.1. Exkurs: Nadsat

Der folgende Exkurs ist, wie seine Bezeichnung bereits verrät, kein integraler Teil der Übersetzungskritik, für eine Beschäftigung mit *A Clockwork Orange* aber dennoch relevant und möglicherweise auch für das Verständnis der konkreten Textbeispiele von Bedeutung.

Wie bereits in der Einleitung erwähnt, besteht ein wesentliches Charakteristikum, das bei der Lektüre von *A Clockwork Orange* sofort auffällt, in der eigenwilligen, anfangs nicht gleich verständlichen Sprache, in welcher der junge Protagonist Alex die Handlung schildert, und die auch von anderen Jugendlichen gesprochen wird: Nadsat. Tatsächlich handelt es sich dabei aber nicht um eine eigenständige Sprache, sondern einen fiktiven Jugendjargon, der von Anthony Burgess selbst entwickelt wurde. Nadsat bezeichnet einerseits den Jargon selbst, andererseits werden aber auch die Jugendlichen, die ihn sprechen, als Nadsats bezeichnet<sup>49</sup>. Die Grammatik des Englischen (und in den Übersetzungen jene des Deutschen) bleibt bei der Verwendung von Nadsat unangetastet; im lexikalischen Bereich werden jedoch zahlreiche gängige Wörter durch mehr oder weniger seltsam anmutende Nadsat-Begriffe ersetzt.

Zwar schließen neuere Ausgaben von *A Clockwork Orange* oder seiner Übersetzungen meist ein Glossar der wichtigsten Nadsat-Ausdrücke ein (wogegen sich Burgess Zeit seines Lebens ausgesprochen hatte), tatsächlich ist das Buch aber bei normal-aufmerksamer Lektüre auch ohne Hilfe verständlich. Die meisten Nadsat-Ausdrücke erschließen sich aus dem Kontext bereits bei der ersten Anwendung; vereinzelt erklärt Alex als der Erzähler sogar Nadsat-Begriffe. Nur bei sehr wenigen Vokabeln wird die exakte Bedeutung erst im weiteren Verlauf der Geschichte klar; der Handlung kann trotzdem jederzeit gefolgt werden. Die Verwendung von Nadsat ist weiters nicht exklusiv. Es kommt durchaus vor, dass Dinge oder Sachverhalte manchmal mit einem Nadsat-Wort und manchmal mit einem üblichen englischen Ausdruck bezeichnet werden. Außerdem ist Alex, wenn er will, in der Lage, sich auch ohne Gebrauch von Nadsat adäquat auszudrücken, bei Bedarf sogar in sehr gehobenen Englisch.

Zwei Fragen sollen im Zusammenhang mit Nadsat an dieser Stelle noch geklärt werden. Zum einen wäre das, wie Nadsat entwickelt wurde und aufgebaut ist, und zum anderen, worin der Grund für die Verwendung eines speziellen Sprachregisters liegt.

Eine Kurzdefinition zur Beantwortung der ersten Frage gibt Burgess in seinem Roman selbst. Es handelt sich um die erste Begegnung zwischen Alex und Dr. Brodsky in der Ludovico-Klinik, bei der Brodsky Alex' ungewöhnliche Ausdrucksweise auffällt. Er fragt daraufhin Dr. Branom, der Alex bis zu diesem Zeitpunkt behandelt hatte, ob er denn etwas

---

<sup>49</sup> *Nadsat* bedeutet soviel wie das englische „teen“; der Begriff selbst wird im Roman mehrere Male erwähnt

über diesen Dialekt wisse, worauf Branom antwortet: „Odd bits of old rhyming slang [...]. A bit of gypsy talk, too. But most of the roots are Slav. [...]“ (Burgess 1988:132).

Tatsächlich sind viele Nadsat-Wörter slawischen, genauer gesagt: russischen, Ursprungs. Doch werden diese Wörter nicht einfach nur entlehnt, sondern verfremdet. Beispielsweise wurde das russische Wort für Kopf, *golova*, von Burgess zu *gulliver* umgewandelt, sodass auf Nadsat *gulliver* für Kopf steht. Das russische *kharashó*, das „gut“ bedeutet, wurde zu *horrorshow*, dem Nadsat-Adjektiv für „(sehr) gut“.

Der andere bedeutende von Dr. Branom erwähnte Einfluss des Nadsat ist der sogenannte Rhyming Slang, ein sprachliches Phänomen, das zwar überall in England und auch in anderen Sprachen existiert, aber besonders unter den Arbeitern im Osten Londons verbreitet ist<sup>50</sup>. Das Prinzip des Rhyming Slangs besteht darin, dass auf ein Wort ein aus mindestens zwei Wörtern bestehender Reim gefunden wird, und daraufhin das erste, sich nicht reimende Wort, in der Bedeutung des ursprünglichen Begriffes verwendet wird. Ein mehrgliedriger Reim auf *head* wäre z. B. *loaf of bread*. Folglich wird *loaf* in der Bedeutung von *head* verwendet. Was reimt sich auf *road*? Beispielsweise *frog and toad*; *frog* nimmt in der Folge die Bedeutung *road* an. Es erklärt sich von selbst, dass nicht „Eingeweihte“ einer Unterhaltung, die derartigen Slang verwendet, kaum oder überhaupt nicht folgen können (vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Cockney>). Zur Verwendung des Rhyming Slang in Nadsat sei ein Beispiel illustriert: Der Begriff *money* kann im Englischen durch *bread and butter* ausgedrückt werden. Ein Reim darauf wäre das Wort *cutter*, sodass *cutter* für Geld steht. Im Gegensatz zu den oben genannten Beispielen wird hier ein einzelnes Wort auf einen mehrgliedrigen Ausdruck gereimt.

Ein eher geringer Teil von Nadsat wurde anderen Sprachen entlehnt. So stammen z. B. *kartoffel* oder *tashtook* (Taschentuch) aus dem Deutschen und erfahren dabei, wie die russischen Fremdwörter, keine Bedeutungsänderung. Andere Ausdrücke wieder wurden von Burgess frei erfunden. Gelegentlich enthält Nadsat Synonyme: Geld kann als *cutter*, *pretty polly* oder *deng* bezeichnet werden. Auch die Übergänge zwischen Nadsat und gewöhnlichem Slang, der in allen Sprachen lokal stark variiert, sind nicht immer einfach auszumachen. Als ein letztes Charakteristikum sei genannt, dass Alex an willkürlichen Stellen seiner Sätze ein bedeutungsfreies „like“ als eine Art Interjektion einschleibt, wie sich dies seit einiger Zeit bei vielen US-Amerikanern in der gesprochenen Sprache eingebürgert hat.

Ob und wie weit Burgess des Russischen mächtig war, kann heute nicht eindeutig nachvollzogen werden. Stiller, der Nadsat genau analysierte, kritisiert jedenfalls Burgess' Vorgangsweise bei der Entwicklung der etwa 300 Nadsat-Vokabeln. Seiner Ansicht nach verfügte Burgess nicht einmal über Grundkenntnisse des Russischen und entwickelte Nadsat

---

<sup>50</sup> Diese Arbeiter werden im Englischen manchmal als *Cockneys* bezeichnet, weshalb man auch vom *Cockney Rhyming Slang* oder *Cockney Speech* spricht. Ob es sich dabei einfach um Wortspielerei oder eine bewusst eingesetzte Geheimsprache, die beispielsweise unter Kriminellen gesprochen oder aus Gemeinschaftsbewusstsein heraus entwickelt wurde, handelt, ist unklar.

aus willkürlich aus dem Wörterbuch ausgewählten Lemmata. Zudem würden sich viele Nadsat-Ausdrücke, und damit Nadsat als Ganzes, niemals tatsächlich durchsetzen können, da sie einfach zu lang seien oder unrealistischerweise den grundsätzlichen Alltagswortschatz wie sehen, trinken, gehen etc. ersetzen (vgl. Stiller 2004:209ff, zit. n. Lukas 2008:17f<sup>51</sup>). Wenngleich alle diese Einwände berechtigt sind, so wären sie für Burgess wahrscheinlich irrelevant gewesen, da dieser einfach nur einen befremdlichen, futuristischen Slang entwickeln wollte – womit die Brücke zur zweiten oben gestellten Frage, nämlich warum Burgess Nadsat erfand und in seinen Roman einbaute, geschlagen wäre.

Es ist ein allgemeines Merkmal von Jugendsprache, sich sehr schnell zu verändern; außerdem kann jede ihrer bestehenden Formen relativ eindeutig einer bestimmten Zeit zugeordnet werden. Durch die Schaffung eines eigenen Jargons erhält *A Clockwork Orange*, das auch ansonsten kaum Rückschlüsse auf Zeit oder Ort des Geschehens zulässt, eine zeitlose Komponente, die am ehesten auf eine Handlung in der Zukunft hinweist. Besonders die Tatsache, dass Nadsat stark vom Russischen beeinflusst ist, birgt nicht die Gefahr in sich, dass eine derartige Jugendsprache tatsächlich in näherer Zukunft im Englischen entstehen könnte; gerade wenn man bedenkt, dass Burgess seinen Roman während der Zeit des Kalten Kriegs geschrieben hat.

Im Hinblick auf eine Übersetzungskritik stellte sich bei einer genaueren Betrachtung schnell heraus, dass sich das Phänomen Nadsat in deutschen Translaten nicht eignet. In beiden deutschen Übersetzungen wurde Nadsat, da es im Deutschen einen identischen, fremden Effekt wie im Englischen erzeugt, einfach übernommen<sup>52</sup>; neben geringfügigen grammatikalischen und orthographischen Änderungen (Großschreibung von Nomen, deutsche Endungen für Verben) wurde nur die Phonographie an das Deutsche angepasst (wobei bei Krege eine wesentlich stärkere, teilweise auch die Aussprache verändernde Adaption als bei Brumm auffällt)<sup>53</sup>. Selbstverständlich stehen die Übersetzungen nicht genau im Verhältnis 1:1; so kommt es auch vor, dass in den Translaten Nadsat durch Hochdeutsch oder gängigen Slang wiedergegeben wird, oder dass an Stellen, an denen Burgess gewöhnliches Englisch verwendet, in den Übersetzungen zu Nadsat gegriffen wird. Beispielsweise übersetzt Krege *cutter* oder *pretty polly* (wie oben erwähnt: Geld) mit üblichen deutschen Slang-Ausdrücken wie Heu oder Kies, während Brumm auch *Strom* in der Bedeutung von Geld gebraucht, wenngleich nicht klar ist, wie er zu dieser Verwendung des Begriffs kommt. Ein weiteres

---

<sup>51</sup> Die betreffende Arbeit Stillers ist nur in polnischer Sprache verfügbar.

<sup>52</sup> Berezowski weist auf die Gefahr hin, dass verschiedene Sprachen, in diesem Fall das Russische, in verschiedenen Kulturkreisen verschiedene Assoziationen oder Bewertungen hervorrufen bzw. erfahren könnten (vgl. 1997:76).

<sup>53</sup> Aus dem Deutschen entlehnte Nadsat-Begriffe erfuhren dabei keine besondere Behandlung. Der Verfremdungseffekt geht dadurch natürlich verloren, allerdings sind „deutsche“ Nadsat-Ausdrücke derart selten, dass das Ausmaß dieses Verlustes vernachlässigbar gering ist.

Nadsat-Vokabel für Geld, *deng*, wird dagegen in beiden Übersetzungen meist mit *Deng* übersetzt.

Allgemein fällt außerdem auf, dass beide Translate wesentlich weniger Nadsat als der Originalroman verwenden. Eine Zählung, die zwar keinerlei qualitative Rückschlüsse zulässt, aber doch einen Eindruck vermitteln kann, ergab, dass das erste Kapitel des Originalromans 207mal Nadsat enthält. Im Gegensatz dazu wird in Brumms Translat 142mal, in Kreges Translat 136mal Nadsat gebraucht. Auch die Anzahl der unterschiedlichen Nadsat-Vokabeln ist bei Burgess höher.

Für eine translationswissenschaftliche Beschäftigung ist somit jedenfalls, wie bereits weiter oben erwähnt, nicht genügend Substanz vorhanden, sodass Nadsat nur als einer von mehreren Faktoren im Rahmen der vorliegenden Übersetzungskritik abgehandelt wird. Löhnen würde eine Analyse von Nadsat allein wohl nur bei Übersetzungen von *A Clockwork Orange* ins Russische oder eventuell eine andere slawische Sprache. Erste Ansätze dazu bietet, für das Polnische, Lukas (2008)<sup>54</sup>.

Es folgt eine Tabelle der wichtigsten Nadsat-Ausdrücke mit Bedeutungsangaben, die alphabetisch nach den Nadsat-Originalausdrücken Burgess' geordnet ist. Diese Tabelle erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, vermittelt allerdings nicht nur einen guten Eindruck von Nadsat, sondern erleichtert auch das Verständnis der Diskussion der konkreten Textbeispiele (Kapitel 5.7.), die teilweise stark mit Nadsat durchsetzt sind. Die Angabe „n/a“ in einem Feld bedeutet, dass in dem jeweiligen Translat keine eigene Entsprechung für den betreffenden Nadsat-Begriff geschaffen, sondern stets auf bewährtes Vokabular zurückgegriffen wird.

Nadsat-Begriff bei			Bedeutung
Burgess	Brumm	Krege	
baboochka	Babuschka	Babuschka	alte Frau
bezoomny	bezumnie	n/a	bescheuert, verrückt
Bog	Bog	Bog	Gott
britva	Britva	Britwa	Klinge
cal	n/a	n/a	Scheiß, Zeug
chai	Tschai	Tschai	Tee
to crast	krasten	krasten	stehlen, ausrauben
devotchka	Dewotschka	Dewotschka	Mädchen, junge Frau
deng	Deng	Deng	Geld
to drats	dratsen	teusen	kämpfen
droog	Droog	Droog	Freund

<sup>54</sup> Kritik, die Lukas vermissen lässt, kann an den Skopoi der polnischen Translate von Stiller, der den Roman zweimal übersetzt hat, geübt werden. Im Gegensatz zu Burgess, der einen möglichst zeitlosen, unrealistischen Jargon schaffen wollte, versucht Stiller durch ein russifiziertes bzw. amero-anglizisiertes Nadsat mögliche reale zukünftige Entwicklungen der polnischen Jugendsprache vorwegzunehmen (vgl. Lukas 2008:21f, 26). Berzowski hält diese Behauptung Stillers für „quite far fetched“ (1997:76).

glazzy	Glotzie	Glassi	Auge
goloss	Goloß	Goloß <sup>55</sup>	Stimme
to govoreet	govoriten	quorietschen	sprechen
grooties	Grudies	Grudis	Brüste
gulliver	Gulliver	Gulliver	Kopf
horrorshow	Horrorschau <sup>56</sup>	horrorshow	(sehr) gut
kleb	Kleb	Klepp	Brot
koshka	Koschka	Koschka	Katze
krovvy	Krovvy	Kroffi	Blut
litso	Litso	Litso	Gesicht
malchick	Malitschick	Maltschick	junger Mann
malenky	malenki	malenkig	klein
mesto	Mesto	Mesto	Lokal, Ort
millicent	n/a	Millizent	Polizist
moloko	Moloko	Molocke	Milch
noga	Noga	Noga	Stiefel
nozh	Nozh	Nosch <sup>57</sup>	Messer
to peet	pitschen	pitschen <sup>58</sup>	trinken
platties	Platties	Plattis	Kleidung
ptitsa	Titsa	Petieze	Frau
rooker	n/a	Rucke	Hand
rot	n/a	n/a	Mund
sharp	Pfanne	n/a	junge Frau
skorry	skorri	skorri	schnell
slovo	Slovo	Slowo	Wort
to slooshy	sluschen	sluschen	hören
to smeck	smecken	schmitzen	lachen
Staja	Staja	n/a	(Staats)gefängnis
starry	stari	starrig	alt
to tolchock	tollschocken	tollschocken	verprügeln
veck	Veck	Feck	Kerl, Mann
veshch	Wetsch	Wetsch	Sache, Ding
to viddy	n/a	n/a	sehen
von	n/a	n/a	Gestank
yarbles	n/a	Jarbeln	Hoden, Eier
zooby	Zubi	Zuppi	Zahn

Tabelle 1: Nadsat-Ausdrücke und Bedeutungen im Originalroman und den beiden Translaten

<sup>55</sup> Im Gegensatz zur gängigen Praxis beider Übersetzer, Nadsat-Ausdrücke mit den Artikeln der entsprechenden deutschen Begriffe zu versehen, ist dieser Ausdruck bei Krege maskulin.

<sup>56</sup> Im Gegensatz zu Burgess und Krege bei Brumm als Nomen, nicht als Adjektiv oder Adverb gebraucht.

<sup>57</sup> Auch dieser Begriff hat bei Krege männliches Geschlecht.

<sup>58</sup> Sehr selten gebraucht; meist verwendet Krege einfach „trinken“.

## 5.2. Allgemeines zum praktischen Teil

Nachdem nun sowohl die theoretischen Grundlagen der Übersetzungskritik als auch alle relevanten Informationen über die zu behandelnden Bücher gegeben sind, soll mit dem praktischen Teil der Übersetzungskritik begonnen werden. Zu den verwendeten Begriffen für die drei zu behandelnden Texte ist anzumerken, dass das ältere Translat von Brumm stets als *erstes Translat* bezeichnet wird, während das *zweite Translat* die Übersetzung Kreges ist. Burgess' *Originalroman* wird als solcher oder als *Ausgangstext* bezeichnet. Noch einmal soll in diesem Zusammenhang außerdem ausdrücklich erwähnt werden, was bereits zuvor in Kapitel 4 gesagt wurde: Der Originalroman wurde im Jahre 1962 erstveröffentlicht, das Translat von Brumm erschien erstmals 1972 und die Übersetzung Kreges stammt ursprünglich aus 1993. In dieser Arbeit wird eine andere Ausgabe des Ausgangstextes verwendet.

Gemäß dem Modell von Ammann werden als erstes die Funktion und die intratextuelle Kohärenz der Translate bestimmt. Dazu wird bei beiden Translaten sowie beim Ausgangstext, wie bereits in der Beschreibung des Modells erwähnt wurde, eine Textanalysemethode von Nord zur Anwendung kommen. Für eine genaue Darstellung der Methode siehe Nord (2009:39-157); hier soll nur eine kurze Zusammenfassung, die von Nord selbst formuliert wurde, erwähnt werden.

Die Analyse beginnt mit der Diskussion der textexternen Faktoren, also jenen, die direkt mit dem Text in Zusammenhang stehen, aber nicht im Text enthalten sind. Nord stellt dazu die Frage: „*Wer übermittelt wem, wozu, über welches Medium, wo, wann, warum einen Text mit welcher Funktion?*“ (2009:40; Hervorhebungen im Original) Die Teile dieser Frage werden im Rahmen der Funktionsbestimmung, jedoch nicht einzeln aufgeschlüsselt, beantwortet<sup>59</sup>.

Danach wendet sich Nord den textinternen Faktoren, also im Wesentlichen den sprachlichen Elemente des Texts, zu. Die zugehörige Frage lautet: „*Worüber sagt er/sie was, (was nicht,) in welcher Reihenfolge, unter Einsatz welcher nonverbalen Elemente, in welchen Worten, in was für Sätzen, in welchem Ton[?]*“ (Nord 2009:40; Hervorhebungen im Original) Dieser Teil der Analyse wird zur Ermittlung der intratextuellen Kohärenz angewandt. Auch dabei werden die Teilfragen, um eine größere Flexibilität zu gewährleisten, nicht nach Art einer Checkliste einzeln abgehakt.

---

<sup>59</sup> Klärung bedürfen möglicherweise die Teilfragen *Wozu* und *Warum*. Erstere ist die Frage nach der Senderintention, also was der Sender mit dem Text bezwecken will (vgl. Nord 2009:51-55); letztere fragt nach dem Kommunikationsanlass, also dem Grund für das Senden des Textes (vgl. Nord 2009:74-77).

### 5.3. Erstes Translat

#### 5.3.1. Funktionsbestimmung

Wie bereits bei der Publikationsgeschichte von *A Clockwork Orange* in Kapitel 4.2.2. bemerkt wurde, machte Anthony Burgess die Kubricksche Verfilmung des Romans zum Hauptverantwortlichen dafür, dass das Werk noch nicht vergessen worden war (vgl. Burgess 1986/1988:v). Und so darf wohl mit Recht die Frage gestellt werden, ob der Roman *A Clockwork Orange* ohne den erwähnten Film jemals übersetzt worden wäre. Die Übersetzung Brumms erschien quasi als das Buch zum Film und wurde sowohl auf dem Front- als auch dem Backcover der ersten Ausgabe als eben dieses angepriesen. Auf Grund dessen und des bereits erwähnten bahnbrechenden Erfolgs des Films kann davon ausgegangen werden, dass die Leser des Translats den Film entweder kennen oder zumindest von ihm gehört.

Da in dieser Übersetzungskritik das Buch und nicht der Film behandelt werden soll, muss von der zweiten Gruppe, die das Buch vor dem oder anstatt des Films lesen will, ausgegangen werden, da Menschen, die mit dem Inhalt bereits vertraut sind, den Roman selbstverständlich anders rezipieren würden. Der Schriftstellernamen Anthony Burgess war derart unbekannt (von Walter Brumm ganz zu schweigen), dass ihm wohl nur eine vernachlässigbar geringe Anzahl von Lesern mit bestimmten Erwartungen begegnet ist; ansonsten besteht, auf der Grundlage von bereits Gehörtem, eine Erwartungshaltung gegenüber verhältnismäßig anspruchsvollem, radikalem Inhalt und folglich auch radikaler Sprache, sodass Normabweichungen und auch vulgäre Sprache akzeptiert würden<sup>60</sup>.

Die Veröffentlichung erfolgte im Heyne-Verlag, der hauptsächlich Taschenbücher und viel Trivilliteratur herausbringt, sodass der literarische Anspruch der Leser nicht unbedingt erhöht einzuschätzen ist. Die Thematik richtet sich an keine bestimmte Alters- oder soziale Gruppe; wohl wurde der Roman aber vor allem von Personen aus dem konservativen Lager wegen seiner exzessiven Gewaltdarstellung kritisiert und abgelehnt – ein Risiko, dessen sich Burgess, Brumm und die entsprechenden Verlage sicherlich bewusst waren. Obwohl die Veröffentlichung der Übersetzung zehn Jahre nach dem Erscheinen des Originals erfolgte und die Gesellschaft zu dieser Zeit etwas offener und toleranter eingeschätzt werden kann, war die Schockwirkung des Romans wohl nicht wesentlich geringer. Die Länder Deutschland, Österreich und die Schweiz als primärer Ort der Übersetzungsrezeption weisen nicht allein geographisch eine relative Nähe zu England auf, sodass kulturelle Konflikte oder notwendige Adaptionen größtenteils ausgeschlossen werden können.

---

<sup>60</sup> Eine Lektüre aus Gründen der Sensationsgier oder ähnlichem kann selbstverständlich nicht ausgeschlossen werden, wird in der Analyse jedoch ausgeklammert, da in diesem Fall ziemlich eindeutig gegen die Intention des Senders gearbeitet wird. Siehe dazu auch Kapitel 2.4.2. der vorliegenden Arbeit.

### 5.3.2. Intratextuelle Kohärenz

Dass das Leben des Protagonisten Alex nur der Träger für die eigentliche Aussage des Buches ist, wurde bereits in Kapitel 4.2.1. erwähnt. Nichtsdestoweniger besteht ein großer Teil des Romans darin, Alex' äußeres und auch inneres Leben zu schildern. Der Autor schlüpft dazu – auch das wurde bereits gesagt – in die Rolle des Jugendlichen und erzählt das gesamte Buch im *first-person narrative*. Schnell wird klar, dass Alex kein verlässlicher Erzähler ist und permanent seine subjektive Bewertung der Dinge, manchmal unterschwellig, manchmal aber auch sehr explizit, zur Sprache bringt. Alex versucht auch, den Leser für sich zu gewinnen, indem er ihn öfters direkt anspricht bzw. ist er sogar davon überzeugt, dass der Leser auf seiner Seite steht, was nicht nur durch die Selbstbezeichnung in der dritten Person „euer Droog Alex“ deutlich wird, sondern auch dadurch, dass er kein einziges Mal versucht, seine Verbrechen zu rechtfertigen und nur einmal eine relativ halbherzige Erklärung dazu abgibt.

Abgesehen davon, stets seine Meinung zu äußern, ist Alex jedoch sehr auf das Wesentliche konzentriert; äußerliche Orts- und vor allem Personenbeschreibungen kommen eher selten vor, stattdessen werden Geschehen und Situationen dargestellt. Auch Ort oder Zeit der Geschichte scheinen für Alex irrelevant zu sein; nur an einer Stelle des Buches werden persönliche Briefe aus 1960, die ein älterer Mann bei sich trägt, als alt bezeichnet (vgl. Burgess/Brumm 1972:11), sodass die Geschichte offensichtlich in der Zukunft (aus der damaligen Perspektive), etwa um das Jahr 2000 herum, spielt. Die Tatsachen, dass alle erwähnten Straßen englische Namen tragen und allgemein eher Tee als Kaffee getrunken sowie mehrheitlich Toast gegessen wird, legen zusammen mit Burgess' Herkunft ein Setting in England nahe, doch wird dies nicht bestätigt. Die Reihenfolge der Ereignisse ist dabei streng chronologisch; auf Vergangenes wird kaum Bezug genommen.

Der Roman ist in drei große Teile von je 7 Kapiteln gegliedert. Die großen Teile (Alex' Leben vor, im und nach dem Gefängnis) werden mit römischen Ziffern und Punkt nummeriert, während die Kapitel – in jedem der Teile wieder mit 1 beginnend – ganz einfach nur mit arabischen Ziffern betitelt werden; es gibt keine Überschriften. Nonverbale Elemente wie Bilder, ein auffälliges Layout oder besonderes Lettering sind ebenfalls kaum vorhanden; nur Lieder, die an sehr wenigen Stellen des Buches gesungen werden, sind etwas eingerückt und weisen die üblichen Zeilenumbrüche für diese Gattung auf.

Das Sprachregister ist umgangssprachlich und wird durch Nadsat erweitert. Viele Füllwörter lassen den Eindruck von gesprochener Sprache entstehen. Auffallend ist auch, dass die Leser häufig direkt mit „meine Brüder“ angesprochen werden. Neben der üblichen formlosen Umgangssprache, die er in seiner Eigenschaft als Erzähler verwendet, kommen in Dialogen, je nach Situation, vereinzelt auch andere Ausdrucksweisen zum Einsatz, beispielsweise eine eher altertümliche Sprechweise (Anrede des Gesprächspartners mit „Er“) oder eine moderne gehobene, nadsatfreie Sprache. Auch einige andere jugendliche Charaktere verwenden Nadsat oder ähnliche Jargons, während Erwachsene es nicht gebrauchen. Zumindest

zum Teil trägt Nadsat auch, zusammen mit Alex' unbekümmerter Art, dazu bei, dass manche Stellen durchaus mit Humor geschildert sind<sup>61</sup>, wenngleich an anderen Stellen die gleichzeitig beschriebenen Gewalttaten auch nach heutigen Maßstäben noch sehr extrem sind, sodass den meisten Lesern das Lachen eher im Hals stecken bleiben dürfte. Auch in Bezug auf neu hinzugefügtes Nadsat beweist Brumm sprachliche Kreativität, die mitunter recht abstrakte Züge annimmt; so bedeutet *Strom* Geld, und Mädchen werden als *Pfannen* bezeichnet. Ein anderes auffallendes Charakteristikum besteht darin, dass nonverbale Lautäußerungen oder Geräusche im Gegensatz zur gängigen Praxis, eher durch ein Verb ausgedrückt zu werden, rein phonetisch wiedergegeben werden; Lachen z. B. durch „ho ho ho“ oder „ha ha ha“. Hinzu kommt, dass bestimmte Wörter oft doppelt oder dreifach eingesetzt werden („gut gut gut“, „richtig richtig“). Schließlich scheut sich Alex bzw. der Autor nicht, des Öfteren auch grobe oder vulgäre Ausdrücke zu gebrauchen. Sätze sind großteils nicht durchstrukturiert, sondern bestehen in der Regel aus manchmal sehr vielen kürzeren Sätzen oder Satzteilen, welche – durch Beistriche getrennt – einfach aneinander gereiht werden.

## 5.4. Zweites Translat

### 5.4.1. Funktionsbestimmung

Warum *A Clockwork Orange* etwa 20 Jahre nach seiner Erstübersetzung neu übersetzt wurde, ist nicht bekannt. Als ein relativ bekannter Übersetzer, der auch vorher schon viele von Burgess' Werken übersetzt hatte, mag Krege selbst der Initiator gewesen sein<sup>62</sup>; sicher versprach sich auch der Verlag Klett-Cotta, bei dem das zweite Translat ursprünglich erschien, hohe Verkaufszahlen. Fakt ist jedenfalls, dass Anthony Burgess selbst zur Zeit der Veröffentlichung des zweiten Translats im deutschen Sprachraum nicht wesentlich bekannter war als beim Erscheinen des ersten Translats, der Roman jedoch bereits einen gewissen Kultstatus genoss. Zwar gehört *A Clockwork Orange* (noch) nicht zu jenen Klassikern, die immer wieder übersetzt werden, dennoch sind bei erfolgreichen Romanen zwei Übersetzungen innerhalb von 30 Jahren nicht unbedingt die Regel, aber auch nicht vollkommen unüblich. Zudem muss bedacht werden, dass Krege allgemein mehrere Neuübersetzungen, wie jene der in Kapitel 4.3.2. erwähnten Werke Tolkiens, anfertigte.

Anders als das erste Translat stand Kreges Übersetzung nicht mehr unter dem Schatten des Films; auch das Cover weist nicht mehr darauf hin, nur im Klappentext wird der Film

---

<sup>61</sup> Als Beispiel sei hier die Szene angeführt, in der Alex soeben von der Polizei aufgegriffen wurde und versucht, zu erklären, dass ihn seine Freunde verraten hätten. Er gebraucht dafür folgende Worte: „Bog soll euch morden, ihr stinkigen Bratschnis. Wo sind die anderen? Wo sind meine stinkenden, verräterischen Droogs? Einer von meinen verfluchten graznigen Brattis hat mir mit seiner Kette die Glotzies geraspelt. Fangt sie, bevor sie einen Geist machen. [...]“ (Burgess/Brumm 1972:70f).

<sup>62</sup> Das Cover der ersten Ausgabe der Neuübersetzung spricht von ihm werbewirksam gar als „dem ausgewiesenen Übersetzer des Hauptwerks von Anthony Burgess“ (Burgess/Krege 1993:Klappentext; Hervorhebung im Original).

kurz erwähnt<sup>63</sup>. Wie schon beim ersten Translat gab es kein spezielles Zielpublikum. Die Tatsache, dass die Thematik des Romans heute noch aktuell ist und zu schockieren vermag, lässt vermuten, dass die Rezeption ebenfalls jener des ersten Translats glich.

Wie bereits erwähnt wurde, hatte sich Krege durch vorhergegangene Übersetzungen dessen Werke bereits ausführlich mit Burgess beschäftigt und schätzte ihn folglich wohl auch, was zusammen mit dem Ruf des Klett-Cotta-Verlags, eher gehobene Literatur zu veröffentlichen, auch eine neue Funktion für die neue Übersetzung ergab: Sie sollte ein literarisches Werk sein und somit implizit den gängigen Konventionen für Literatur im deutschen Sprachraum entsprechen.

#### 5.4.2. Intratextuelle Kohärenz

Für Inhalt und Art der vermittelten Information, sowie die Gliederung, Chronologie und nonverbale Elemente des zweiten Translat gilt genau das, was schon für das erste Translat gesagt wurde. Der einzige Unterschied besteht darin, dass die großen Teile des Romans nicht nur beziffert, sondern – wie im Original (ich erlaube mir hier, kurz vorzugreifen) – als *Teil Eins* bis *Teil Drei* bezeichnet werden. Die kleineren Kapitel hingegen weisen auch im zweiten Translat nur eine Nummerierung auf.

Was die sprachliche Ebene angeht, so erfindet Krege selbst kaum Nadsat. Vielmehr fällt auf, dass einige seiner umgestalteten Begriffe entfernt an gängige deutsche Umgangssprache erinnern: So ist *Flappe* (Mund) in der Phrase „eine Flappe ziehen“ besonders im norddeutschen Raum tatsächlich gebräuchlich (vgl. Duden 2006). *Quorietschen* (sprechen) erinnert an „quietschen“, während *schmitzen* (lachen) die Assoziation mit dem deutschen Vokabel „verschmitzt“ weckt. Das Sprachniveau ist im Allgemeinen eine Art gehobene Umgangssprache. Zwar verwendet Alex in allen drei Texten in manchen Dialogen bewusst gehobene und sehr höfliche Sprache, aber bei Krege enthält seine Ausdrucksweise auch als Erzähler teilweise eindeutig schriftsprachliche und gehobene Züge; Wörter wie „obgleich“ (Burgess/Krege 1993:54), „werk tätige Bevölkerung“ (Burgess/ Krege 1993:155) oder „Sozialdienstleistungen“ (Burgess/Krege 1993:156) gehören nicht unbedingt zum Sprachgebrauch der meisten Menschen in Alltagssituationen. Die Leser werden des Öfteren als „Brüder“ oder „Freunde“ angesprochen. Neben der phonetischen Wiedergabe von nonverbalen Lautäußerungen oder Geräuschen fällt besonders die Verdoppelung oder Verdreifachung mancher Wörter auf. Obszönitäten werden nicht gebraucht. Die Sätze sind teilweise sehr lang, aber einfach gebaut, indem vollständige, kurze Sätze oder Satzteile lose und durch Beistriche getrennt aneinander gereiht werden; komplexere, syntaktisch durchdachte Sätze kommen eher selten vor.

---

<sup>63</sup> Dies änderte sich geringfügig mit der Veröffentlichung von Kreges Translat bei Heyne im Jahr 1997. Zwar wird auch hier der Film nur am Rande mit einer Zeile erwähnt, das Cover zeigt jedoch ein männliches Profilbild, das dem Alex aus dem Film nachempfunden ist.

Von den erwähnten Abweichungen abgesehen fällt bei Krege aber, wie vor allem die Beispieldiskussion in Kapitel 5.7. zeigen wird, auf, dass er sich im Wesentlichen sehr stark – und weit strenger als Brumm – an den Wortlaut des Ausgangstextes hält.

## 5.5. Ausgangstext

### 5.5.1. Funktionsbestimmung

Es kann davon ausgegangen werden, dass Anthony Burgess die Thematik des Buches sehr wichtig war. Ansonsten wäre er das Risiko, das die Veröffentlichung vor allem angesichts der zahlreichen detaillierten Gewaltdarstellungen und der eigenwilligen Sprache darstellte, wohl nicht eingegangen. Er wollte seinem Zielpublikum seine Sichtweise mitteilen und diese gleichzeitig dazu anregen, selbst über das Thema nachzudenken und sich eine Meinung zu bilden, wofür ein Roman sicher geeignet, und möglicherweise sogar geeigneter als ein nüchterner fachlicher Text, ist. Wie auch die beiden Translate war der Roman *A Clockwork Orange* nicht auf eine bestimmte Zielgruppe ausgerichtet.

Burgess war zu der Zeit, als sein Roman veröffentlicht wurde, ein fast gänzlich unbekannter Autor, sodass – so wird es zumindest dargestellt – ihn der Erfolg des Buches quasi vor der Straße rettete. Bezüglich des Autors gab es an das Werk also wohl kaum bestimmte Lesererwartungen. Der William Heinemann-Verlag, bei dem das Buch veröffentlicht wurde, ist jedoch als Verlag für gehobene Literatur bekannt<sup>64</sup>, und auch Burgess selbst sah sich als Künstler mit hohem Anspruch. Daraus ergibt sich die Funktion: Besonderer Inhalt soll in besonderer Form vermittelt werden.

### 5.5.2. Intratextuelle Kohärenz

Die bereits erwähnte Gliederung des Romans in dreimal sieben Kapitel entspringt natürlich dem Ausgangstext, und ist deshalb auch in ihm enthalten. Nonverbale Elemente sind kaum zu finden; die Geschichte ist chronologisch geordnet; Orts- und Personenbeschreibungen sind nicht besonders zahlreich oder ausschweifend. Der Fokus liegt klar auf den berichteten Ereignissen und Alex' Bewertung derselben.

Sprachlich ist *A Clockwork Orange* auf einer stark umgangssprachlichen Ebene angesiedelt, die auch für Personen mit guten Englischkenntnissen nicht immer einfach zu verstehen ist, und teils sehr stark idiomatisch gefärbte Ausdrücke wie „beyond all shadow of a doubting thomas“ (Burgess 1988:4) beinhaltet. Nadsat wird bisweilen sehr gehäuft eingesetzt, doch kann Alex auch auf andere Sprachregister zugreifen, wie z. B. sehr höfliche Sprache ohne Nadsat-Begriffe oder ein biblisch angehauchtes Englisch, bei dem das altertümliche „thou“ sowie flektierte Verbformen gebraucht werden. An zahlreichen Stellen werden die Leser direkt, beispielsweise mit „o my brothers“, angesprochen. Auch pleonastische Formu-

---

<sup>64</sup> Unter anderem veröffentlichte er Werke von bekannten Autoren wie Wells, Stevenson, Kipling, Lawrence, Greene, Adams oder Steinbeck.

lierungen wie „(never) not no more“ (Burgess 1988:6; 152) oder bestimmte verstärkende Wortwiederholungen („good good good“, „right right“) kommen vor. Nonverbale Lautäußerungen werden oft phonetisch wiedergegeben. Obszöne Ausdrücke werden durch das Ausweichen auf Nadsat vermieden: *Yarbles* steht beispielsweise für „Eier“ (in der Bedeutung von Hoden) und *cal* für „Scheiß“. Die Sätze sind teilweise sehr lang, aber setzen die in den Translaten gut übertragene Struktur der Aneinanderreihung von teils unvollständigen kurzen Einzelsätzen ein, sodass es in der Regel nicht möglich ist, aus einem Satz nicht mehr „herauszufinden“.

## 5.6. Zwischenbilanz

Das folgende Kapitel soll die Ergebnisse der Funktionsbestimmungen und der Bestimmung der intratextuellen Kohärenz der einzelnen Texte kurz zusammenfassen und dabei auch erste Unterschiede oder Gemeinsamkeiten aufzeigen, bevor im folgenden Unterkapitel – der Beispieldiskussion – zusätzlich die intertextuelle Kohärenz als fünfter Schritt des Ammannschen Modells hinzu kommt. Es soll dazu vermerkt werden, dass diese Zwischenbilanz, wie die oben stehenden Analysen, rein deskriptiven Charakter hat. Eine Bewertung der Texte wird erst am Ende der vorliegenden Arbeit, im Schlusswort, vorgenommen werden.

Die Funktionen der Texte weichen im Wesentlichen nicht allzu stark voneinander ab. Während Brumm hauptsächlich die radikale, schockierende Wirkung des Buches betont, steht bei Krege der literarische Aspekt im Vordergrund, dennoch geht es aber beiden auch um die Vermittlung anspruchsvollen Inhalts in entsprechender Form, was genau die Funktion des Ausgangstextes von Burgess ist. Diese Funktionen spiegeln die Erwartungen der Zielrezipienten wider: Die Leser des ersten Translats suchen hauptsächlich das Buch zu einem skandalträchtigen, erfolgreichen Film. Die Leser des zweiten Translats erwarten einen bekannten Roman, ein literarisches Werk. Die Leser des Ausgangstextes erwarten ganz allgemein anspruchsvolle Literatur; mehr noch als bei den beiden Translaten beeinflusst hier besonders der Verlag als Teilkomponente des Senders die Erwartungen. Die Kommunikationsakte finden in unterschiedlichen, aber nicht allzu divergenten Kultur- und Sprachgemeinschaften statt; auch der Zeitraum der drei Werke ist mit etwa 30 Jahren verhältnismäßig gering bemessen.

Die eben genannten Gründe sind jene dafür, dass die Texte – davon abgesehen, dass sie in verschiedenen Sprachen abgefasst sind – nicht allzu extrem voneinander abweichen. So ist beispielsweise der grundsätzliche Aufbau aller drei Texte gleich. Der einzige Unterschied, nämlich die Tatsache, dass die großen Teile des Buches im ersten Translat mit römischen Ziffern nummeriert sind, während sie in den anderen Texten *Teil Eins* bzw. *Part One* usw. heißen, kann als unbedeutend betrachtet werden. Die Konzentrierung des Erzählers in der ersten Person, Alex, auf die Geschehnisse ohne ausschweifende Beschreibungen von Orten

oder Personen, seine subjektiven Bewertungen, die chronologische Reihenfolge der Geschichte und das wesentliche Fehlen von Ort- oder Zeitbestimmungen sowie nonverbalen Mitteln können in allen drei Texten beobachtet werden. Auch im Satzbau mit seinen teilweise langen, aber nicht besonders strukturierten oder verschachtelten Sätzen, die großteils einzelne kurze Sätze oder Satzteile aneinander reihen, weisen die Texte keine bedeutenden Unterschiede auf.

In Vokabular und Ton sind ebenfalls einige Gemeinsamkeiten auszumachen. Dazu gehören beispielsweise das direkte Ansprechen der Leser, die phonetische Darstellung von nonverbalen Lauten und Geräuschen, und die Wiederholung kurzer Begriffe zur Verstärkung oder einfach als sprachliche Spielerei.

Alle drei Translate verwenden außerdem Umgangssprache, die mit dem fiktiven Slang Nadsat durchsetzt ist, wobei erste Differenzen zu Tage treten: Kreges Alex drückt sich etwas gewählter aus und gebraucht im Gegensatz zu Brumm und Burgess, deren Schreibstil sehr an gesprochene Sprache erinnert, auch mehrmals eindeutig schriftsprachliche, gehobene Ausdrücke, was bei den anderen beiden fast ausschließlich in manchen Dialogen, kaum jedoch in der Erzählstimme geschieht. Das erste Translat hingegen ist mit seinem nicht gerade sparsamen Gebrauch von vulgären Begriffen sprachlich grober als die anderen beiden – Krege verwendet überhaupt keine Obszönitäten, während sie im Ausgangstext durch die Wiedergabe in Nadsat etwas verschleiert werden<sup>65</sup>. Allgemein verwendet der Ausgangstext, wie bereits in Kapitel 5.1. festgehalten wurde, mehr Nadsat als die beiden Translate. Manche Nadsat-Begriffe haben in den Übersetzungen keine Entsprechungen, sondern werden stets in vorhandenes deutsches Vokabular übertragen. Auch hier ist das zweite, literarisch orientierte Translat mit seinem oft an deutsche Begriffe erinnernden Nadsat etwas vorsichtiger als Brumm, der in seiner Übersetzung relativ nah an den von Burgess entwickelten Begriffen bleibt und noch einige wenige selbst hinzufügt.

Interessant sind auch die unterschiedlichen Sprachregister, die Alex anwendet: Während er in allen drei Translaten in der Lage ist, sich bei Bedarf fast schon übertrieben höflich und ohne verräterisches Nadsat auszudrücken, ist die Sprechweise, die er besonders in Streit- oder angespannten Situationen gebraucht, in jedem der drei Texte anders formuliert. Im Ausgangstext wird ein bibelähnliches Englisch verwendet. Im ersten Translat wird zu einer ebenfalls sehr altertümlichen Formulierung gegriffen, bei der der Gesprächspartner in der dritten Person angesprochen wird und das Personalpronomen „Er“ außerdem einen großen Anfangsbuchstaben hat. Im zweiten Translat wird wesentlich behutsamer vorgegangen; nur die Wortstellung ist etwas eigentümlich, wodurch der Wechsel im Sprachregister erheblich weniger, unter Umständen sogar gar nicht, auffällt. Ohne die Gliederung der vorliegenden Arbeit stören zu wollen, welche die Diskussion konkreter Textstellen erst für das nächste Unterkapitel vorsieht, soll dies an einem Beispiel veranschaulicht werden: Alex' Aussage

---

<sup>65</sup> Beispielsweise ist die Bedeutung von *cal* (siehe oben) klar, ob es jedoch den vulgären Begriffen „shit“ oder „fuck“ oder dem vergleichsweise harmloseren „crap“ oder „stuff“ entspricht, ist nicht genau festgelegt.

„Do watch that, O Dim, if to continue to be on live thou dost wish“ (Burgess 1988:34) des Originalromans, die er an seinen Freund Dim richtet, lautet im ersten Translat „Gib Er acht, o Dim, wenn des Lebens sich fortan zu erfreuen Er wünscht“ (Burgess/Brumm 1972:33) und im zweiten Translat „Nimm dich in acht, o Doofie“, sagte ich, „wenn du des Lebens länger dich noch freun willst!“ (Burgess/ Krege 1993:37).

## 5.7. Diskussion konkreter Textbeispiele

Nach dieser Zwischenbilanz soll zum nächsten und letzten Schritt des Ammannschen Modells übergegangen werden: der Besprechung konkrete Beispiele aus den Texten. Da es selbstverständlich nicht möglich ist, alle Szenen des gesamten Textes zu untersuchen und die Auswahl auch nicht einfach willkürlich erfolgen kann, wurden für die Analyse zwei Arten von Beschreibungen herangezogen, nämlich – nicht in hierarchischer Ordnung – als eine erste Kategorie Personen- und Ortsbeschreibungen, und als zweite Gewaltdarstellungen. Zwar können natürlich auch aus diesen beiden Kategorien nicht alle Instanzen behandelt werden, doch wird eine Auswahl dazu dienen, das Werk als Gesamtes zu beurteilen.

Personen- und Ortsbeschreibungen stellen eine kombinierte Kategorie dar, da diese in *A Clockwork Orange* oft ineinander übergehen. Im Allgemeinen sind sie eher kurz gehalten und gehen oft zusätzlich noch in Situationsbeschreibungen über (wenngleich Ausnahmen die Regel bestätigen), eignen sich aber trotzdem sehr gut zur Analyse. Gewaltdarstellungen hingegen bilden einen wesentlichen Teil des Romans und sind u. a. deshalb lohnend zu analysieren, weil sie die Entwicklung des Protagonisten im Laufe der Geschichte aufzeigen, der zu Beginn des Romans Täter, später jedoch Opfer von Gewalt ist.

Die ausgewählten Szenen werden nach dem Scenes-and-Frames-Ansatz analysiert, wobei die vier Punkte, die Ammann dafür konzipiert hat, zur Anwendung kommen. Der Übersichtlichkeit wegen sollen diese Punkte, die in Kapitel 2.4.3. vorgestellt wurden, noch einmal kurz zusammengefasst werden: 1. Scene und Bewertung durch den Leser, 2. Frame und Bewertung durch den Leser, 3. Bewertung durch den Erzähler, 4. Funktion für den Gesamttext. Für eine genauere Darstellung siehe das eben genannte Kapitel.

Wie Ammann selbst sagt, wird es nicht möglich sein, diese vier Punkte immer ganz säuberlich zu trennen, und wenngleich zuerst die intra- und dann erst die intertextuelle Kohärenz untersucht werden soll, werden bewusst Unterschiede – im Hinblick auf den Übersetzungsvergleich vor allem zwischen den beiden Translaten, aber auch zwischen Translat und Ausgangstext – bereits in die Beschreibungen der intratextuellen Kohärenz einfließen.

Als ein erstes Beispiel soll jedoch, etwas abseits der eben genannten Kategorien, der Titel, der als integraler Teil des Buches nicht einfach ignoriert werden darf, besprochen werden. Die Titelübersetzung soll deshalb nicht in die eigentliche Übersetzungskritik aufgenommen werden, da es bekannt ist, dass Titel oftmals vom Verlag und nicht dem Übersetzer

selbst gewählt werden. Aus diesem Grund kann hier auch eine Abweichung des Ammannschen Modells akzeptiert werden: Es scheint logischer, mit dem englischen Titel zu beginnen und erst dann die jeweiligen Übersetzungsvorschläge zu beleuchten.

#### Beispiel 0: Der Titel des Buches

Den Titel seines Romans bezog Burgess aus der Redewendung „as queer as a clockwork orange“, die er im Jahr 1945 von einem alten Mann in einem Pub in London hörte. Eine „clockwork orange“ ist deswegen so seltsam – das Wort „queer“ hatte zu jener Zeit noch keine sexuelle Bedeutung – weil sie eine Kombination aus etwas Mechanischem, einem Uhrwerk, und etwas Organischem, einer Orange, ist. Als sich Burgess später an die Arbeit zu *A Clockwork Orange* machte, schien ihm dieser Ausdruck, der ihm nicht aus dem Kopf gegangen war, für die Thematik geeignet: Das Organische ist der Mensch Alex, der durch die brutale Ludovico-Therapie zu einem willenlosen, mechanisch funktionierenden Uhrwerk gemacht wird.

Brumm, dem ersten Übersetzer des Werkes, oder dem Heyne-Verlag, war all dies wohl bewusst, da die eben geschilderte Erklärung der Rückseite der deutschen Erstveröffentlichung entnommen wurde (vgl. Burgess/Brumm 1972:Backcover), dennoch wurde der Titel ohne erkennbaren Grund einfach mit *Uhrwerk Orange* übersetzt. Die beiden Wörter wurden getrennt übersetzt und ohne Artikel oder Bezug nebeneinander gestellt, was den Titel unverständlich machte. Bei „Orange“ war nicht einmal klar, ob es sich um die Farbe „orange“ oder das Obst „Orange“ handeln sollte. Es kann spekuliert werden, dass sich der Verlag gerade durch diesen rätselhaften Titel höhere Verkaufszahlen erhoffte.

Krege übersetzte den Titel zunächst etwas anders; bei ihm hieß das Buch *Die Uhrwerk-Orange*. Der unbestimmte Artikel wurde, wohl weil dies im Deutschen üblicher ist, durch einen bestimmten Artikel übersetzt, und durch den Bindestrich zwischen Uhrwerk und Orange ist die Bedeutung exakt wiedergegeben. Eine zusätzliche Erklärung des Titels ist zwar sicherlich trotzdem nicht selten nötig, doch trifft dies wohl auch auf das englischsprachige Original zu. Mit der Aufnahme von Kreges Translat in den Katalog von Heyne, die 1997 geschah (vgl. <http://randomhouse.de/book/edition.jsp?edi=163761>), wurde auch der Titel auf *Clockwork Orange* geändert. Warum diese Änderung vorgenommen wurde, ist nicht bekannt; es kann nur vermutet werden, dass der große Erfolg des Films dafür verantwortlich ist. Dieser hat zwar auch einen deutschen Titel (*Uhrwerk Orange*), ist jedoch eher unter dem englischen Originaltitel bekannt, wobei der Artikel *A* in der Regel ausfällt.

### 5.7.1. Personen- und Ortsbeschreibungen

#### Beispiel 1

Beim ersten der besprochenen Textbeispiele handelt es sich um den unmittelbaren Beginn des Romans.

„Was soll's denn nun sein, hm?“

Da war ich, das heißt Alex, und meine drei Droogs, nämlich Pete, Georgie und Dim, der so hieß, weil er wirklich nicht helle war, und wir saßen in der Korova-Milchbar und überlegten, was wir mit dem Abend machen sollten, einem arschkalten Winterbastard, aber trocken. Die Korova-Milchbar war ein Mesto, wo sie Milch-plus ausschenkten, und ihr mögt vergessen haben, o meine Brüder, wie diese Mestos waren, wo sich heutzutage alles so skorri verändert und die Leute so schnell vergessen und auch nicht mehr viel Zeitung gelesen wird. Nun, was sie da verkauften, war Milch mit einem Schuß von was anderem. Sie hatten keine Lizenz für den Ausschank von Alkohol, aber es gab noch kein Gesetz gegen einige von den neuen Wetsches, die sie in die alte Moloko taten, und so konnte man sie mit Vellocet oder Synthemesk oder Drencrom oder anderen Sachen pitschen, die einem eine hübsche, ruhige Horrorschau gaben. Dann konntest du für fünfzehn Minuten oder länger den alten Bog und alle seine Engel und Heiligen in deinem linken Schuh bewundern, während dir der ganze Mozg oder Brägen in einem Feuerwerk von Lichtern explodierte. Oder du konntest Milch mit Messern drin pitschen, wie wir zu sagen pflegten, und das machte dich scharf und bereit für ein bißchen schmutziges Zwanzig-gegen-einen. Und das war, was wir an diesem Abend pitschten, mit dem ich die Geschichte anfangen will. (Burgess/Brumm 1972:5f)

1. Hier wird zunächst das Bild einer jugendlichen Gang evoziert. Ein Bruch entsteht dadurch, dass sich die Jugendlichen in einer Milchbar und nicht eher in einem Pub oder Club aufhalten, doch wird dieser Bruch gleich darauf wieder neutralisiert und auch die Bewertung durch den Leser ändert sich, sobald er erfährt, dass diese Milchbar alles andere als harmlos ist und dort noch-legale, den Namen nach wahrscheinlich synthetische, Halluzinogene konsumiert werden, deren Wirkung durch den Erzähler genau beschrieben wird. Auch der Hinweis auf „ein bißchen schmutziges Zwanzig-gegen-einen“ macht klar, dass es sich hier offenbar nicht um „brave“ Jungen handelt. Der Erzähler wird durch seine Bemerkungen zu der Milchbar zusätzlich als ziemlich altklug, aber auch selbstsicher eingestuft. Der Eindruck einer wiederkehrenden Situation im Leben der Burschen entsteht.

2. Die direkte Rede ganz zu Beginn ergibt für den Leser vorläufig wohl keinen Sinn; man weiß nicht, wer spricht und die Aussage ist ohne Kontext nicht interpretierbar, doch rechnet man mit einer Aufklärung später im Text. Die Sprache wird weiters als stark von der Norm abweichend empfunden. Hauptsächlich fällt der Gebrauch von Nadsat auf, auch wenn dieser das Verstehen nicht behindert; doch auch der Satzbau ist ungewöhnlich, und zudem wird der Leser direkt angesprochen, was in den meisten Romanen ebenfalls nicht geschieht. Außerdem enthält der Frame einen Defekt: Der kausale Zusammenhang, den der Text zwischen Dims Namen und dessen Eigenschaft, nicht besonders helle zu sein, herstellt, ist für einen Leser des Translats (bei dem nicht ausgeschlossen werden kann, dass er kein Englisch versteht) nicht nachvollziehbar. Auf metatextueller Ebene wird der Frame als umgangssprachlich, die Perspektive als *first person narrative* eines nicht neutralen, unverlässlichen Erzählers bewertet.

3. Durch die knappe Vorstellung, bei der sich der Erzähler Alex gleich als ersten nennt, formuliert als „Da war ich, Alex...“, wird schnell klar, dass er von sich selbst sehr überzeugt ist. Auf Dim blickt er jedoch herab. Alex' Bemerkungen zur Milchbar machen klar, dass er der Meinung ist, vom Leben etwas zu verstehen und den Leser, den er auch direkt anspricht, u. U. belehren muss. Bezüglich des Konsums der halluzinogenen Substanzen und des noch nicht näher definierten „Zwanzig-gegen-einen“ zeigt er kein schlechtes Gewissen oder weist auf Gefahren hin; für ihn scheint es ganz normal zu sein, diese Drogen einzunehmen und sich damit für – vermutlich – Gewalt oder Randalen aufzuputschen.

4. Die anfänglich wichtigsten Personen und zumindest ihre grundsätzliche Beziehung zueinander sind gleich einmal festgelegt; auch über deren Freizeitgestaltung und einen der zentralen Schauplätze in der Anfangsphase des Romans erfährt der Leser etwas. Alex wird als selbstsicher und jemand, der gerne und viel redet, charakterisiert; Dim hingegen als dumm, was sich im weiteren Verlauf des Romans noch weiter manifestieren wird. Die metatextuelle Bewertung des Frames als umgangssprachlich und stark deviant weckt Erwartungen auf eine moderne, neuartige Geschichte, die sich nicht auf ausgetretenen Pfaden bewegt.

„Was soll es denn geben, mh?“

Wir saßen im Korowa, Alex, das bin ich, und meine drei Droogs Pete, Georgie und Doofie, der so hieß, wie er war, und zerbrachen uns den Gulliver, was wir mit dem Abend anfangen sollten, einem dünnen, dunklen Winterabend, hundekalt, aber trocken. Das Korowa war ein Milch-plus-Mesto, aber ach, Brüder, wo sich heutzutage alles so skorri ändert und gleich wieder vergessen wird, und weil ihr ja auch keine Zeitung lest, da werdet ihr gar nicht mehr wissen, was das damals für Mestos waren. Was es da also gab, das war Milch plus Weißbier. Für die geistigen Getränke hatten sie keine Lizenz, aber gegen manche von den neuen Wetschen waren damals die Gesetze noch nicht fertig, und so bekam man denn Vellozet, Synthomon oder Drencromat und noch so zwei oder drei andere Sachen in die gute alte Molocke gemixt. Das brachte einem eine schöne stille Viertelstunde, echt horrorshow, wo ihr den lieben Bog mit all seinen Engeln und Heiligen im Himmel auf der linken Schuhspitze tanzen sehn konntet, und der ganze Gulliver ging euch auf wie ein einziges Feuerwerk. Oder ihr konntet auch Messermilch pitschen, wie wir sie damals nannten, denn sie machte einen scharf auf eine Runde Zwanzig-gegen-einen. Und Messermilch tranken wir an diesem Abend, Brüder, an dem ich meine Geschichte beginnen will. (Burgess/Krege 1993:7)

1. Das Bild der Jugendgang und einer wiederkehrenden Situation in ihrem Leben, das im ersten Translat evoziert wird, entsteht auch hier, wobei der Name „Doofie“ etwas aus der Rolle fällt. Da die Milchbar nicht erwähnt wird, sondern nur vom „Korowa“ gesprochen wird, ist der temporäre Bruch und der dadurch möglicherweise erzielte Überraschungseffekt nicht vorhanden. Wie schon im ersten Translat lassen die Erklärungen über die Milchbar und die „Mestos“ im Allgemeinen Alex etwas altklug erscheinen, und der Hinweis auf die Halluzinogene und das „Zwanzig-gegen-einen“ (durch das Fehler des Adjektivs „schmutzig“ leicht gemildert) machen klar, dass es sich hier nicht um eine harmlose Gruppe von vier Freunden handelt.

2. Auch im zweiten Translat hängt die direkte Rede ganz zu Beginn vollkommen in der Luft, lässt jedoch eine spätere Konkretisierung erwarten. Wenngleich recht wenig Nadsat verwendet wird, wirken Vokabular und Satzbau ungewöhnlich, u. a. fällt die genaue Präzisierung des Abend als „dünnere, dunklere Winterabend, hundekalt, aber trocken“ auf. Auch die direkte

Ansprache des Lesers erregt wieder Aufmerksamkeit, wobei das zweite Translat noch einen Schritt weiter geht als das erste: Alex wirft dem Leser direkt vor, keine Zeitung zu lesen, während im ersten Translat eher allgemein festgestellt wurde, dass kaum noch jemand Zeitung liest. Zwar wird der Leser im Verlauf des Romans mehrmals angesprochen, doch ihm derartig nahe zu kommen ist für Alex untypisch. Im Übrigen erzeugt die Tatsache, dass zuerst von „Milch plus Weißbichwas“ gesprochen wird, Alex sofort danach jedoch die betreffenden Substanzen genau benennen kann, einen Widerspruch. Der letzte Satz „Und Messermilch tranken wir an diesem Abend, Brüder, an dem ich meine Geschichte beginnen will“ wirkt besonders durch die ungewöhnliche Wortstellung am Beginn etwas feierlich, was vom Ton her nicht zum Rest des Beispiels passt. Auf metatextueller Ebene wird der Frame als umgangssprachlich, die Perspektive als *first person narrative* eines nicht neutralen, unverlässlichen Erzählers bewertet.

3. Wieder stellt der Erzähler Alex sich selbst als ersten vor, doch platzt er nicht mit einem „Da war ich...“ herein, sondern beginnt seinen Satz mit „Wir saßen...“ wodurch seine Selbstsicherheit ein wenig gemildert wirkt. Dennoch ist es Alex, der im Bilde ist, und dem Leser, der keine Zeitung liest, erklären muss, was das Besondere an den damaligen „Mestos“ war. Die relative Geringschätzung Doofies kommt auch hier zum Ausdruck; er ist nicht nur „nicht besonders helle“, sondern „doof“. Der Drogenkonsum oder das „Zwanzig-gegen-einen“ verdienen ebenfalls keine nähere Erklärung; man macht es eben einfach.

4. Für die Gesamtszene erfüllt das Textbeispiel im zweiten Translat die gleiche Funktion wie jenes des ersten Translats.

„What’s it going to be then, eh?”

There was me, that is Alex, and my three droogs, that is Pete, Georgie, and Dim, Dim being really dim, and we sat in the Korova Milkbar making up our rassodocks what to do with the evening, a flip dark chill winter bastard though dry. The Korova Milkbar was a milk-plus mesto and you may, O my brothers, have forgotten what these mestos were like, things changing so skorry these days and everybody very quick to forget, newspapers not being read much neither. Well, what they sold there was milk plus something else. They had no licence for selling liquor, but there was no law yet against prodding some of the new veshches which they used to put into the old moloko, so you could peet it with vellocet or synthemesc or drenchrom or one or two other veshches which would give you a nice quiet horrorshow fifteen minutes admiring Bog And All His Holy Angels And Saints in your left shoe with lights bursting all over your mozg. Or you could peet milk with knives in it, as we used to say, and this would sharpen you up and make you ready for a bit of dirty twenty-to-one, and that was what we were peeting this evening I’m starting off the story with. (Burgess 1988:3f)

1. Die evozierte Scene und ihre Bewertung gleichen im Wesentlichen jener des ersten Translats.

2. Die Verwendung von Nadsat, der zwanglose Satzbau und ein einfaches Wortspiel mit dem Namen Dim sind nur drei auffällige Stilmittel dieses Frames. Hinzu kommt die Metapher des Abends als „winter bastard“, der mit vier Attributen belegt ist, und etwas weiter unten, bei der Aufzählung der Substanzen, kommen vier „or“, durch jeweils ein Wort getrennt, vor. Auch die großen Anfangsbuchstaben der Wortfolge „Bog And All His Holy Angels And

Saints“ erregen Aufmerksamkeit. Der Frame wird als kreativ und unkonventionell, gleichzeitig aber auch als umgangssprachlich bewertet.

3. Durch die knappe Vorstellung, bei der sich der Erzähler Alex gleich als ersten nennt, formuliert als „There was me, that is Alex...“, wird schnell klar, dass er von sich selbst sehr überzeugt ist. Auch die Geringschätzung Dims, die Selbstverständlichkeit gegenüber Drogenkonsum und Gewalt und die Einschätzung des Lesers, dass er nichts über Lokalitäten wie die Korova Milchbar weiß, sind Bewertungen, die Alex trifft.

4. Die Passage stellt einige der grundsätzlichen Informationen des Romans vor, so z. B. die Protagonisten und ihre Beziehung zueinander (die vier sind Freunde, wobei Alex Dim für dumm hält), einen wichtigen Ort, die üblichen Aktivitäten der Gang. Alex wird zum Teil auch charakterisiert. Metatextuell werden Stil und Perspektive festgelegt.

Bezüglich der intertextuellen Kohärenz ist zu sagen, dass die evozierten Scenes und ihre Bewertung durch den Leser, sowie die die Bewertung durch den Erzähler Alex und Bedeutung der Scene für den gesamten Text weitgehend deckungsgleich sind. In den Frames fallen aber doch einige Unterschiede auf. So ist vor allem die Umsetzung des einfachen Wortspiels mit dem Namen Dim in der zweiten Zeile in beiden Translaten nicht besonders geglückt. Während Brumm den Frame einfach transkodiert, anscheinend ohne sich daran zu stoßen, einen logisch defekten Satz zu formulieren, versucht Krege, das Wortspiel zu erhalten, indem er Dim in Doofie umbenennt. Während diese Methode bei sprechenden Namen zwar nicht grundsätzlich abzulehnen ist, weist sie im konkreten Fall doch einige Schwächen auf: Zum einen wirkt der Name sehr verharmlosend, was sich besonders im weiteren Verlauf der Handlung noch als unpassend herausstellen wird. Zum zweiten sticht Doofie als eindeutig deutscher Name unter den anderen heraus; während Alex auch Deutsch sein könnte, sind Pete und Georgie eindeutig englische Namen. Zum dritten weckt Dim besonders für einen englischen Muttersprachler zwar Assoziationen wie „dim-witted“ oder „to be dim“, also einer gewissen Unterbelichtung, wirkt jedoch lange nicht so platt und eindeutig belegt wie Doofie.

Die Übersetzung des Winterabends, bezeichnet als „flip dark chill winter bastard, though dry“, zeigt sehr schön die Unterschiede in der grundsätzlichen Sprache der beiden Translate auf. Während im zweiten Translat mit seinem etwas höheren Sprachregister sogar der „bastard“ als eher harmloses Schimpfwort fällt, bleibt er im etwas derben ersten Translat erhalten und wird sogar noch durch ein vulgäres „arschkalt“ verstärkt. Die Attribute werden von Krege relativ wörtlich übertragen, wobei das für einen Abend eher unübliche Adjektiv „dünn“ die Rolle des ebenfalls nicht typischen „flip“ übernimmt. Im ersten Translat fallen „flip“ und „dark“ ohne erkennbaren Grund.

Ansonsten fällt nur der direkte Vorwurf an den Leser, keine Zeitung zu lesen, im zweiten Translat auf, der im ersten Translat und im Ausgangstext eher allgemein formuliert ist. Der Rest des Absatzes wurde in beiden Translaten relativ wörtlich übertragen, ohne dass dadurch wesentliche Änderungen erzielt werden. Der höhere Gebrauch von Nadsat im Ausgangstext gegenüber den Translaten stellt ein allgemeines und bereits mehrmals erwähn-

tes Charakteristikum des Romans dar, weshalb es nicht bei jedem Beispiel erneut, sondern an dieser Stelle ein letztes Mal erwähnt werden soll.

## Beispiel 2

Dieses Beispiel spielt noch am selben Abend und am selben Ort. Es ist eine der wenigen ausführlicheren Personenbeschreibungen, die sogar sehr genau auf Äußerlichkeiten eingeht.

An der Theke saßen drei Dewotschkas beisammen, aber wir waren vier von uns Malitschicks, und gewöhnlich war es wie alle für einen und einer für alle. Diese Pfannen waren auch [wie Alex und seine Freunde, die zuvor beschrieben wurden] auf der Höhe der Mode, mit purpurnen und grünen und orangefarbenen Perücken und ihren Gullivers, und jedes von diesen Dingen kostete nicht weniger als drei oder vier Wochenlöhne, wie solche Butzen sie verdienten, sollte ich meinen. Sie hatten passendes Makeup, Regenbogen um die Glotzies und breit ausgezogene Lippen, und trugen lange schwarze Kleider, vorn mit kleinen Plaketten wie aus Silber, auf denen die Namen verschiedener Malitschicks zu lesen waren – Joe und Mike und dergleichen. Dies waren vermutlich die Namen derjenigen, mit denen sie gespattet hatten. Sie linsten ständig in unsere Richtung, und ich war nahe daran, aus dem Mundwinkel zu Pete und Georgie zu murmeln, daß wir drei losgehen und die Pfannen durchziehen und den armen alten Dim zurücklassen sollten, wozu wir ihm bloß einen halben Liter von der alten Weißen zu kupetten brauchten, aber diesmal mit einem Schuß Synthemesk, doch das wäre nicht die richtige Art und Weise gewesen, das Spiel zu spielen. Dim war sehr häßlich und dumm, aber er war eine Horrorschau von einem schmutzigen Kämpfer und sehr geschickt mit dem Stiefel. (Burgess/Brumm 1972:6f).

1. Die genaue Beschreibung der drei Mädchen, die sich im selben Lokal wie die Protagonisten aufhalten, macht es dem Leser einfach, sich ihr Aussehen bildlich vorzustellen und als ungewöhnlich zu bewerten. Zudem wird erwähnt, dass diese Mode allgemein verbreitet sei. Auch entsteht der Eindruck, dass die Mädchen sehr viel Wert auf ihr Äußeres legen und sich genau überlegen, wie sie sich herrichten, um abends auszugehen. Außerdem erfährt der Leser Genaueres über die Beziehung zwischen Alex und Dim: Alex blickt zwar auf Dim herab, schätzt ihn aber zumindest als Kämpfer und bringt ihm deshalb eine gewisse Loyalität entgegen.

2. Der Frame ist einfach verständlich, und ungewöhnliche Ausdrücke wie Pfannen oder Butzen für Mädchen dürften den Leser an dieser Stelle des Buches nicht mehr verwundern, da er bereits auf zahlreiche Nadsat-Ausdrücke gestoßen ist. Zwei Stellen sind jedoch unverständlich: Zum einen die Tatsache, dass die Mädchen Perücken und Gullivers tragen, wobei nicht klar ist, was mit Gullivers gemeint ist. Die zweite Stelle ist das Ende des zitierten Beispiels: Der Ausdruck „spatten“ könnte ganz einfach „küssen“ bedeuten, könnte aber auch andere, wahrscheinlich sexuelle Praktiken umfassen. Diese Unklarheiten könnten zu einer etwas irritierten Bewertung oder Besorgnis, dem Text auf längere Sicht nicht folgen zu können, führen.

3. Die Tatsache, dass Alex festhält, dass es nur drei Mädchen sind und er und seine Freunde zu viert sind, macht klar, dass er an den Mädchen interessiert ist. Außerdem merkt er an, dass die Mädchen, genau wie seine Gang selbst, nach der letzten Mode gekleidet sind, was einer weiteren positiven Bewertung entspricht. Alex ist Dim gegenüber überheblich, aber loyal.

4. Für die gesamte Handlung ist die Scene insofern von Bedeutung, als sie zeigt, dass die Welt nicht der bekannten Welt entspricht. Zwar scheint sie Gemeinsamkeiten mit der bekannten Welt zu haben, doch ist die Mode vollkommen anders. Das Geschehen spielt also entweder in einer Parallelwelt oder – und dies wird sich später als definitiv herausstellen – in der Zukunft der bekannten Welt. Weiters erfährt der Leser durch Alex' Bemerkung, dass Dim ein guter Kämpfer sei, sehr deutlich dass die Burschen oft in Kämpfe verwickelt sind, was bereits einige Absätze zuvor angedeutet wurde.

Drei Dewotschkas saßen zusammen an der Theke, aber wir Maltschicks waren zu viert, und meistens spielten wir einer für alle und alle für einen. Auch bei diesen Girls waren die Plattis voll im Trend, und sie hatten Perücken auf den Gullivers, lila, grün und orange, von denen sicher keine weniger als drei, vier Wochenlöhne gekostet hatte, wie solche Schnallen sie verdienen, und dazu passend das Make-up, mit Regenbogen um die Glassis und die Flappe dick ausgemalt. Sie trugen lange schwarze, ganz glatte Kleider und vorn auf den Grudis kleine silbrige Plaketten mit den Namen von allerlei Maltschicks – Joe, Mike und dergleichen, vermutlich die Jungen, mit denen sie geknutscht hatten, ehe sie vierzehn waren. Sie äugten oft zu uns her, und beinah hätte ich zu Pete und Georgie (nur halblaut) gesagt, wir drei sollten mal ein Weilchen losgehen auf ein bißchen Poll und den guten Doofie alleinlassen, denn dazu müßten wir ihm nur einen halben Liter Weiße ausgeben, diesmal mit einem Schuß Synthmon, aber es wäre nicht ganz fair gewesen. Abgesehen davon, daß er seinen Namen nicht umsonst trug, war Doofie auch stockhäßlich; aber dafür konnte er kämpfen wie eine tollwütige Ratte und war fabelhaft akkurat mit dem Stiefel. (Burgess/Krege 1993:8f)

1. Wie auch im ersten Translat wird über das Aussehen der Mädchen und die gängige Mode informiert und diese als exotisch bewertet. Die Beziehung zwischen Alex und Doofie wird entsprechend dem ersten Translat genauer beschrieben.

2. Der Frame ist weit klarer als im ersten Translat. Nicht nur, dass die Mädchen mit durchaus gängigen Begriffen wie „Girls“ oder „Schnallen“ bezeichnet werden, auch das Rätsel um die Gullivers kann gelöst werden: Da die Mädchen Perücken auf ihren Gullivers haben, kann Gulliver nur für Kopf stehen, was aus der weiteren Lektüre des Buches auch eindeutig hervorgeht. Statt „spatten“ wird knutschen verwendet, was nicht besonders auffällt; im Gegensatz dazu ist „Poll“ im folgenden Satz weniger eindeutig als „durchziehen“ im ersten Translat. Ein Zusatz, der im ersten Translat nicht zu finden ist, ist der Satzteil „bevor sie vierzehn waren“. Auffallend ist vor allem der letzte Satz. Er ist nicht nur relativ komplex gebaut, sondern verwendet auch Vokabular, das nicht zum Rest des Textes passt. Die Metapher „tollwütige Ratte“ wirkt unnatürlich und bemüht oder bemüht lustig, und der Ausdruck „fabelhaft akkurat“ ist eindeutig nicht der gesprochenen Umgangssprache zuzuordnen.

3. Alex bewertet die Mädchen als attraktiv und befindet es als schade, dass sie zu viert unterwegs sind, da es nur drei Mädchen gibt und somit einer aus der Gang leer ausgehen würde, falls sich zwischen ihnen und den Mädchen etwas ergeben sollte. Zwar zieht er die Möglichkeit in Betracht, Doofie auszutricksen, doch entscheidet er schließlich doch im Sinne der Freundschaft.

4. Wie im ersten Translat macht die unkonventionelle Mode klar, dass die Geschichte in einer anderen Zeit oder an einem anderen Ort, jedoch der gegenwärtigen Welt ähnlich, spielt. Weiters wird eindeutig darauf hingewiesen, dass die Burschen oft in Kämpfe verwickelt sind.

There were three devotchkas sitting at the counter all together, but there were four of us malchicks and it was usually like one for all and all for one. These sharps were dressed in the height of fashion too, with purple and green and orange wigs on their gullivers, each one not costing less than three or four weeks of those sharps' wages, I should reckon, and make-up to match (rainbows round the glazzies, that is, and the rot painted very wide). Then they had long black very straight dresses, and on the groody part of them they had little badges of like silver with different malchicks' names on them – Joe and Mike and suchlike. These were supposed to be the names of the different malchicks they'd spat with before they were fourteen. They kept looking our way and I nearly felt like saying the three of us (out of the corner of my rot, that is) should go off for a bit of pol and leave poor old Dim behind, because it would just be a matter of kupetting Dim a demi-litre of white but this time with a dollop of synthemesc in it, but that wouldn't really have been playing the game. Dim was very very ugly and like his name, but he was a horrorshow filthy fighter and very handy with the boot. (Burgess 1988:5)

Tatsächlich kann diese Szene nicht allzu kontrovers interpretiert werden, weshalb die vier Punkte, die für die beiden Translate besprochen wurden, auch für den Ausgangstext gelten.

Auf dem Bereich der intertextuellen Kohärenz gibt es dennoch einige interessante Punkte. Während die Szenen und Bewertungen deckungsgleich sind, weisen wieder die Frames einige Divergenzen auf. Für Brumm war die Stelle mit den Gullivers offenbar nicht klar, weshalb er sie auch unklar übersetzt hat – tatsächlich kommt der Ausdruck Gulliver an dieser Stelle des Ausgangstextes das erste Mal vor, doch sollte anhand der Formulierung „wigs on their gullivers“ eigentlich klar sein, was gemeint ist. Außerdem wird im Lauf der Handlung eindeutig klar, dass „Gulliver“ für „Kopf“ steht, und so müsste der Übersetzer spätestens, wenn er den Begriff versteht, zu der unklaren Passage zurückgehen und sie adäquat übersetzen. Selbstverständlich kann die Möglichkeit eines Tipp- oder Flüchtigkeitsfehlers nicht ausgeschlossen werden, in jedem Fall ist das erste Translat an dieser Stelle aber unverständlich, was auf das zweite Translat und den Ausgangstext nicht zutrifft.

Anders verhält es sich bei dem Wort „spatted“, offenbar vom Verb „to spat“ abgeleitet. Dieses bedeutet im Alltagsenglisch nur „streiten“, hier sind aber offenbar andere zwischenmenschliche Aktivitäten gemeint. Im weiteren Verlauf des Romans wird klar, dass „spatten“ die Bedeutung „schlafen“ hat, womit in diesem Beispiel also Geschlechtsverkehr gemeint ist. Brumm entscheidet sich für eine wörtliche Übertragung – er bildet das Wort „gespattet“, während Krege das Wort aus ungeklärten Gründen als „knutschen“ übersetzt, den Text also etwas entschärft. Andererseits besteht auch bei Brumm eine Entschärfung, in dem er den Zusatz „before they were fourteen“ weglässt.

Als nächster Punkt sollen die „badges of like silver“ besprochen werden. Tatsächlich zeigt sich bei der Lektüre des Romans, dass Alex an einigen Stellen seiner Sätze ein meist bedeutungsfreies „like“ einfügt – so wird denn von Brumm auch einfach mit „Plaketten wie aus Silber“ übersetzt. Krege hingegen interpretiert die Formulierung offenbar so, dass die Plaketten zwar aussehen, als ob sie aus Silber wären, tatsächlich aber aus einem anderen Material bestehen, weshalb er mit „silbrige Plaketten“ übersetzt. Dies ist zwar angesichts seiner Interpretation semantisch korrekt, doch kann gerade die Interpretation angezweifelt

werden. Wie soeben erwähnt wurde, hat das von Alex eingesetzte „like“ in der Regel keine Bedeutung.

Die Übersetzungen „tollwütige Ratte“ und „fabelhaft akkurat“ und der komplexe Satzbau im letzten Satz des Beispiels, der im Original sowie im ersten Translat sehr einfach und klar formuliert ist, wurden bereits unter Punkt 2 des zweiten Translats besprochen. Hier wollte Krege offenbar „besser“ und „literarischer“ als der Ausgangstext formulieren.

### Beispiel 3

Später in der Nacht treffen Alex und seine Freunde auf eine verfeindete Gang, die von einem Burschen namens Billyboy angeführt wird.

Billyboy war ein Kotzbrocken für mich, ich brauchte nur sein fettes grinsendes Litso zu sehen, und es kam mir schon hoch, und er hatte immer diesen Gestank von abgestandenem Öl, das immer wieder zum Pommes frites-Backen verwendet worden ist, selbst wenn er seine besten Platties anhatte. Sie sahen uns im gleichen Moment wie wir sie, und eine Weile wurde es ganz still, während wir einander beobachteten. Dies war ernst, dies war das richtige Ding, nicht bloß Fäuste und Stiefel, sondern Nozh, Lolli und Britva. Billyboy und seine Droogs hörten auf mit dem, was sie taten oder vielmehr tun wollten, denn sie waren gerade erst dabei, etwas an einer weinenden jungen Devotchka zu machen, die sie da hatten. Sie kreischte in einem fort, hatte aber ihre Platties noch an, und Billyboy hielt sie an einem Arm, und seine Nummer eins, Leo, hielt den anderen. Wahrscheinlich waren sie noch beim einleitenden Teil der Handlung, dem mit den schmutzigen Slovos, bevor sie sich an ein malenki bißchen vom Ultrabrutalen machten. (Burgess/Brumm 1972:19)

1. Es handelt sich hier um die Beschreibung einer verhassten Person, die sofort als stinkend und hässlich beschrieben wird, um sie auch dem Leser gleich unsympathisch zu machen. Ein brutaler Kampf wird erwartet; Spannung wird aufgebaut. Alex beschreibt, dass er und seine Gang durch ihr Auftauchen Billyboys Gang daran hindern, ein Mädchen in der Gruppe zu vergewaltigen, wodurch der Leser zumindest an dieser Stelle des Buches eher für Alex und seine Freunde gegenüber der anderen Gruppe Sympathie aufbringt. Dennoch zeigt die gleichgültige Schilderung der Vorbereitung auf den Missbrauch einmal mehr Alex' Einstellung gegenüber Gewalt und zum ersten Mal auch seine Geringschätzung von Frauen, über die man seiner Ansicht nach offenbar beliebig verfügen kann, wodurch der Leser auch ihn nicht positiv bewertet.

2. Die Beschreibung Billyboys und der Ablehnung gegenüber ihm ist sehr emotional und dadurch lebendig, was der Leser an dieser Stelle von Alex schon kennt; auch ein Kraftausdruck und unvollständige Sätze kommen wieder zum Einsatz. Nadsat wird aus dem Kontext gut genug verstanden, um folgen zu können; bei „Nozh, Lolli und Britva“ handelt es sich wohl um Waffen. Die Bezeichnung der Vergewaltigung als „ein malenki bißchen vom Ultrabrutalen“ wirkt schockierend und abstoßend. Der Stil weist keine Variation im Vergleich zu den zuvor genannten Beispielen und folglich dem Rest des Buches auf.

3. Die Einstellung gegenüber Billyboy ist eindeutig negativ; die Einstellung gegenüber dem Kampf jedoch nicht so klar. Für gewöhnlich würde man im Hinblick auf einen Kampf wohl

Besorgnis erwarten, nach Lektüre der vorherigen Abschnitte des Buches, in dem Alex und seine Freunde allerlei Gewaltverbrechen begehen, ist dies jedoch nicht mehr selbstverständlich. Zwar verhindern Alex und die anderen durch ihr Auftauchen, dass Billyboy und seine Gang ein Mädchen vergewaltigen, doch ist dies nicht der Grund für die Feindschaft der beiden Banden; tatsächlich ist die Vergewaltigung für Alex – das merkt man an seiner beiläufigen Erwähnung – nichts Verwerfliches.

4. Es handelt sich hierbei um die Situation direkt vor nur einer von mehreren brutalen Szenen, die Alex und seine Freunde in der ersten Nacht erleben. Die Gewalttaten, die sich bis jetzt „nur“ auf das Verprügeln von Menschen beschränkt hatten, werden auf einen neuen Level gehoben: Waffen werden eingesetzt und sexuelle Gewalt kommt hinzu. Es wird klar, dass derartige Aktivitäten nicht nur die übliche Abendgestaltung für Alex' Gang sind, sondern auch für andere Jugendbanden. Die Figuren werden dadurch weiter als rücksichtslos und gewalttätig charakterisiert und dargestellt; Alex wirkt zusätzlich sehr emotional.

Billyboy war nun einer, bei dem mir fast übel wurde, wenn ich nur sein feistes, grinsendes Litso sah, und obendrein roch er immer, sogar wenn er seine besten Plattis anhatte, wie jetzt, nach ranzigem Fett, das man viele Male zum Braten genommen hat. Sie sahen uns auch gleich, als wir sie sahen, und es wurde für einen Moment ganz still, während wir uns gegenseitig Maß nahmen. Das wurde jetzt ernst, wie sich's gehörte, mit Nosch, Usche und Britwa, nicht bloß mit Fäusten und Stiefeln. Billyboy und seine Droogs hatten sich gerade eine heulende kleine Dewotschka gegriffen, nicht älter als zehn, die laut jammerte, obwohl sie die Plattis noch anhatte. Billyboy hielt sie bei der einen Rucke fest und Leo, seine Nummer eins, bei der andern, und wahrscheinlich waren sie noch bei den geilen Slowos zur Einstimmung auf das Weitere, ein Nümmerchen auf die Ultrabrutale. (Burgess/Krege 1993:22)

1. Evoziert wird ein eindeutig negatives Bild von Billyboy. Kampf wird erwartet; Spannung wird aufgebaut. Die Tatsache, dass Billyboy und seine Gang gerade dabei sind, ein erst zehnjähriges Mädchen gemeinsam zu vergewaltigen, lässt die verfeindete Gang dem Leser zusätzlich zu der Beschreibung von Billyboy als fett und stinkend, die auf Grund Alex' voreingenommener Haltung nicht unbedingt der Wahrheit entsprechen muss, noch negativer erscheinen. Allerdings werden auch Alex und seine Bande in dieser Situation vielleicht als das geringere Übel, nicht jedoch als „die Guten“ bewertet. Außer dem Mädchen erscheinen alle Charaktere in dieser Szene gewaltbereit und sexistisch.

2. Die Beschreibung Billyboys ist nicht ganz so negativ wie und weniger emotional als im ersten Translat; Alex bezeichnet ihn nicht als „Kotzbrocken“, sondern merkt nur an, dass ihm „fast übel“ wird. Im Gegensatz dazu weist der Ausdruck „Maß nehmen“ statt nur „beobachten“ (erstes Translat) stärker auf den bevorstehenden Kampf hin, und auch die Gleichgültigkeit gegenüber der Vergewaltigung wird durch zynische Aussagen wie jene, dass das Mädchen bereits am Jammern sei, obwohl sie noch ihre Kleidung tragen würde, und den Ausdruck „Nümmerchen auf die Ultrabrutale“ ebenso stark wie im ersten Translat betont.

3. Die Abneigung gegenüber Billyboy kommt klar zum Ausdruck. Die Einstellung zum Kampf ist eindeutig positiv; Vorfreude wird ausgedrückt. Die Tatsache, dass ein zehnjähriges Mädchen fast vergewaltigt wird, scheint Alex nicht im Geringsten zu rühren.

4. Es handelt sich hierbei um die Schilderung nur einer von mehreren brutalen Szenen, die Alex und seine Freunde in der ersten Nacht erleben, wobei, wie auch im ersten Translat, ein Anstieg im Ausmaß der – in dieser Szene erst angedeuteten – Gewalt zu verzeichnen ist. Es wird klar, dass physische und sexuelle Gewalt die übliche Abendgestaltung mehrerer Banden, die untereinander verfeindet sind, darstellen, wodurch die bisherige Charakterisierung der Figuren weiter bestätigt wird. Alex ist jedoch weniger emotional als im ersten Translat.

Billyboy was something that made me want to sick just to viddy his fat grinning litso, and he always had this von of very stale oil that's been used for frying over and over, even when he was dressed in his best platties, like now. They viddied us just as we viddied them, and there was like a very quiet kind of watching each other now. This would be real, this would be proper, this would be the nozh, the oozy, the britva, not just fisties and boots. Billyboy and his droogs stopped what they were doing, which was just getting ready to perform something on a weepy young devotchka they had there, not more than ten, she creeching away but with her platties still on, Billyboy holding her by one rooker and his number-one, Leo, holding the other. They'd probably just been doing the dirty slovo part of the act before getting down to a malenky bit of ultra-violence. (Burgess 1988:19)

1. Die Scene ist in diesem Fall relativ deckungsgleich mit dem zweiten Translat, da gegenüber Billyboy nur leichte Übelkeit beschrieben wird. Auch wirken Alex und seine Droogs, welche die geplante Vergewaltigung eines zehnjährigen Mädchens verhindern, noch eher sympathisch als Billyboy, was durch die Gleichgültigkeit gegenüber des Vorhabens der anderen Gang jedoch gemildert wird.

2. Für den Frame gilt all das, was bereits zu den beiden Translaten bemerkt wurde.

3. Die Abneigung gegenüber Billyboy kommt klar zum Ausdruck. Die Einstellung zum Kampf ist eindeutig positiv; Vorfreude wird ausgedrückt. Gegenüber der Vergewaltigung eines Kindes ist Alex gleichgültig.

4. Die Bedeutung des Abschnitts für die gesamte Handlung besteht, wie bereits gesagt wurde, darin, dass die allgemeinen Aktivitäten von Alex' Gang gezeigt und die Figuren noch etwas weiter charakterisiert werden. Die Gewaltdarstellungen werden extremer. Außerdem erfährt der Leser, dass es auch andere jugendliche Banden gibt, die genau wie Alex und seine Freunde nachts Verbrechen und Gewalttaten begehen.

Eine genauere Betrachtung der intertextuellen Kohärenz ergibt, dass sich die Scenes wieder sehr ähnlich sind, wobei auffällt, dass der Hass auf Billyboy bei Brumm am stärksten auftritt. Die Freude auf den Kampf kommt bei ihm dagegen nicht so deutlich, wenn überhaupt, zum Ausdruck (obwohl auch keine Besorgnis zu bemerken ist). Kreges Translat betont durch den Ausdruck „Maß nehmen“ die Vorbereitung auf den Kampf besonders. Sehr stark fällt in Brumms Translat eine gewisse Verharmlosung auf: Er spricht von der geplanten Vergewaltigung eines „jungen“ Mädchens, wodurch eher das Bild eines Mädchens im Teenager-Alter hervorgerufen wird. Tatsächlich handelt es sich im Ausgangstext – und Krege übersetzt auch so – um ein erst zehnjähriges, also „kleines“ Mädchen. Leichte Entschärfungen dieser Art sind im ersten Translat an mehreren Stellen zu verzeichnen.

## Beispiel 4

Bei diesem Beispiel handelt es sich um eine gewohnt kurz gehaltene Beschreibung der fünf Mitinsassen von Alex im Gefängnis.

Und dann war ich wieder mit meinen neuen Droogs zusammen, die alle sehr kriminell waren, aber, Bog sei es gedankt, den Perversionen des Körpers nicht ergeben. Zophar lag auf seinem Bett, ein sehr magerer und brauner Veck, der in einer heiseren und wie vom Krebs zerfressenen Goloß unaufhörlich über seine Vergangenheit govoritete, so daß ihm kein Arsch mehr zuhörte. Was er jetzt erzählte, war ungefähr wie:

„Wenn du zu der Zeit einen Massematten handeln wolltest, brauchtest du einen guten Pascher, sonst konntest du keine Kohlen schaffen, denn damals brannten die Steine, kann ich dir sagen. Also, wie mein Sebber und ich mit dem Groß-Klamones die Winde aufgemacht und ausgefegt hatten, geh ich zu dem Türken und zeig ihm die ganzen verdienten Sachen, aber der war gar kein echter Kone, die hatten mich alle verjonert, und er sagt zu mir: ‚Kippe oder Lampe?‘ und was konnte ich machen?“ Es war alles dieser alte richtige Verbrecherslang, den er sprach, und man verstand immer nur die Hälfte davon. Dann war Wall da, der nur ein Glotzie hatte und zur Feier des Sonntags Stücke von seinen Zehennägeln abriß, während er mit halbem Ohr sluschte, was Zophar govoritete. Wir hatten auch einen Juden in der Zelle, einen sehr fetten schwitzenden Veck, der wie tot auf einer stinkigen Matratze lag. Außer denen war noch Jojohn und der Doktor da. Jojohn war sehr böseartig und schlau und drahtig und hatte sich auf Bankraub spezialisiert, und der Doktor hatte behauptet, er könne Syphilis und Tripper und andere Sachen heilen, aber er hatte bloß Wasser gespritzt, und außerdem hatte er zwei Dewotschkas umgebracht, statt, wie er versprochen hatte, sie von unerwünschter Last zu befreien. Sie waren wirklich ein furchtbarer grazniger Haufen, und das Zusammensein mit ihnen machte mir keinen Spaß, meine Brüder, das könnt ihr mir glauben. (Burgess/Brumm 1972:89f)

1. Die hier evozierte Szene zeichnet ein Bild mehrerer sehr heruntergekommenen, verwirrter, verlebter, aber auch sehr gefährlicher Personen. Die ganze Szene wirkt dadurch sehr düster und trostlos, und es fällt dem Leser nicht schwer, Alex' Unbehagen nachzuvollziehen, gerade wenn man bedenkt, dass er sich als 15jähriger Bursche unter lauter Erwachsenen befindet. Seine Mitinsassen werden ausnahmslos negativ bewertet; bei ihnen handelt es sich genau um jenen Typ Mensch, dessen Leben im Prinzip gelaufen ist und mit dem sich niemand abgeben möchte.

2. Der Frame weist einige sprachliche Schwächen auf und wird wohl auch dementsprechend bewertet werden. Die Formulierung „den Perversionen des Körpers nicht ergeben“ ist verständlich, wenn man den vorhergehenden Text gelesen hat, in dem sich Alex über die homosexuellen Neigungen einiger Insassen, die an ihm interessiert wären, beklagt, wirkt aber trotzdem etwas holprig. Auch bei der Erzählung, dass der Doktor zwei Mädchen umgebracht hatte, anstatt sie „von unerwünschter Last zu befreien“ kann nur vermutet werden, dass es sich dabei um Abtreibungen handelt. Ansonsten ist der Frame gut verständlich und im üblichen Stil formuliert. Bezüglich der Äußerungen Zophars soll vermerkt werden, dass es unerheblich ist, ob es sich dabei um echten Ganovenslang oder einfach erfundene Wörter handelt; wichtig ist, dass der Leser seine Aussagen, genau wie Alex, großteils nicht versteht. Der Ton eines älteren Mannes, der Geschichten von früher einfach so vor sich hin erzählt, unabhängig davon, ob ihm jemand zuhört oder nicht, ist ebenfalls gut getroffen und wirkt authentisch.

3. Alex macht unmissverständlich klar, dass er sich in seiner Zelle unwohl fühlt. Zwar hat er nicht wirklich Angst vor seinen Mitinsassen, doch freundschaftliche oder ähnliche Gefühle sind definitiv nicht vorhanden. Interessant ist, dass Alex dezidiert darauf hinweist, dass seine Zellenkollegen Kriminelle seien – offenbar fühlt er sich selbst nicht als solcher.

4. Die Scene trägt zur Vorstellung einiger Nebenfiguren, die im Moment wichtig sind, bei und vermittelt außerdem einen Teil der Stimmung im Gefängnis, sowie Alex' momentanen Gemütszustand.

Und da war ich wieder bei meinen neuen Droogs, alles erfahrene Kriminelle, aber Bog sei Dank ohne Neigung zu den fleischlichen Verirrungen. Zophar lag in seiner Koje, ein ganz dünner und brauner Feck, der ständig mit so einem krebsigen Goloß vor sich hin brabbelte, so daß ihm niemand mehr zuhörte. Was er jetzt gerade sagte, war an niemand bestimmtes gerichtet: „Und damals kriegtest du nirgends einen Poggi (weiß ich, was das war, Brüder!), nicht für zehntausend Archibalds, also was mach ich, heh, ich geh runter zum Puter und sag zu ihm, schau mal, ich hab da so einen Schnitz auf der Pfanne, und kannst du da was machen?“ Es war alles in diesem echten altertümlichen Ganoven-Rotwelsch. Dann waren da noch Wall, der nur ein Glassi hatte und der sich jetzt zu Ehren des Sonntags Stücke von seinen Zehennägeln abriß, Big Jew, ein sehr dicker, ständig schwitzender Feck, der wie tot in seiner Koje hingestreckt lag, und außerdem Jojohn und der Doktor. Jojohn war ein kalter, gerissener und sehr drahtiger Typ, spezialisiert auf Sexualdelikte, und der Doktor hatte behauptet, Syph, Schanker und Tripper heilen zu können, hatte aber nur Wasser gespritzt, und außerdem hatte er zwei Dewotschkas umgebracht, statt sie, wie versprochen, von unerwünschter Leibesfrucht zu befreien. Sie waren eine üble, kraschnige Bande, und es war kein Vergnügen, mit ihnen zusammenzusein, o meine Brüder, ebensowenig wie es für euch jetzt ein Vergnügen ist, von ihnen zu hören. Aber es ist ja nicht für lange. (Burgess/Krege 1993:101f)

1. Die evozierte Scene ist jener des ersten Translats sehr ähnlich. Einige kleinere Unterschiede kommen jedoch vor: Zophar redet ganz für sich allein, nicht einmal Wall hört ihm mit halbem Ohr zu, wie dies im ersten Translat der Fall ist. Big Jew ist nicht einfach nur ein namenloser Jude, sondern hat einen Spitznamen wie die anderen Insassen. Jojohn ist kein Bankräuber, sondern ein Sexualverbrecher, was ihn wesentlich gefährlicher erscheinen lässt und wahrscheinlich auch zu einer weit negativeren Bewertung beim Leser führt. Am Ende spricht Alex den Leser wieder einmal direkt an und entschuldigt sich quasi, dass der Leser von seinen Zellenkollegen hören muss, was im ersten Translat nicht vorkommt. Ansonsten entsteht aber, wie bei Brumm, der Eindruck einer düsteren Scene und eines Haufens vom Leben gezeichneter verkrachter Existenzen, die negativ bewertet werden.

2. Der Frame ist nur teilweise klarer als im ersten Translat. Die „fleischlichen Verirrungen“ sind im Vergleich zu Brumms Formulierung nicht wesentlich eindeutiger, zudem wirkt der Ausdruck, gemessen am Rest der Passage, etwas zu gehoben. Die zweite bei Brumm unklare Stelle, ist bei Krege klar eine Abtreibung, doch während die „fleischlichen Verirrungen“ schon grenzwertig waren, ist die Ausdrucksweise „von unerwünschter Leibesfrucht zu befreien“ ein klarer Stilbruch. Die Aussagen Zophars sind wesentlich kürzer und vollkommen anders als im ersten Translat, erwecken jedoch gelungen den Eindruck von unverständlichem Gauner-Kauderwelsch.

3. Alex hat keine Angst, fühlt sich aber unwohl. Dadurch, dass er sich beim Leser entschuldigt, ihm von seinen Zellenkameraden zu berichten, was diesem sicher unangenehm

sei, wird – stärker noch als im ersten Translat – ausgedrückt, dass Alex sich selbst auf einer vollkommen anderen Stufe als seine Mitinsassen sieht.

4. Für die Gesamtscene erfüllt die zitierte Textstelle die gleiche Funktion wie jene im ersten Translat.

And there I was with my new type droogs, all very criminal but, Bog be praised, not given to perversions of the body. There was Zophar on his bunk, a very thin and brown veck who went on and on and on in his like cancery goloss, so that nobody bothered to slooshy. What he was saying now like to nobody was “And at that time you couldn’t get hold of a poggy” (whatever that was, brothers), “not if you was to hand over ten million archibalds, so what do I do eh, I goes down to Turkey’s and says I’ve got this sproog on that morrow, see, and what can he do?” It was all this very old-time real criminal’s slang he spoke. Also there was Wall, who had only one glazzy, and he was tearing bits of his toe-nails off in honour of Sunday. Also there was Big Jew, a very fat sweaty veck lying flat on his bunk like dead. In addition there were Jojohn and The Doctor. Jojohn was very mean and keen and wiry and had specialized in like Sexual Assault, and The Doctor had pretended to be able to cure syph and gon and gleet but he had only injected water, also he had killed off two devotchkas instead, like he had promised, of getting rid of their unwanted loads for them. They were a terrible grahzny lot really, and I didn’t enjoy being with them, O my brothers, any more than you do now, but it won’t be for much longer. (Burgess 1988:96f)

1. Die Scene ist, wie auch in den Translaten, sehr trostlos und wirkt beklemmend. Alex’ Unbehagen ist gut nachvollziehbar. Die anderen Häftlinge werden negativ bewertet.
2. Der Frame weist im Gegensatz zu den beiden Translaten keine größeren Verständnisschwierigkeiten oder grobe Stilbrüche auf; einzig „perversions of the body“ ist vielleicht auch hier nicht hundertprozentig klar.
3. Alex fühlt sich in seiner Zelle unbehaglich; wirkliche Angst hat er jedoch nicht. Die Entschuldigung für seinen Bericht über die unangenehmen Häftlinge ist ebenfalls wieder vorhanden.
4. Wie schon in den Translaten liegt die Bedeutung der Scene für den Gesamttext darin, dass einige temporäre Nebencharaktere vorgestellt werden und die Stimmung im Gefängnis übermittelt wird.

Während die Bedeutung der Szene für den Gesamttext in allen drei Texten zusammenfällt, gibt es diesmal einige Unterschiede in der evozierten Scene und der Bewertung durch Alex, die durch Änderungen der Frames verursacht werden. So wird der Sexualstraftäter Jojohn im ersten Translat von Brumm zu einem Bankräuber gemacht. Da es sich um einen Nebencharakter handelt ist dies sowie die Tatsache, dass Jojohn folglich anders bewertet wird, für die weitere Handlung natürlich irrelevant, trotzdem gibt es keinen Grund für diese Entschärfung, die – wie bereits festgehalten wurde – von Brumm an mehreren Stellen praktiziert wird. Gerade angesichts seiner derben Ausdrucksweise, die sich auch in diesem Beispiel wieder manifestiert („kein Arsch“ hört Zophar zu), erscheinen diese Verharmlosungen unpassend und die Ausrichtung seines Translats folglich inkonsequent.

Ein zweiter Unterschied ist, dass im ersten Translat die Entschuldigung für die Beschreibung der Zellengenossen an den Leser fehlt. Zwar konnte auch in den vorher-

gegangenen Beispielen schon beobachtet werden, dass bei Brumm kurze Textpassagen ausfielen, doch im konkreten Fall führt dies zu einer anderen Bewertung der Scene durch den Erzähler: Alex grenzt sich wesentlich weniger deutlich von seinen Mitinsassen ab, als dies im Ausgangstext der Fall ist. Im zweiten Translat dagegen erfolgt diese Abgrenzung durch eine etwas längere, genauere Formulierung stärker als im Ausgangstext. Allgemein drückt sich Krege in diesem Beispiel wesentlich klarer aus als Brumm, begehrt dafür mit seiner „unerwünschten Leibesfrucht“ aber auch einen deutlichen Stilbruch.

Interessant ist an dieser Stelle auch zu beobachten, dass teilweise Brumm („perversions of the body“) und teilweise Krege (Zophar's Monolog) sehr wörtlich übersetzt haben, während sich der jeweils andere Übersetzer an den entsprechenden Stellen vom Text gelöst hat.

### Beispiel 5

Das letzte Beispiel aus der Kategorie der Personen- und Ortsbeschreibungen ist eine reine Ortsbeschreibung. Alex ist soeben aus dem Gefängnis entlassen worden und befindet sich direkt vor dem Gebäude, in einem Teil der Stadt, den er nicht kennt. Da er großen Hunger hat, geht er in die erste Gaststätte, an der er auf seinem Weg vorbeikommt.

Dieses Staja war, wie sich denken läßt, meine Brüder, in einem sehr düsteren Teil der Stadt, aber überall in der Gegend gab es malenki Arbeiterkneipen und Kaffeestuben, und bald hatte ich eine von diesen gefunden. Sie war sehr beschissen und stinkend, mit einer Glühbirne an der Decke, und die war so voll Fliegendreck, daß ihr bißchen Licht wie verdunkelt wurde. Viele Arbeiter drängten sich an der Theke von diesem Mesto, und andere saßen an den wackligen Tischen, und alle hatten es eilig, weil sie zum Roboten in die Fabrik mußten. Sie schlappten Tschai und menkelten furchtbar aussehende Würstchen und Scheiben von Kleb und wurden von einer sehr graznigen Dewotschka bedient, die aber sehr bolschige Grudies am Leib hatte, und manche der Vecks versuchten sie zu packen, wenn sie vorbeikam, und dann ging es jedes Mal ho ho ho, während sie he he he machte. Ich mußte beinahe kotzen, als ich das alles sah, meine Brüder. Aber ich bat sehr höflich und in meiner Gentlemans Goloß um Toast und Marmelade und Tschai, und dann setzte ich mich in eine dunkle Ecke, um in Ruhe zu frühstücken. (Burgess/Brumm 1972:140)

1. Das in dieser Szene beschriebene Lokal passt genau zu dem Stadtteil, in dem es sich befindet, und erfüllt alle wesentlichen Klischees, die mit derartigen Lokalitäten verbunden werden, sodass sich der Leser ein lebendiges Bild davon machen kann: die unfreundliche Bedienung; das wenig schmackhafte Essen; dunkles, schmutziges und stinkendes Ambiente; Gäste aus den unteren Gesellschaftsschichten, die jeden Tag kommen und versuchen, mit der Kellnerin zu schäkern, was sich diese auch relativ gleichgültig gefallen lässt. Die Scene wirkt vertraut, aber auch negativ. Die Einsamkeit Alex' ist deutlich herauszulesen; die „dunkle Ecke“, in die er sich setzt, kann durchaus als Symbol verstanden werden.

2. Brumm verleiht den Aussagen seines Alex hier wieder durch einige sehr direkte Ausdrücke Nachdruck. Der Frame evoziert die Scene, die Stimmung, und die Tatsache, dass sich Alex in einem typischen Arbeiterbezirk der Stadt befindet, sehr gelungen. Ein Grammatikfehler muss allerdings bemängelt werden: „Gentlemans Goloß“ müsste „Gentleman(s)goloß“, eventuell

auch mit Bindestrich, geschrieben werden; ein bloßes Nebeneinanderstellen von Wörtern ist jedenfalls keine im Deutschen zulässige Methode zur Bildung kombinierter Begriffe.

3. Es ist klar, dass sich Alex in dem Lokal nicht wohlfühlt, vor allem da er gerade erst langsam die Folgen der Ludovico-Therapie begreift und plötzlich allein in der Freiheit ist, was ihn, wie etwas weiter vorn zu lesen ist, sehr verunsichert. Dennoch reißt er sich zusammen und versucht, unauffällig seinen Hunger zu stillen.

4. Für den gesamten Roman ist die Scene insofern relevant, als sie einen neuen Abschnitt in Alex' Leben kennzeichnet. Er ist wieder frei, doch ist er nicht derselbe wie vor seiner Läuterung durch die Ludovico-Behandlung. Er fühlt sich allein und verunsichert. Tatsächlich geht es um eine bestimmte, trostlose Stimmung, die nicht nur in der beschriebenen Kneipe, sondern auch in Alex besteht.

Das Staatsgefängnis war in einer sehr finsternen Gegend der Stadt, aber so malenkige Imbißstuben für die werktätige Bevölkerung gab es überall, und bald hatte ich eine gefunden. Sie war sehr dreckig und stinkig, mit einer nackten Glühbirne an der Decke, deren Licht vom Fliegenkot etwas gedämpft wurde. Frührsicht-Rabotter schlürften ihren Tschai, mampften unappetitliche Würste mit viel Klepp herunter und krietschten nach mehr. Bedient wurden sie von einer sehr schmutzigen Dewotschka, aber mit äußerst bolschigen Grudis am Leib, und manche von den mampfenden Fecken grabschten mal hin, machten hahahah, und die Dewotschka machte hihihih, und mir, Brüder, wurde fast übel bei dem Anblick. Aber sehr höflich und mit meinem Gentlemansgoloß bestellte ich Tschai, Toast und Marmelade und setzte mich damit in eine dunkle Ecke. (Burgess/Krege 1993:155f)

1. Während die Scene der Scene des ersten Translats ähnlich ist und ebenfalls als vertraut, aber negativ bewertet wird, wird das Bild der Kneipe nicht so deutlich und plastisch übermittelt wie bei Brumm. Auch die Einsamkeit Alex' wird nicht ganz so deutlich.

2. Der Frame enthält einige Differenzen zum ersten Translat, die sich auch auf die Scene auswirken. Zum einen lässt eine „düstere Gegend“ das Bild einer relativ menschenleeren, trostlosen Gegend entstehen, während mit einer „finsternen Gegend“ eher eine gefährliche Gegend assoziiert wird. Die „werktätige Bevölkerung“ stellt nicht nur einen weiteren Stilbruch in Kreges Translat dar, sondern ist auch zu weit gefasst, da dieser Ausdruck nicht nur Arbeiter, sondern alle Personen, die einer Arbeit nachgehen, bezeichnet, was in diesem Fall nicht gemeint ist. Bei Brumm ist die Glühbirne „voll Fliegendreck“; hier wird zwar erwähnt, dass Fliegenkot darauf ist, nicht aber, dass es sehr viel ist. Die Arbeiter, die nach mehr Essen schreien, lassen außerdem das Bild einer lauten Kneipe entstehen, während im ersten Translat alles dunkel, gedämpft und folglich düster wirkt.

3. Alex fühlt sich in der Lokalität nicht wohl und hätte sie wohl nicht betreten, wenn er nicht großen Hunger gehabt hätte. Die Ereignisse der letzten Zeit haben ihm viel von seiner Selbstsicherheit genommen.

4. Ein neuer Abschnitt in Alex' Leben beginnt. Er ist wieder frei, doch um welchen Preis? Sein aktives, lautes Leben ist vorbei, und stattdessen wird er in eine passive, unterwürfige und einsame Rolle gedrängt.

This Staja was in a very like gloomy part of the town, but there were malenky workers' capps all around and I soon found one of those, my brothers. It was very cally and vonny, with one bulb in the ceiling with fly-dirt like obscuring its bit of light, and there were early rabbiters slurping away at chai and horrible-looking sausages and slices of kleb which they wolfed, going wolf wolf wolf and then creeching for more. They were served by a very cally devotchka but with very bolschy groodies on her, and some of the eating vecks tried to grab her, going haw haw haw while she went he he he, and the sight of them near made me want to sick, brothers. But I asked for some toast and jam and chai very politely and with my gentleman's goloss, then I sat in a dark corner to eat and peet. (Burgess 1988:152)

1. Die evozierte Scene wirkt düster und durch das sehr starke Bild des Wolfes fast etwas surreal. Das schmutzige und dunkle Lokal wird als düster und negativ beurteilt; das Schreien und wolfartige Hinunterschlingen von Essen der Arbeiter wirkt aggressiv und bedrohlich.
2. Der Frame zeigt mit seiner Wortwiederholung „wolf wolf wolf“ ein für Burgess sehr typisches Element, das in den Translaten meist – so auch in dem hier gezeigten Beispiel – nicht oder nur abgeschwächt übertragen wird, während die phonetische Verbalisierung von beispielsweise Gelächter in der Regel übernommen wird (auch das kann in diesem Textbeispiel gesehen werden). Fakt ist, dass das Bild des Wolfes gerade mit seiner Wortwiederholung die Aufmerksamkeit auf sich zieht, sodass der Rest des Frames etwas in den Hintergrund gerückt wirkt.
3. Alex fühlt sich unsicher und bedroht; seine Stimmung ist düster.
4. Für Alex beginnt nicht nur durch seine Entlassung in die Freiheit ein neuer Abschnitt in seinem Leben, auch seine Persönlichkeit ist eine andere. Er hat keine Perspektiven, fühlt sich verloren und einsam. Die dunkle Kneipe versinnbildlicht in gewisser Weise seinen inneren Zustand.

Auf dem Bereich der intertextuellen Kohärenz ist zu verzeichnen, dass alle drei Texte ein ähnliches Bild etwas anders zeichnen: das erste Translat mit seiner gedämpften, düsteren Stimmung, in dem das Schreien der Arbeiter nach mehr Essen fehlt; das etwas lautere, aggressivere, dafür weniger düstere zweite Translat, und schließlich der leicht surreale Ausgangstext mit dem Bild des Wolfes, der den Rest der analysierten Szene etwas überschattet. Trotzdem vermittelt alle drei Texte eine negative, unsichere und dunkle Stimmung und kennzeichnen klar den neuen Abschnitt im Leben Alex', der nicht nur mit einem Ortswechsel vom Gefängnis in die Freiheit, sondern auch mit einem Wechsel seines Wesens und folglich seiner Situation in der Gesellschaft einhergeht.

### 5.7.2. Gewaltdarstellungen

#### Beispiel 6

Im Laufe des ersten Abends verlassen Alex und seine Freunde die Milchbar, um ein bisschen Spaß zu haben – dass sie darunter Gewalt verstehen, ist zu diesem Zeitpunkt bereits relativ klar. In der Nähe der städtischen Bibliothek treffen sie einen alten Mann, der einige Fach-

bücher bei sich hat. Die Jugendlichen verspotten ihn, indem sie zunächst vorgeben, sich für die Bücher zu interessieren, sie dann aber dem Mann entreißen und unter gespielter Enttäuschung behaupten, dass die Bücher schmutzige Wörter enthielten.

„Nun“, sagte Georgie, „hier ist was, das ich wirklich schmutzig nennen muß. Da ist ein Slovo, das fängt mit einem f an und hört mit einem k auf.“ Er hatte ein Buch mit dem Titel ‚Das Wunder der Schneeflocke‘.

„Ah“, sagte der arme alte Dim, der über Petes Schulter smottete und wie immer ein bißchen zu weit ging, „hier steht, was er mit ihr gemacht hat, und da ist ein Bild und alles. Mensch“, sagte er, „du bist nichts als ein schmieriger alter Wüstling!“

„Ein Mann von deinem Alter, Bruder“, sagte ich tadelnd und fing an, das Buch zu zerreißen, und die anderen taten das gleiche mit den Büchern, die sie hatten. Dim und Pete machten Tauziehen mit ‚Das rhomboedrische System‘. Der alte Gichtnack begann zu kreischen: „Aber das sind nicht meine Bücher, sie sind Eigentum der Stadt! Das ist schierer Mutwille und Vandalismus“, oder so ähnlich. Und er versuchte uns die Bücher wieder abzunehmen, was irgendwie rührend war.

„Du hast eine Lektion verdient, Bruder“, sagte ich, „das hast du.“ Dieses Kristall-Buch, das ich hatte, war sehr fest gebunden und schwer in Stücke zu rizrazzen, denn es war richtig stari und in einer Zeit gemacht, wo die Sachen noch hielten, aber ich brachte es fertig, die Seiten bündelweise durchzureißen und sie eine Handvoll nach der anderen wie große Schneeflocken über diesen kreischenden alten Veck zu schmeißen, und dann taten die anderen das gleiche mit ihren Büchern, und der alte Dim tanzte bloß so rum wie der Clown, der er war. „Da hast du’s“, sagte Pete. „Da hast du deine Haferflocken, du schmutziger Leser von Schund und Unflat.“ (Burgess/Brumm 1972:10f)

1. Die evozierte Szene wirkt durchaus realistisch und ist einfach nachvollziehbar. Alle drei Burschen sind gleich an der Randalie beteiligt, und werden negativ bewertet. Der Leser fühlt Bedauern für den alten, wehrlosen Mann, der rein willkürlich als Opfer ausgewählt wurde (und in der Folge auch verprügelt wird).
2. Der Frame ist klar verständlich und verwendet sehr wenig Nadsat. Das von Georgie erwähnte Wort, das mit f beginnt und mit k aufhört, ist nicht schwer zu erraten. Auffallend lang, doch einfach strukturiert, ist der vorletzte Satz, in dem Alex das Buch zerreißt.
3. Alex hat großen Spaß an der beschriebenen Aktion und läßt auch kein schlechtes Gewissen erkennen. Dadurch, dass er zweimal erwähnt, dass er etwas macht, woraufhin die anderen das gleiche tun, wird klar, dass er sich als Anführer der Bande sieht. Auch seine Geringschätzung Dims scheint wieder auf.
4. Die Scene beschreibt eine der zahlreichen Gewalttaten der Gang, die sie jede Nacht vollbringen, und liefert somit Grundlegendes für den Roman.

„Das hier“, sagte Georgie, „das verletzt mein Empfinden. Da steht ein Slowo, das mit F anfängt, und da noch eines mit V.“ Er hatte ein Buch, das *Das Wunder der Schneeflocke* hieß.

„Oh!“ sagte der arme Doofie, der Pete über die Schulter schmulte und wie immer mal wieder zu weit ging, „hier steht, was er mit ihr gemacht hat, und auch noch mit Bildern! Na, du bist mir ein Wüstling. Nichts als Sauereien im Gulliver!“

„Und das in deinem ehrwürdigen Alter, Bruder!“ sagte ich und fing an, das Buch, das ich in den Händen hielt, zu zerfetzen, und die andern machten dasselbe in den beiden andern Büchern, Doofie und Pete mit Tauziehen mit dem *Rhomboedrischen System*. Der Tattertyp fing an zu krietschen: „Aber das sind doch nicht meine, das ist städtisches Eigentum, das ist reiner Mutwille und Vandalismus“, oder so ähnlich. Und dann machte er einen rührenden Versuch, uns die Bücher wieder zu entreißen. „Strafe hast du verdient, o Bruder!“ sagte ich, „laß sie dir eine Lehre sein!“ Das Kristallbuch, das ich in der Hand hielt, war sehr fest gebunden, echt starrig, aus den Zeiten, als Sachen noch haltbar sein mußten, und schwer aus dem Einband zu reißen, aber ich fetzte die Seiten handvollweise heraus und schmiß sie wie zu groß geratene Schneeflocken über den zeternden alten Fecken. Die andern machten es mir nach, und der gute

Doofie, läppisch wie immer, kasperte nur so herum. „Da hast du’s“, sagte Pete, „das ist der Lohn für deinen Schund und Schmutz.“ (Burgess/Krege 1993:12f)

1. Die evozierte Scene ist klar und realistisch. Die Burschen werden bei dieser Aktion als negativ und halbstark bewertet; für den alten Mann wird Bedauern oder Mitleid empfunden. Besonders die pure Willkür der Jugendlichen mag auf den Leser schockierend wirken.
2. Der Frame ist klar verständlich und jenem des ersten Translats sehr ähnlich. Die angeblichen Wörter in den Büchern, die mit F und V beginnen, sind wiederum einfach zu erraten. Der vorletzte Satz, der im ersten Translat sehr lang ist, wird hier nach etwa drei Vierteln beendet und ein neuer Satz begonnen. Bei der Formulierung „die andern machten dasselbe in den beiden andern Büchern“ handelt es sich definitiv um einen Tipp- oder Flüchtigkeitsfehler; hier kann kein falsches Verstehen des Ausgangstextes vorliegen.
3. Die Bewertung durch den Erzähler gleicht jener im ersten Translat.
4. Auch die Bedeutung der Scene für den Roman als Ganzes gleicht jener im ersten Translat.

“Now,” said Georgie, “here is what I should call real dirt. There’s one slovo beginning with an f and another with a c.” He had a book called *The Miracle of the Snowflake*.

“Oh,” said poor old Dim, smotting over Pete’s shoulder and going too far, like he always did, “it says here what he done to her, and there’s a picture and all. Why,” he said, “you’re nothing but a filthy-minded old skitebird.”

“An old man of your age, brother,” I said, and I started to rip up the book I’d got, and the others did the same with the ones they had, Dim and Pete doing a tug-o-war with *The Rhombohedral System*. The starry prof type began to creech: “But those are not mine, those are the property of the municipality, this is sheer wantonness and vandal work,” or some such slovos. And he tried to sort of wrest the books back off of us, which was like pathetic. “You deserve to be taught a lesson, brother,” I said, “that you do.” This crystal book I had was very tough-bound and hard to razrez to bits, being really starry and made in days when things were made to last like, but I managed to rip the pages up and chuck them in handfuls of like snowflakes, though big, all over this creeching old veck, and then the others did the same with theirs, old Dim just dancing about like the clown he was. “There you are,” said Pete. “There’s the mackerel of the cornflake for you, you dirty reader of filth and nastiness.”

Wie bereits bei dem Beispiel, in dem drei Mädchen, die in der Milchbar sitzen, beschrieben werden, gibt es auch hier keine besonderen Unterschiede zwischen den Translaten und dem Ausgangstext bezüglich der vier Punkte des Ammannschen Modells.

Intertextuell sind besonders zwei Punkte zu beachten. Die beiden englischen schmutzigen Wörter, die mit f und c beginnen, werden von jedem der Übersetzer anders, aber gelungen gelöst. Brumm reduziert das Ganze auf ein Wort, das mit f beginnt und mit k endet, was auf Seiten des Lesers kein langes Rätselraten erforderlich macht, und Krege nimmt zwei Wörter mit F und V. Zwar ist „Vagina“ wesentlich weniger obszön als das englische „cunt“, das sich aller Wahrscheinlichkeit nach hinter dem c verbirgt, dafür aber besonders wegen der Eindeutigkeit seines Anfangsbuchstabens geeignet, was bei entsprechenden Vulgärausdrücken u. U. nicht der Fall wäre.

Der zweite Punkt ist das primitive Wortspiel „mackerel of the cornflake“, das Pete zu Ende der Szene macht, und das offensichtlich auf einer Lautähnlichkeit zu dem Buchtitel „The Miracle of the Snowflake“ basiert. Dieses Wortspiel ist insofern relevant, als es zur

Charakterisierung eines halbstarke Burschen, der sich selbst in dieser Situation für besonders geistreich hält, dient. Weshalb Krege es einfach wegfallen lassen hat, kann nicht geklärt werden. Brumm bietet mit seinen „Haferflocken“ einen guten Ansatz, übersetzt jedoch auch nur die Hälfte, wobei dieses Wortspiel als ein vollkommen sinnfreies problemlos ins Deutsche zu übertragen wäre, da es nur auf Lautähnlichkeit, nicht aber auf inhaltliche Logik ankommt. Begriffe, die „Wunder“ ähneln, gibt es einige; würde man „Flunder“ wählen, hätte man sogar ebenfalls einen Fisch.

### Beispiel 7

Das folgende Beispiel schließt direkt an Beispiel 3 an, in dem Alex und seine Freunde bei einem ihrer nächtlichen Streifzüge an einem leeren Platz auf eine verfeindete Gang, angeführt von Billyboy, treffen. In Beispiel 3 wurde die feindliche Gang beschrieben und auf einen bevorstehenden Kampf hingedeutet; dieses Beispiel ist der erste Teil des Kampfes.

„Sieh da, Freund Alex“, sagte Billyboy mit seinem fettigen Grinsen. „Willst Putz haben, eh? Dann komm nur her und laß dich frisch machen, du Brotspinne.“

Ich lächelte sehr breit und freundlich und sagte: „Nun, wenn das nicht der fette stinkende Ziegenbock Billyboy persönlich ist! Komm und hol dir einen in die Eier, wenn du welche hast, du qualliger Eunuch, du.“ Und dann fingen wir an.

Wir waren vier von uns gegen sechs von ihnen, wie ich schon sagte, aber der alte Dim war ein verrückter Draufgänger und so viel wert wie drei von den anderen. Er hatte eine Horrorschau von einer Fahrradkette, zweimal um seinen Gürtel gewickelt, und die machte er jetzt los und schwang sie, daß es nur so zischte. Pete und Georgie hatten gute scharfe Nozhes, aber ich verließ mich lieber auf meine feine stari Horrorschau-Halsabschneiderbritva, mit der ich zu der Zeit ein echter Künstler war. So dratsten wir im Dunkeln drauflos, der alte Mond mit Menschen drauf kam gerade über die Dächer, und die Sterne stachen runter als wären sie Messer, die es nicht erwarten konnten, mitzumischen. Mit meiner Britva brachte ich es fertig, einem von Billyboys Droogs die Platties von oben bis unten aufzuschlitzen, sehr sehr sauber und ohne seine schmutzige Haut unter dem Stoff zu ritzen. Dann, als die Dratserei weiterging, fand er sich plötzlich ganz offen, wie eine Erbsenschote, mit nacktem Bauch und den armen alten Eiern an der Luft, und das brachte ihn völlig durcheinander, und er fing an zu fuchteln und zu schreien und vergaß seine Deckung und ließ den alten Dim mit seiner Kette rein – wisssschhhhh. Der alte Dim legte ihm die Kette genau über die Augen, das war seine Spezialität, und dieser Droog von Billyboy torkelte weg, beide Hände über den Glotzies, und heulte sich das Herz aus dem Leib. Wir machten richtig Horrorschau, und bald hatten wir Billyboys Nummer eins am Boden, geblendet von Dims alter Fahrradkette, kriechend und heulend wie ein Tier, aber mit einem sauberen Stiefel an den Gulliver war er weg und weg und weg. (Burgess/Brumm 1972:19f)

1. Die außerordentliche Brutalität der Scene dürfte den Leser an dieser Stelle des Buches nicht mehr allzu sehr überraschen. Der Unterschied zum vorherigen Beispiel liegt hierbei darin, dass nicht ein Unschuldiger von mehreren verprügelt wird, sondern dass sich hier zwei Banden, die sich gegenseitig in nichts nachstehen, bekriegen, wobei die Sympathie des Lesers auf Grund der vorhergehenden Scene (siehe Beispiel 3 und seine Beschreibung) und der größeren Vertrautheit eher noch auf der Seite von Alex' Gang liegt. Durch diese Parteinahme fällt es dem Leser auch leichter, sich in der Scene zurecht zu finden. Dennoch ist die Sympathie für Alex & Co nur eine relative, da die offensichtliche Freude an der Gewalt, die durchaus sadistische Züge annimmt, nach wie vor negativ bewertet wird.

2. Der Frame besitzt einige sehr typische, aber auch ein paar untypische Elemente für den allgemeinen Stil der Erzählung. Zu den typischen Elementen gehören beispielsweise die phonetische Wiedergabe des Geräuschs von Dims Kette durch „wisssschhhhh“, die Wortwiederholung „weg und weg und weg“, sowie das Belegen von allem Möglichen mit den Adjektiven „arm“ und vor allem „alt“. Auch die Tatsache, dass alles auf Seite seiner Gang als „sauber“ und alles, was mit Billyboys Gang zu tun hat, als „schmutzig“ bezeichnet wird, ist typisch für den sehr subjektiven Alex. Ungewöhnlich ist die Anrede Alex' durch Billyboy als „Brotspinne“, möglicherweise handelt es sich dabei um ein von Brumm erfundenes Nadsat-Wort. Als ungewöhnlich fällt dem Leser wohl auch die poetische Passage mit dem Mond und den Sternen auf; „der alte Mond mit Menschen drauf“ weist dabei wohl auf eine Zukunft hin, in welcher der Mond bereits kolonialisiert ist.
3. Alex hat eindeutig Spaß am Kampf, auch sadistische Züge sind auszumachen. Die Beschreibung des Monds und der Sterne drückt Alex' Faszination für die Nacht aus.
4. Wie schon die vorherige Gewaltdarstellung (Beispiel 6) stellt die Scene hauptsächlich die alltägliche Gewalt im Leben der Jugendlichen dar. Außerdem erfährt der Leser, dass alle Mitglieder der Gang geschickte und gnadenlose Kämpfer sind. Alex wird als gewissenlos und sadistisch charakterisiert.

Ich setzte mein schönstes Drooglächeln auf und sagte: „Well, wenn das nicht der stinkende Fettwanst Billyboy höchstselber ist! Sei mir gegrüßt, du trübe Flasche billiges stinkendes Frittenöl! Hol dir eins in die Jarbeln, so du welche hast, du wabbliger Eunuch!“ Und damit ging es los.

Wie schon gesagt, wir waren vier gegen sechs, aber unser guter Doofie, so trüb es in seinem Gulliver auch aussah, war ein Wahnsinnsdreckskerl von einem Sportsfreund, der es mit dreien von den anderen aufnahm. Er trug ein horrorshow langes Stück Usche oder Kette zweimal um den Leib gewickelt, und das machte er jetzt los und ließ es ihnen herrlich vor den Glassis herumsausen. Pete und Georgie hatten gute, scharfe Noschen, und ich für meinen Teil führte eine edle starrige horrorshow Gurgelschneider-Britwa, mit der ich in jener Zeit wahrhaft tanzen und zaubern konnte. Also teusten wir im Dunkeln, und die alte Luna mit den Astronauten ging gerade erst auf, und die Sterne blitzten wie Messer, die mittun wollten. Einem von Billyboys Droogs konnte ich mit der Britwa von oben bis unten die Plattis aufschlitzen, ganz glatt, ohne den Plotti unter dem Stoff zu berühren, und als der Junge mitten im Geteuse plötzlich merkte, daß er vorn aufgezippt war wie eine Schote, mit bloßem Bauch und baumelnden Jarbeln, da drehte er durch, fing an zu brüllen und zu fuchteln und paßte einen Moment nicht auf den braven Doofie mit seiner whussssschenden Kette auf, und der brave Doofie zog ihm die Kette voll über die Glassis, und Billyboys Droog taumelte von dannen und schrie sich das Herz aus dem Leibe. Wir waren jetzt echt horrorshow gut drauf, und bald hatten wir Billyboys Nummer eins unter den Füßen, von des braven Doofie sausender Kette geblendet, und er kroch und brüllte herum wie ein Tier, bis ein einzelner Stiefeltritt an den Gulliver ihm den Rest gab.

1. Die geschilderte Scene ist weitgehend deckungsgleich mit jener im ersten Translat. Der einzige Unterschied liegt darin, dass der Mond mit Astronauten weniger Interpretationsfreiheit gewährt als einfach ein „Mond mit Menschen drauf“.
2. Die Anrede Alex' durch Billyboy fehlt im zweiten Translat. Billyboy nimmt dadurch eine weniger aktive, rein passive Rolle ein und muss sich von Alex beleidigen lassen. Wieder einmal fällt bei Krege der unnatürliche Schriftsteller-Slang auf, indem Doofie als ein „Wahnsinnsdreckskerl von einem Sportsfreund“ bezeichnet wird; niemand würde derartige Worte, die sogar in der geschriebenen Sprache auffallen, benutzen. Auch Formulierungen wie „ich

für meinen Teil führte eine [...] Britwa“ oder „von des braven Doofie sausender Kette geblendet“ gehen weit über das von Krege allgemein angepeilte Sprachniveau hinaus. Im Gegensatz zum ersten Translat kommen Adjektive wie „alt“ und „arm“, sowie der Gegensatz zwischen „sauber“ und „schmutzig“ so gut wie gar nicht zum Einsatz. Doofie wird dafür auffallend oft als „der brave Doofie“ bezeichnet. Die Beschreibung des Monds und der Sterne ist kürzer gehalten und fällt dadurch weniger auf.

3. Auch im zweiten Translat bewertet Alex den Kampf als eine große Freude, bei der er besonders seine und die Leistung Doofies, über den er sich durch die permanente Bezeichnung als „brav“ wieder etwas lustig macht, hervorhebt. In Analogie zum ersten Translat freut sich Alex sadistisch über die Demütigung und den Schmerz der Gegner, von denen er einen – wie im ersten Translat – herablassend mit einem Tier vergleicht, bevor ihm einer der Burschen den Rest gibt.

4. Wie auch im ersten Translat beschreibt dieser Kampf hauptsächlich den brutalen Alltag der Jugendlichen. Außerdem zeigt sich Alex' Sadismus und sein Kampfgeschick, sowie das seiner Gang.

I said, smiling very wide and droogie: “Well, if it isn't fat stinking billygoat Billyboy in poison. How art thou, thou globby bottle of cheap stinking chip-oil? Come and get one in the yarbles, if you have any yarbles, you eunuch jelly, thou.” And then we started.

There were four of us to six of them, like I have already indicated, but poor old Dim, for all his dimness, was worth three of the others in sheer madness and dirty fighting. Dim had a real horrorshow length of oozy or chain round his waist, twice wound round, and he unwound this and began to swing it beautiful in the eyes or glazzies. Pete and Georgie had good sharp nozhes, but I for my own part had a fine starry horrorshow cut-throat britva which, at that time, I could flash and shine artistic. So there we were dratsing away in the dark, the old Luna with men on it just coming up, the stars stabbing away as if it might be knives anxious to join in the dratsing. With my britva I managed to slit right down the front of one of Billyboy's droog's platties, very very neat and not even touching the plott under the cloth. Then in the dratsing this droog of Billyboy's suddenly found himself all opened up like a peapod, with his belly bare and his poor old yarbles showing, and then he got very very razdraz, waving and screaming and losing his guard and letting in old Dim with his chain snaking whisssssshhhhhhhhh, so that old Dim chained him right in the glazzies, and this droog of Billyboy's went tottering off and howling his heart out. We were doing very horrorshow, and soon we had Billyboy's number-one down underfoot, blinded with old Dim's chain and crawling and howling about like an animal, but with one fair boot on the gulliver he was out and out and out.

1. Die beschriebene Szene zeigt, wie zu erwarten war, einen brutalen Kampf, bei dem besonders die Rollen Alex' und Dims betont werden. Wie auch im zweiten Translat wird nicht berichtet, was und ob Billyboy etwas sagt; er ist rein passiv. Alle Personen werden wohl negativ bewertet, während die Sympathie eher noch auf der Seite der Protagonisten liegt.

2. Der Frame weist eine Kombination aus mehreren verschiedenen Sprachregistern auf, die in beiden Translaten im Allgemeinen nicht so deutlich voneinander zu trennen sind wie im Ausgangstext. Da wäre zunächst das biblische Englisch, das Alex meist gebraucht, um anderen zu drohen. In Kombination mit zahlreichen Beleidigungen und dem Wortspiel „in poison“ statt „in person“ wirkt es besonders befremdlich. Der Ausdruck „like I have already indicated“ etwas weiter unten im Text hingegen kann keiner der üblichen Ausdrucksweisen in *A Clockwork Orange* zugeordnet werden; tatsächlich wirkt er hier, als ein zu gehobener oder

technischer Begriff, deplatziert und verursacht einen Stilbruch. Die Beschreibung der Nacht ist erneut poetisch; der Mond „with men on it“ lässt wieder mehr Interpretationsmöglichkeiten zu. Dims Fahrradkette wird in einer Instanz metaphorisch als Schlange („his chain snaking whisssssshhhhhhhhh“) bezeichnet. Der Rest des Frames ist typische Umgangssprache mit reichlich Nadsat, dem phonetisch verbalisierten Kettengeräusch und einer auffälligen Wortwiederholung am Ende der Sequenz.

3. Freude und Sadismus auf Seiten Alex'. Speziell er selbst und Doofie werden als geschickte Kämpfer dargestellt, während über Pete und Georgie nur gesagt wird, welche Waffen sie verwenden.

4. Für die Gesamtszene erfüllt die eben beschriebene Szene die gleiche Funktion wie in den beiden Translaten.

Intertextuell fällt an dieser Stelle auf, dass Krege besonders wörtlich übersetzt hat, während sich Brumm etwas mehr Freiheit genommen hat. So fügt er beispielsweise zu Beginn eine direkte Rede Billyboys ein, der Alex zuerst beleidigt, womit er aus seiner passiven, gewissermaßen Opferrolle in eine aktive Position bewegt wird. Tatsächlich entspricht eine derartige Darstellung nicht Alex' üblichen Wesen und seiner Erzählweise; es erscheint recht ungewöhnlich, dass er eine selbstbewusste Aussage des verhassten Billyboy wiedergeben würde. Die Szene erfährt dadurch im ersten Translat eine geringfügige Änderung.

Die verschiedenen Sprachregister, die der Ausgangstext in diesem Frame kombiniert, kommen in den beiden Translaten nicht zur Geltung. Krege ändert nur einzelne Ausdrücke, die allesamt relativ unpassend wirken (siehe oben), während Brumm sich mit einer stilkonstanten Übersetzung auf der sicheren Seite hält.

### Beispiel 8

Im folgenden Beispiel ist Alex in das Haus einer alten Frau eingedrungen, die mit zahllosen Katzen zusammenlebt, um es auszurauben. Die alte Frau entdeckt ihn jedoch und erweist sich als wesentlich wehrhafter als erwartet. Obwohl Alex eine kleine Silberstatue, die er in ihrem Haus gefunden hat, als Waffe benutzt, liefert er sich einen harten Kampf mit der Frau. Der hier geschilderte Teil des Kampfes beginnt direkt, nachdem Alex der am Boden liegenden Frau ins Gesicht getreten hat.

Als ich von dem Tritt zurückging, mußte ich einer dieser fauchenden Miezen auf den Schwanz gestiegen sein, denn ich sluschte ein wildes Jauuuuuuuw und fand, daß ein Gewicht mit Zähnen und Krallen an meinem Bein hing. Ich fluchte und versuchte sie abzuschütteln, während ich diese malenki Silberstatue in einer Hand hielt und über diese alte Titsa auf dem Boden stieg, um den herrlichen Ludwig van [eine Büste von Beethoven] zu erreichen, der in Stein wie die Stirn runzelte. Und dann war ich in einer anderen Untertasse von Moloko und wäre beinahe wieder hingeflogen, das Ganze wirklich eine sehr humoristische Nummer, wenn man sie sich mit irgendeinem anderen Veck vorstellen könnte und nicht mit eurem ergebenen Erzähler. Und dann langte die stari Titsa am Boden über ihre kratzenden und fauchenden Miezen und erwischte meinen Noga, ohne mit ihrem „Waaaaah“ aufzuhören, und weil meine Balance schon ein malenki bißchen wacklig war, krachte ich diesmal richtig hin, mitten in die

spritzende Moloko und die kreischenden Koschkas, und die alte Schraube bearbeitete mein Litso mit ihren knöchigen Fäusten, beide von uns jetzt am Boden, und kreischte: „Kratzt ihm die Augen aus, beißt ihn, reißt ihn in Stücke, den schändlichen jungen Räuber!“ Und dann, wie wenn sie der alten stari Titsa gehorchten, sprangen ein paar von diesem fetten Koschkas auf mich und fingen wie bezumnie zu kratzen an. Darauf wurde ich selbst richtig bezumnie, meine Brüder, und schlug nach ihnen, aber diese Babuschka sagte: „Laß du die Finger von meinen Kätzchen, du Kröte“, und krallte mein Litso mit ihren ekligen alten Fingernägeln, und ich kreischte: „Du schmutzige alte Sumka“, und kam mit der kleinen malenki Silberstatue hoch und knallte ihr einen feinen sauberen Tollschock auf den Gulliver, und das legte sie schön und richtig horrorschaummäßig schlafen. (Burgess/Brumm 1972:68f)

1. Die Scene wirkt chaotisch und tatsächlich ist es bis zuletzt nicht abzusehen, wie der Kampf weitergehen oder enden wird. Manche Leser werden den humoristischen Aspekt, den Alex der Scene zuschreibt, nachvollziehen können; andere werden mit Genugtuung sehen, dass Alex mit dieser alten Frau kein leichtes Spiel hat. Die Scene zeigt auch, dass Alex trotz seiner subjektiven und nicht verlässlichen Art der Wahrheit zumindest genug verpflichtet ist, um auch diese für ihn eher unangenehme Szene zu erzählen.
2. Der Frame weist wenig Besonderheiten auf, gibt die chaotische und dynamische Scene durch den Einsatz teilweise sehr langer Sätze jedoch gut wieder. Am Ende fallen zwei Tautologien auf: „die alte stari Titsa“ und „die kleine malenki Statue“. Diese sind für den Stil, im Gegensatz zu Wortwiederholungen, untypisch.
3. Alex selbst ist dieser unrühmliche Auftritt eher unangenehm, wenngleich er einen gewissen humoristischen Wert nicht leugnet. Er ist nicht so souverän und selbstsicher wie sonst, fängt sich am Ende, nach dem gewonnenen Kampf, aber wieder etwas.
4. Zu diesem Zeitpunkt ist es zwischen Alex und seinen Droogs bereits zu Streit gekommen, und bald darauf wird er von ihnen auch der Polizei ausgeliefert. Diese Scene zeigt bereits, dass er nicht mehr so überlegen wie zu Beginn des Romans ist.

Als ich nach dem Kick zurücktrat, muß ich irgendwie einer von diesen tausenden und schreienden Miezen auf den Schwanz getreten sein, denn ich sluschte ein lautes lawuuuuuuuh und merkte, daß ein Bündel Fell mit Zähnen und Krallen sich irgendwie um mein Bein gewickelt hatte, und ich fluchte laut und versuchte es abzuschütteln, während ich zugleich diese silberne Figur in der einen Rucke hielt und über die alte Petieze hinwegzusteigen versuchte, um zu dem herrlichen Ludwig van zu gelangen, der mich steinern anrunzelte. Und schon war ich wieder in ein anderes Schälchen getreten, randvoll mit sahniger Milch, und wäre beinah wieder hingeflogen – eigentlich eine sehr komisch Sache, wenn sie nur einem andern Fecken passiert wäre und nicht eurem getreuen Freund und Erzähler. Und dann langte die starrige Petieze auf dem Boden über all die kämpfenden und heulenden Miezen hinweg, packte, immer noch „Wuaaaaaah“ schreiend, meine Noga, und diesmal, wo ich ohnehin schon halb aus dem Gleichgewicht war, knallte ich richtig hin, mitten in die aufspritzende Milch und die kreischenden Koschkas, und die alte Forelle fing an, mit ihren Fäustchen mein Gesicht zu bearbeiten, weil wir ja nun beide am Boden lagen, und dazu krächzte sie, „verdrescht ihn, kratzt ihn, reißt ihm die Nägel aus, dem giftigen Ungeziefer!“ Das sagte sie nur zu ihren Miezen, und zwei von denen, als ob sie ihr gehorchten, sprangen auf mich los und fingen an wie beschummert zu kratzen. Da wurde ich selber echt beschummert, Brüder, und schlug nach ihnen, aber diese Babuschka sagte, „rühr meine Kätzchen nicht an, du Kröte!“ und kratzte mir im Gesicht herum. „Du altes Miststück!“ schrie ich sie an, hob das malenkige silberne Figürchen und knallte ihr einen schönen glatten Tollschock auf den Gulliver, daß sie mit einemmal echt horrorshow still war. (Burgess/Krege 1993:75f)

1. Die Scene ähnelt jener des ersten Translats stark, doch wirkt die Aufforderung der alten Frau an ihre Katzen, Alex zu verdreschen und ihm die Nägel auszureißen, etwas eigenartig und betont die große Aufregung bei der grundsätzlich nicht verwirrten Frau.

2. Neben dem soeben erwähnten, seltsam formulierten Befehl der Frau an ihre Katzen, der im ersten Translat normal und unauffällig ausgedrückt ist, mutet vor allem die Bezeichnung der alten Frau als „Forelle“ etwas surreal an. Wieder geben sehr lange Sätze in der üblichen Kettenstruktur die chaotische Scene effektiv wieder. Eine der beiden Tautologien des Abschnitts fällt komplett aus, die zweite wird durch den Pleonasmus „malenkiges Figürchen“ ersetzt.
3. Die Bewertung durch Alex gleicht jener im ersten Translat.
4. Auch die Bedeutung der Scene für den Gesamttext weist keine Unterschiede zum ersten Translat auf.

As I stepped back from the kick I must have like trod on the tail of one of these dratsing creeching pusspots, because I slooshied a gromky yauuuuuuuw and found that like fur and teeth and claws had like fastened themselves round my leg, and there I was cursing away and trying to shake it off holding this silver malenky statue in one rooker and trying to climb over this old ptitsa on the floor to reach lovely Ludwig van in frowning like stone. And then I was into another saucer brimful of creamy moloko and near went flying again, the whole veshch really a very humorous one if you could imagine it sloochatting to some other veck and not to Your Humble Narrator. And then the starry ptitsa on the floor reached over all the dratsing yowling pusscats and grabbed at my noga, still going “Waaaaah“ at me, and, my balance being a bit gone, I went really crash this time, onto splashing moloko and striking koshkas, and the old forella started to fist me on the litso, both of us being on the floor, creeching: “Thrash him, beat him, pull out his finger-nails, the poisonous young beetle,“ addressing her pusscats only, and then, as if like obeying the starry old ptitsa, a couple of koshkas got on to me and started scratching like bezoomny. So then I got real bezoomny myself, brothers, and hit out at them, but this baboochka said: “Toad, don’t touch my kitties,“ and like scratched my litso. So then I creeched: “You filthy old soomka,“ and upped with the little malenky like silver statue and cracked her a fine fair tolchock on the gulliver and that shut her up real horrorshow and lovely. (Burgess 1988:72f)

Im Wesentlichen gleicht der Ausgangstext den Übersetzungen in allen vier Punkten.

Besonderheiten in der intertextuellen Kohärenz sind insofern zu verzeichnen, als der Frame des Ausgangstexts all jene Elemente, die in den beiden Translaten als auffällig charakterisiert wurden, enthält, wobei jedoch keines der beiden Translate alle Elemente übernommen hat. Die beiden Tautologien „starry old ptitsa“ und „little malenky statue“, die auch das erste Translat aufweist, sind ebenso vorhanden wie die im zweiten Translat übernommenen Elemente, nämlich die surreale Bezeichnung der alten Frau als „forella“ und ihre verwirrte Anweisung an die Katzen, Alex zu verprügeln und ihm die Fingernägel auszureißen.

### Beispiel 9

Das neunte Beispiel stammt aus Alex’ Zeit in der Ludovico-Klinik. Bereits am ersten Tag nach seiner Überstellung aus dem Gefängnis wird er mit Medikamenten vollgepumpt und gezwungen, sich extreme Gewaltdarstellungen auf Film anzusehen, und bereits am ersten Tag wird ihm dabei speiübel und er fühlt heftige Schmerzen. Das Beispiel besteht aus einem dieser Filme, dem fünften in einer Reihe, und Alex’ Reaktion darauf:

Und dann war ich gezwungen, einen höchst bösartigen Film über Japaner und ihre Quälereien zu sehen. Es war was aus dem Zweiten Weltkrieg, und da waren nackte Gefangene, die an Bäume genagelt wurden, und die Japaner machten Feuer unter ihnen, und einigen wurden die alten Eier abgeschnitten, und man sah sogar, wie einem der Gulliver mit einem Schwert abgeschlagen wurde, und dann, während sein Kopf am Boden rollte und der Mund und die Augen noch ganz lebendig aussahen, rannte der Plott dieses Gefangenen tatsächlich noch ein bißchen rum, einen Springbrunnen von Krovvy auf dem Hals, und dann fiel er, und die ganze Zeit gab es sehr sehr lautes Gelächter von den Japanern. Die Schmerzen, die ich jetzt in meinem Bauch und in meinem Gulliver fühlte, waren schrecklich, und dazu quälte mich dieser furchtbare Durst, und alles schien aus der Leinwand zu kommen. Also schrie ich:  
 „Aufhören! Aufhören! Ich halt es nicht mehr aus! Bitte hört auf!“  
 Und dann sagte die Stimme von diesem Dr. Brodsky:  
 „Aufhören? Aufhören, sagten Sie? Wieso, wir haben kaum angefangen!“ Und er und die anderen smeckten laut, wie über einen guten Witz. (Burgess/Brumm 1972:112)

1. Die Tatsache, dass mit dem Zweiten Weltkrieg hier auf die reale Welt Bezug genommen wird, ist der definitive Beweis, dass *A Clockwork Orange* nicht in einer Parellelwelt, sondern in der Zukunft der tatsächlichen Welt spielt (während einer anderen Sitzung der Ludovico-Behandlung werden Alex auch Filme aus Nazideutschland gezeigt). Das Beispiel zeigt weiters, dass das Thema des Zweiten Weltkriegs für Burgess wohl ein sehr wichtiges war. Gerade die Gräueltaten der Japaner im Zweiten Weltkrieg, am bekanntesten darunter wohl das Massaker von Nanjing, werden in Europa erst allmählich wahrgenommen und waren zur Zeit der Veröffentlichung des Romans und des ersten Translats wohl noch weniger bekannt, sodass Burgess seinen Roman nutzte, um darauf aufmerksam zu machen. Diese Absicht, sowie die Tatsache, dass die beschriebenen Gewalttaten tatsächlich geschehen sind, dürfte durch unterschiedliche Leute, wie bei derartig hochsensiblen Themen allgemein, unterschiedliche Bewertungen erfahren. Ansonsten ist auch Alex' Wandel vom Täter zum Opfer interessant, wenngleich sich das Mitgefühl der Leserschaft mit dem bisher großteils negativ bewerteten Protagonisten an dieser Stelle wohl noch in Grenzen hält. Die Aussage Dr. Brodskys aus dem Hintergrund und das Gelächter der anderen Ärzte und Angestellten evozieren deutlich das Bild der skrupellosen Wissenschaftler. Es ist klar, dass diese nicht rein auf der Seite des Guten stehen, sondern eine höchst grausame Behandlung durchführen und es teilweise auch genießen, Alex leiden zu sehen. Die Frage, ob diese Ärzte, die angeblich im Dienste der guten Sache handeln, wirklich so viel anders sind als Alex, wird aufgeworfen.

2. Der Frame weist hier keine Besonderheiten auf. Im Gegensatz zu anderen Passagen ist er sehr nüchtern formuliert.

3. Alex fühlt sich in dieser Szene klar als hilfloses Opfer. Er weiß noch nicht recht, was mit ihm geschieht, und was ihn im Rahmen der Ludovico-Therapie noch alles erwartet, aber in diesem Moment ist er nur panisch und will die Filmsitzung sofort abbrechen. Die zynische Aussage Dr. Brodskys führt zu einer negativen Haltung ihm und den anderen Ärzten gegenüber.

4. Abgesehen von den bereits erwähnten Implikationen im Zusammenhang mit dem Zweiten Weltkrieg ist die Scene für den Roman von Bedeutung, weil der Leser erstmals etwas über die Ludovico-Behandlung erfährt. Außerdem hebt die Scene Alex' Rolle als Opfer auf eine neue Stufe. Zwar wurde er auch im Gefängnis von Polizisten geschlagen und von seinen Mit-

insassen verraten, doch die Ludovico-Methode soll sich als wesentlich brutaler und tiefgreifender erweisen.

Und dann mußte ich einen hundsgemeinen Film über japanische Foltern anschauen. Er ging über den Krieg von neununddreißig bis fünfundvierzig, und man sah, wie Soldaten an Bäume genagelt wurden, wie man unter ihnen Feuer machte und wie ihnen die Jarbeln abgeschnitten wurden. Man sah sogar, wie einem Soldaten mit dem Schwert der Gulliver abgehackt wurde und wie dann, als der Kopf schon umherkullerte, mit Flappe und Glassis, die noch ganz lebendig aussahen, der Körper von diesem Soldaten tatsächlich noch ein paar Schritte lief, während das Kroffi aus dem Hals schoß wie aus einem Springbrunnen und die Japaner die ganze Zeit schallend laut lachten. Die Schmerzen, die ich jetzt spürte, im Bauch und im Kopf, und der Durst waren entsetzlich, und sie schienen alle von der Leinwand her zu kommen. Darum rief ich:

„Halten Sie diesen Film an! Bitte aufhören, ich halt' es nicht mehr aus!“ Und der Goloß von diesem Dr. Brodsky antwortete:

„Was, aufhören? Aufhören haben Sie gesagt? Aber wir haben doch grad erst angefangen.“ Und er und die anderen schmitzten lauthals. (Burgess/Krege 1993:124f)

1. Die Scene ähnelt jener des ersten Translats, doch fällt auf, dass die misshandelten Personen im zweiten Translat allesamt Soldaten sind, was die Frage nach historischer Korrektheit aufwirft, da bekannt ist, dass die japanische Armee im Zweiten Weltkrieg auch zahllose Zivilisten misshandelt hat. Zwar geht diese Problematik über den Roman hinaus und hat auch keine Auswirkungen auf die weitere Handlung, sollte aber dennoch erwähnt werden.
2. Der Frame ist, wie schon im ersten Translat, sehr nüchtern und unauffällig gewählt. Sogar das Wort „Kopf“ wird nicht, wie an allen anderen Stellen des Romans, durch „Gulliver“ wiedergegeben.
3. Alex fühlt sich als Opfer der Ludovico-Behandlung, von der er erst langsam eine Vorstellung entwickelt. Die harte und zynische Haltung Dr. Brodskys führt dazu, dass Alex ihn und seine Mitarbeiter negativ bewertet.
4. Der Leser wird über die Ludovico-Therapie informiert. Alex' Rolle als Opfer wird intensiviert.

And then I was forced to viddy a most nasty film about Japanese torture. It was the 1939-45 War, and there were soldiers being fixed to trees with nails and having fires lit under them and having their yarbles cut off, and you even viddied a gulliver being sliced off a soldier with a sword, and then with his head rolling about and the rot and the glazzies looking alive still, the plott of this soldier actually ran about, krovvy like a fountain out of the neck, and then it dropped, and all the time there was very very loud laughter from the Japanese. The pains I felt now in my belly and the headache and the thirst were terrible, and they all seemed to be coming out of the screen. So I creeched:

“Stop the film! Please, please stop it! I can't stand any more.” And then the goloss of this Dr. Brodsky said:

“Stop it? Stop it, did you say? Why, we've hardly started.” And he and the others smecked quite loud. (Burgess 1988:121)

Erneut sind hier die vier Punkte nicht konkret abzuhandeln, da keine Abweichungen von den relativ deckungsgleichen Translaten zu bemerken sind. Wie im zweiten Translat werden die Foltern allerdings nur an Soldaten durchgeführt.

Auf dem Bereich der intertextuellen Kohärenz macht sich einmal mehr die starke Tendenz des zweiten Translats, sehr nah am Wortlaut des Originals zu bleiben, bemerkbar. Burgess verwendet in dem relativ wenig markierten Textabschnitt das Wort „headache“, was bei Krege teils sklavischer Übernahme der Wörter zu „Schmerzen im Kopf“ wird – ganz entgegen der gängigen Praxis, für Kopf stets den Nadsat-Begriff „Gulliver“ zu verwenden. Mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit kann davon ausgegangen werden, dass der einzige Grund, warum Burgess nicht „gulliver“ verwendete der kombinierte Begriff „headache“ ist; das Wort „gulliverache“ wollte er offenbar nicht bilden. Da Krege jedoch den Begriff allein stehend verwendet, sticht die Nicht-Verwendung von Nadsat heraus und führt beim aufmerksamen Leser zu der Frage, warum hier wohl der Begriff „Kopf“ verwendet wird.

### Beispiel 10

Das letzte Beispiel der vorliegenden Arbeit stammt aus dem dritten Teil des Romans. Nach der Behandlung in der Ludovico-Klinik ist Alex nicht mehr in der Lage, Gewalt oder Musik zu ertragen. Der Schriftsteller F. Alexander, ein Gegner von Ludovico, erkennt in Alex nach dessen Entlassung in die Freiheit den jugendlichen Kriminellen, der ihn und seine Frau einst schwer misshandelt hat, wobei seine Frau sogar gestorben ist. Um die Befürworter der Ludovico-Methode durch einen Skandal in Misskredit zu bringen und gleichzeitig Rache zu nehmen, will er Alex in den Selbstmord treiben. Zu diesem Zweck sperrt er ihn ein und foltert ihn mit ohrenbetäubend lauter Musik.

„Aufhören, aufhören, stellt es ab!“

Aber die Musik hörte nicht auf und schien noch lauter zu werden. So ballerte ich gegen die Wand, bis meine Knöchel ganz rotes Krovvy und zerrissene Haut waren, kreischend und kreischend, aber die Musik hörte nicht auf. Dann dachte ich, in einem anderen Zimmer wäre es vielleicht nicht so schlimm, und ich wankte aus diesem malenki Schlafzimmer und zuerst zur Wohnungstür, aber die war von außen abgeschlossen und ich konnte nicht raus. Und die ganze Zeit wurde die Musik gromkiger, wie wenn alles eine absichtliche Folter wäre, o meine Brüder. Also steckte ich meine kleinen Finger ganz tief in die Ohren, aber die Posaunen und die Kesselpauken krachten gromkig genug durch. Dann kreischte und heulte ich wieder, daß sie aufhören sollten, und hämmerte wie bezunnie gegen die Wände, aber es machte keinen Unterschied, nicht ein bißchen. „Oh oh oh, was soll ich tun?“ winselte ich. „Oh, Bog im Himmel, hilf mir.“ Ich wanderte in Schmerzen und Übelkeit wie verzweifelt durch die ganze Wohnung, um irgendwie dieser Musik zu entkommen, und ich würgte und würgte, bis meine Kischkas wie in Krämpfen schmerzten, und dann sah ich zwischen diesen Bücherstapeln und Papieren und all dem Scheiß, der auf dem Tisch im Wohnzimmer war, was ich zu tun hatte und was ich hatte tun wollen, bis diese alten Tatterer in der öffentlichen Biblio und dann die als Bullen verkleideten Dim und Billyboy mich daran gehindert hatten [alte Opfer, Freunde und Feinde, die Alex nach seiner Entlassung verprügelt haben], und das war, endlich Schluß zu machen, den Löffel wegzuschmeißen und für immer in die Grütze zu gehen, raus aus dieser bösen und grausamen Welt.

Was ich sah, war das Slovo TOD auf der Titelseite eines Pamphlets oder was, obwohl es eigentlich TOD DER REGIERUNG! hieß. (Burgess/Brumm 1972:179f)

1. Die evozierte Scene ist für den Leser insofern nachvollziehbar, als er weiß, dass Musik bei Alex heftigste Schmerzen und Übelkeit hervorruft. Alex musste bis zu diesem Zeitpunkt des Buches schon viel leiden, sodass möglicherweise Bedauern oder Mitleid mit ihm ausgelöst werden. Auch wird die Scene wohl als Höhepunkt des Romans bewertet.

2. Besonders fallen in diesem Frame zwei Elemente gegen Ende auf: Zum einen wird die übliche Wendung „den Löffel abgeben“ durch die Umformulierung zu „den Löffel weg-schmeißen“ verstärkt. Zum anderen wird durch das plakative, ganz in Großbuchstaben gehaltene „TOD“ der Charakter der Scene als Höhepunkt noch weiter betont.
3. Alex ist in dieser Scene verzweifelt und fast verrückt vor Schmerz. Er will zunächst nicht sterben, doch da ihn die Musik derart quält, sieht er keinen Ausweg und stellt dann fest, dass in seinem Leben nach der Ludovico-Behandlung der Tod möglicherweise die beste Option ist.
4. Für den Roman als Ganzes ist diese Scene insofern von Bedeutung, als sie einmal mehr zeigt, was für ein wehrloses Opfer für jedermann die Ludovico-Behandlung aus Alex gemacht hat, und dass es sogar möglich ist, ihn in den Selbstmord zu treiben. Ferner wird durch den reißerischen Titel „TOD DER REGIERUNG!“ eines Pamphlets, das höchstwahrscheinlich von F. Alexander verfasst wurde, auch der Schriftsteller und seine Methoden noch genauer charakterisiert. Es ist anzunehmen, dass er selbst genau dieses Pamphlet mit dem Wort Tod gut sichtbar auf den Tisch gelegt hat, um Alex diese Möglichkeit aufzuzeigen.

„Aufhören! Aufhören! Schaltet ab!“ Aber es ging weiter und schien sogar noch lauter zu werden. Ich hämmerte gegen die Wand, bis meine Knöchel voll rotem Kroffi und aufgerissener Haut waren, krietschte und krietschte, aber die Musik hörte nicht auf. Dann dachte ich, ich sollte machen, daß ich davon wegkam, taumelte aus dem malenkigen Schlafzimmer und zur Wohnungstür, aber die war von außen verschlossen, und ich konnte nicht raus. Und die Musik wurde immerzu lauter und lauter, als ob das alles eine absichtliche Folter war, o meine Brüder. Ich steckte mir die kleinen Finger ganz tief in die Ukos, aber die Posaunen und Kesselpauken drangen durch alles durch. Ich krietschte noch mal, daß sie aufhören sollten, und wrummwrummwummerte gegen die Wand, aber es machte nicht den kleinsten Unterschied. „Oh, was soll ich nur tun?“ buhuhuuuuuhte ich vor mich hin. „O Bog im Himmel, hilf mir!“ Ich lief in Schmerzen und Übelkeit in der ganzen Wohnung herum, versuchte die Musik fern-zuhalten und stöhnte und ächzte tief aus dem Bauch, und dann, auf dem Stapel Bücher und Papiere und all so Zeugs, der auf dem Tisch im Wohnzimmer lag, da sah ich, was ich tun mußte und was ich schon vorher hatte tun wollen, bis die alten Männer in der Stadtbibliothek und die als Bullen verkleideten Doofie und Billyboy mich aufgehalten hatten, nämlich mich umbringen, abschniefen, für immer verschwinden aus dieser gemeinen und grausamen Welt. Was ich da sah, war das Slowo TOD auf dem Umschlag irgend so einer Broschüre, auch wenn bloß TOD DER REGIERUNG! gemeint war. (Burgess/Krege 1993:196f)

1. Auch im zweiten Translat wird diese Szene wohl als der Höhepunkt des Romans aufgefasst werden. Alex ist ein klares Opfer, das nicht weiß, wie ihm geschieht, und erweckt somit Bedauern.
2. Durch die Wiederholung des Worts „krietschen“ und einige optisch auffällige Ausdrücke, nämlich neben dem bereits im ersten Translat erwähnten „TOD“ auch „wrummwrummwummerte“ und „buhuhuuuuuhte“ wird der Charakter der Scene als Höhepunkt und die Verzweiflung Alex' noch verstärkt. Bei diesem Beispiel handelt es sich somit um die einzige Stelle in einem der drei Texte, die auf eine Technik, die mit nonverbalen Elementen vergleichbar ist, setzt.
3. Wie auch im ersten Translat ist Alex verzweifelt und sieht bald Selbstmord als die Lösung, wobei er auch die Ansicht mitteilt, dass er dies schon lang hätte tun sollen.
4. Die Bedeutung der Scene für den gesamten Text entspricht jener im ersten Translat.

“Stop, stop it, turn it off!” But it went on and it seemed to be like louder. So I crashed at the wall till my knuckles were all red red krovvy and torn skin, creeching and creeching, but the music did not stop. Then I thought I had to get away from it, so I lurched out of the malenky bedroom and ittied skorry to the front door of the flat, but this had been locked from the outside and I could not get out. And all the time the music got more and more gromky, like it was all a deliberate torture, O my brothers. So I stuck my little fingers real deep in my ookos, but the trombones and kettledrums blasted through gromky enough. So I creeched again for them to stop and went hammer hammer hammer on the wall, but it made not one malenky bit of difference. “Oh, what am I to do?” I boohooed to myself. “Oh, Bog in Heaven help me.” I was like wandering all over the flat in pain and sickness, trying to shut out the music and like groaning deep out of my guts, and then on top of the pile of books and papers and all that cal that was on the table in the living-room I viddied what I had to do and what I had wanted to do until those old men in the Public Biblio and then Dim and Billyboy disguised as rozzes stopped me, and that was to do myself in, to snuff it, to blast off for ever out of this wicked and cruel world. What I viddied was the slovo DEATH on the cover of a like pamphlet, even though it was only DEATH TO THE GOVERNMENT. (Burgess 1988:192f)

1. Wie schon in den Translaten wird auch im Ausgangstext die Scene des verzweifelten Alex, der durch die Musik gequält wird, ausgelöst und als Klimax des Buches interpretiert.
2. Der Frame betont besonders die Todesabsicht Alex', indem er mit „to do myself in, to snuff it, to blast off for ever out“ sehr starke Verben verwendet. Auch das groß geschriebene „DEATH“ zeigt natürlich Wirkung.
3. Alex ist verzweifelt und erleidet extreme körperliche Schmerzen sowie Übelkeit. Er will sich das Leben nehmen.
4. Die Bedeutung der Scene für den gesamten Roman gleicht jener in den Translaten.

Intertextuell ist festzuhalten, dass das zweite Translat durch seine optisch auffallenden Wörter die Verzweiflung Alex' am deutlichsten zum Ausdruck bringt. Die Wortwiederholung „hammer hammer hammer“ im Ausgangstext erzielt nicht dieselbe Wirkung; das erste Translat hält sich mit Auffälligkeiten überhaupt zurück, wenngleich „TOD“ und „DEATH“ natürlich in allen drei Texten auffallen. Die Todesabsicht wird dagegen durch die brutalen, umgangssprachlichen Verben bei Burgess am offensichtlichsten. Brumm kommt ihm nur bis zu einem gewissen Grad nach; bei Krege ist dieser Aspekt nicht sehr stark betont, dazu ist seine Wortwahl nicht radikal genug.

## 6. Schlusswort

Durch eine Synthese der Erkenntnisse aus den Funktionsbestimmungen und Textanalysen und der Gesetzmäßigkeiten, die sich aus den eben besprochenen Textbeispielen ableiten lassen, wird in diesem Kapitel eine umfassende Beschreibung und auch Bewertung der drei behandelten Texte möglich. Dazu werden zuerst die beiden Translate einzeln dem Ausgangstext und schließlich sich gegenseitig gegenübergestellt.

### 6.1. Übersetzungskritik

#### 6.1.1. Erstes Translat

Das erste Translat verfolgt eine etwas andere Funktion als der Ausgangstext. Im Gegensatz zu Burgess, der besonderen Inhalt in einer passenden Form vermittelt wollte, betont Brumm in seinem Translat sehr stark die radikale, schockierende Komponente des Buches, geht dabei jedoch einen inkonsequenten Weg: Zunächst radikalisiert er die Sprache des Originaltextes durch eine teils sehr grobe Ausdrucksweise mit zahlreichen Vulgärausdrücken, die er sehr konsequent über die ganze Länge des Romans verfolgt. Sein Alex ist, gemäß dieser Funktion, ein wenig derber als jener des Originals, der sich selbst als das Paradebeispiel eines Gentleman-Ganoven sieht. Auf der anderen Seite entschärft Brumm jedoch an mehreren Stellen den Inhalt. So wird beispielsweise das Alter von kleinen Mädchen weniger eindeutig gemacht oder heraufgesetzt, Alkoholkonsum gemäßigt oder ein Sexualstraftäter zum Bankräuber. Auch Alex selbst ist im ersten Translat ein Jahr älter. Zwar überwiegt die Anzahl jener Stellen, die inhaltlich unangetastet bleiben, und größere Eingriffe, welche die Handlung verändern würden, bleiben ganz aus, aber trotzdem kann das erste Translat mit seiner Mischung aus Ver- und Entschärfung seine Funktion nicht überzeugend erfüllen.

Sprachlich präsentiert sich das erste Translat kohärent, doch leider manifestiert sich diese Kohärenz auch in sprachlichen Schwächen, die über den Text verteilt sind. So fällt beispielsweise gleich im zweiten Satz des Buches eine Kausalformulierung auf, die offenbar keine Kausalität enthält (siehe Beispiel 1 in Kapitel 5.7.1.). Auch an anderen Stellen des Buches wird klar, dass Brumm den Ausgangstext falsch verstanden hat, und zwar nicht auf der Interpretationsebene, die einer gewissen Subjektivität unterworfen ist, sondern in sprachlicher Hinsicht. Zudem haben die diskutierten Beispiele gezeigt, dass – auch wenn nicht jedes Mal speziell darauf hingewiesen wurde – im ersten Translat an mehreren Stellen kurze Textteile weggelassen wurden, welche in manchen Fällen zwar irrelevant waren, in anderen Fällen jedoch zu einer geringfügigen Änderung der evozierten Scene oder ihrer Bewertung geführt haben. Zwar wird dadurch die grundsätzliche Handlung des Buches nicht beeinträchtigt, aber doch einzelne Nebenaspekte ignoriert. Nadsat wird von Brumm relativ direkt aus dem Ausgangstext übernommen und, wenngleich nicht ganz so stark wie von Burgess selbst, häufig eingesetzt; zusätzlich ergänzt Brumm das vorhandene Nadsat-Vokabular geringfügig durch wenige selbst entwickelte Begriffe.

Grundsätzlich kann über das erste Translat also gesagt werden, dass der dargestellte Alex als die einzig wirkliche Hauptperson des Buches etwas von jenem im Originalroman abweicht, die Handlung jedoch verständlich und ohne wesentliche Änderungen vermittelt wird. Durch objektiv bestehende sprachliche Mängel und Defekte wird das Leseerlebnis jedoch getrübt. Manche Leser mögen das Translat auch auf Grund der zahlreichen vulgären Ausdrücke ablehnen<sup>66</sup>.

### 6.1.2. Zweites Translat

Das zweite Translat betont, unter anderen Umständen als das erste Translat entstanden, genau im Gegensatz zu jenem vor allem die literarische Komponente, wobei sich der Übersetzer Krege auf eine schwierige Gradwanderung zwischen der bestehenden literarischen Tradition des Deutschen und der eigenwilligen Literarizität von *A Clockwork Orange*, die u. a. gerade durch den Bruch mit literarischen Konventionen gekennzeichnet ist, begibt. Krege begegnet dieser Problematik insofern, als er versucht, sein Translat in einer Art „gehobenen Umgangssprache“ zu halten. Leider gebraucht er bei diesem Unternehmen gelegentlich eindeutig gehobene Ausdrücke der Schriftsprache, gelegentlich auch Metaphern, die teils klare Stilbrüche darstellen. Zudem mindert er, wie die besprochenen Beispiele und die Textanalysen gezeigt haben, auch den Gebrauch von Nadsat oder formt Nadsat-Begriffe so um, dass sie an übliche deutsche Begriffe erinnern, wodurch er dem Text viel von seiner Eigenständigkeit nimmt, und das Leseerlebnis beeinträchtigt wird. Die Funktion wird zwar im Wesentlichen erfüllt, ist aber in sich kritikwürdig.

Inhaltlich gibt das zweite Translat den Originalroman genauer wieder als das erste Translat, da sich kaum Auslassungen finden. Auch sprachliche Schwächen, eindeutige Defekte oder Verharmlosungen der dargestellten Sachverhalte sind kaum bis gar nicht nachweisbar.

Allgemein präsentiert sich das zweite Translat folglich als ein gut lesbarer Text, der besonders auf der Inhaltsebene einen sehr hohen Grad von Invarianz im Vergleich zum Ausgangstext beweist. Der sprachliche Stil ist jedoch nicht immer einheitlich, und die sprachliche Originalität des Ausgangstextes wird beschnitten und gängigen Konventionen angepasst, wodurch der Roman einiges von seinem Charme einbüßt.

Abschließend lässt sich zu den beiden Translaten des Romans *A Clockwork Orange* sagen, dass zwar keine der beiden Übersetzungen unbrauchbar ist, andererseits auch keine als besonders gelungen erscheint. Zwar erfüllen beide Translate den Zweck, dem Leser die Handlung und auch die Aussage dahinter zu vermitteln, aber gerade bei einem Werk wie *A Clockwork Orange* ist die Tatsache, dass beide Übersetzungen auch definitive Unzulänglichkeiten aufweisen, bedauernswert, da es auf Grund seiner hohen Umgangssprachlichkeit und

---

<sup>66</sup> Grundsätzliche Kritik am Inhalt des Romans steht auf einem anderen Blatt und soll nicht Teil einer Übersetzungskritik sein.

des Gebrauchs von Nadsat für nicht-englische Muttersprachler wohl schwerer verständlich als andere englische Bücher ist und deshalb eine gute Übersetzung besonders wichtig wäre.

## 6.2. Übersetzungsvergleich

Die jeweiligen Vor- und Nachteile, sowie allgemeine Charakterisierungen der beiden Translate, die soeben präsentiert wurden, zeigen deutlich, dass objektiv keinem der beiden Translate der Vorzug gegeben werden kann, da beide ihre Stärken und Schwächen haben. Eine Entscheidung, welches Translat gelesen werden soll, kann wohl nur nach subjektiven Präferenzen gefällt werden. Ich persönlich ziehe das erste Translat, jenes von Brumm vor, da es trotz seiner erwähnten Defekte und dem Wegfall einzelner Punkte einfach von der Sprache her interessanter zu lesen ist als Kreges allzu geglättete Übersetzung.

## 6.3. Zusammenfassung und Schlussgedanke

Das erklärte Ziel der vorliegenden Arbeit, eine möglichst objektive, nachvollziehbare und wissenschaftliche Übersetzungskritik, d. h. eine Analyse und Bewertung zweier Translate in Relation zu ihrem gemeinsamen Ausgangstext nach klar definierten Kriterien durchzuführen, ist durch die eben formulierten Endbemerkungen erreicht und abgeschlossen.

Klare Kriterien für die Übersetzungskritik werden in Form von speziellen Modellen bereitgestellt, aus denen eines für die vorliegende Arbeit ausgewählt wurde. Im Sinne der Nachvollziehbarkeit wurde beim Verfassen der Arbeit besonderer Wert darauf gelegt, dass die Arbeit auch für Personen ohne translationswissenschaftlichen Hintergrund verständlich sein sollte – immerhin sind Übersetzungskritiken nicht nur für die intradisziplinäre Forschung interessant. Folglich sollte die Skopostheorie als Grundlage des angewandten Modells nicht als bekannt vorausgesetzt oder nur durch einen Verweis auf bestehende Literatur abgehandelt werden, sondern ihre zentralen Punkte zusammengefasst und im Rahmen der Arbeit präsentiert werden. Gleiches gilt für das Konzept der Scenes-and-Frames Semantics, das für das Verständnis des erwähnten Modells unumgänglich ist. Zudem wurde die Integration dieser Theorie in die funktionale Translationstheorie besprochen. Nachdem der Begriff *Übersetzungskritik* (und auch jener des *Übersetzungsvergleichs*) und die wesentlichen Ansprüche an die vorliegende Kritik präzisiert wurden, folgte die Darstellung des Modells.

Um die Übersetzungskritik in einen breiteren Kontext zu stellen, wurde der Arbeit ein Kapitel beigelegt, das sich mit Grundfragen des literarischen Übersetzens beschäftigt: Was ein literarischer Text und eine literarische Übersetzung ausmachen würde, wie man übersetzen kann und soll, und was übersetzt würde, sind einige Beispiele. Anhand dieses Kapitels wurde aufgezeigt, dass der funktionale Ansatz nur eine Richtung der Translationswissenschaft ist, und dass die Antworten auf die eben erwähnten Fragen, die allesamt schon seit

Jahrhunderten bestehen, je nach theoretischer Ausrichtung und auch Zeit vollkommen anders ausfallen können und ausfielen. Eine Beschäftigung mit konkreten Schwierigkeiten, die besonders beim Übersetzen literarischer Texte auftreten können, folgte.

Nachdem grundlegendes Wissen über den Roman *A Clockwork Orange*, seinen Autor Anthony Burgess und die beiden Übersetzungen und Übersetzer vermittelt worden war, folgte der praktische Teil der Arbeit, in dem das Modell zur Übersetzungskritik zur Anwendung kam. Zunächst wurden die Funktionen der drei zu behandelnden Texte bestimmt, textinterne Elemente deskriptiv analysiert und grundlegende Vergleiche angestellt. Es folgte eine kontrastive Diskussion ausgewählter Beispiele aus den Texten und schließlich eine Charakterisierung und Bewertung, wobei besonderes Augenmerk auf das Verhältnis der Texte zueinander gelegt wurde. Es wurde ein weiteres Mal bewiesen, dass das verwendete Modell zur Übersetzungskritik ein Konstrukt darstellt, das nicht reine Theorie ist, sondern definitiven Wert für die Praxis der Übersetzungskritik hat. Das Modell ist einfach anzuwenden und ermöglicht es, mit relativ geringem Aufwand und in relativ kurzer Zeit, auf der Grundlage bekannter und akzeptierter Translationstheorien, ein Translat umfassend, wissenschaftlich fundiert und nicht rein subjektiv zu bewerten.

Zum Abschluss der vorliegenden Arbeit bleibt zu sagen, dass sie nicht nur interessierten Lesern einen Einblick in die beiden Translations und ihr Verhältnis zum Originalroman geben kann, sondern möglicherweise auch als Hilfestellung bei einer nicht auszuschließenden dritten Übersetzung von *A Clockwork Orange* ins Deutsche dienen kann. Zwar war es leider nicht möglich, für alle aufgezeigten Probleme auch Lösungsvorschläge anzubieten, doch oft hilft es schon, zu wissen, welche Aspekte besondere Aufmerksamkeit verdienen, wie man es nicht machen soll, oder an welchen Ansätzen man sich durchaus orientieren kann.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

Burgess, Anthony. 1972. *Uhrwerk Orange* (Deutsch v. Brumm, Walter). München: Wilhelm Heyne Verlag.

Burgess, Anthony. 1986/1988. Introduction. *A Clockwork Orange Resucked*. In: Burgess, Anthony. *A Clockwork Orange*. New York: Ballantine Books, v-xi.

Burgess, Anthony. 1988. *A Clockwork Orange*. New York: Ballantine Books.

Burgess, Anthony. 1993. *Die Uhrwerk-Orange* (Deutsch v. Krege, Wolfgang). Stuttgart: Klett-Cotta.

*Duden. Die deutsche Rechtschreibung. Band 1*. 2006. Dudenredaktion (Hg.) Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich: Dudenverlag.

<http://dict.leo.org>

*PONS Globalwörterbuch Deutsch-Englisch*. 1993. Breitsprecher, Roland/Terrell, Peter/Schnorr, Veronika/Morris, Wendy V. A. (Hgg.) Stuttgart, Dresden: Ernst Klett Verlag für Wissen und Bildung.

*PONS Globalwörterbuch Englisch-Deutsch*. 1993. Breitsprecher, Roland/Terrell, Peter/Schnorr, Veronika/Morris, Wendy V. A. (Hgg.) Stuttgart, Dresden: Ernst Klett Verlag für Wissen und Bildung.

*Random House Webster's College Dictionary*. 2001. Nichols, Wendalyn R. (Hg.) New York: Random House.

### Sekundärliteratur

Albrecht, Jörn. 1998. *Literarische Übersetzung: Geschichte, Theorie, kulturelle Wirkung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Ammann, Margret. 1990. Anmerkungen zu einer Theorie der Übersetzungskritik und ihrer praktischen Anwendung. In: *TextConText 5:1*, 209-250.

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: Tampereen Yliopisto (= studia translologica A3), 433-446.

Arrowsmith, William. 1961. The Lively Conventions of Translation. In: Arrowsmith, William/Shattuck, Roger (Hgg.) *The Craft & Context of Translation*. Austin: University of Texas Press, 122-140.

Beaugrande, Robert A. de/Dressler, Wolfgang U. 1981. *Introduction to Text Linguistics*. London: Longman Publishing Company.

Berezowski, Leszek. 1997. *Dialect in Translation* (= Acta Universitatis Wratislaviensis 1996). Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.

Boecker, Eberhard. 1973. *William Faulkner's later novels in German. A study in the theory and practice of translation* (= Linguistische Arbeiten 10). Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

Broeck, Raymond van den. 1985. Second Thoughts on Translation Criticism. A Model of its Analytic Function. In: Hermans, Theo (Hg.) *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. London, Sydney: Croom Helm, 54-62.

Catford, J. C. 1965. *A Linguistic Theory of Translation. An Essay in Applied Linguistics* (= Language and Language Learning 8). London: Oxford University Press.

Delabastita, Dirk. 1994. Focus on the Pun: Wordplay as a Special Problem in Translation Studies. In: *Target* 6:2, 223-243.

Delabastita, Dirk. 1996. Introduction. In: *The Translator* 2:2, 127-139.

Dix, Carol M. 1971. *Anthony Burgess*. Essex: Longman Group.

Eco, Umberto. 1987. *Lector in fabule. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten* (Deutsch v. Held, Heinz-Georg). München, Wien: Carl Hanser Verlag.

Englund Dimitrova, Birgitta. 2004. Orality, literacy, reproduction of discourse and the translation of dialect. In: Helin, Irmeli (Hg.) *Dialektübersetzung und Dialekte in Multimedia* (= Nordeuropäische Beiträge aus den Human- und Gesellschaftswissenschaften / Scandinavian University Studies in the Humanities and Social Sciences 24). Frankfurt/Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien: Peter Lang, 121-139.

Fillmore, Charles J. 1977. Scenes-and-frames semantics. In: Zampolli, Antonio (Hg.) *Linguistic Structures Processing* (= Fundamental Studies in Computer Science 5). Amsterdam, New York, Oxford: North-Holland Publishing Company, 55-81.

Frank, Armin Paul. 1987. Einleitung. In: Schultze, Brigitte (Hg.) *Die literarische Übersetzung. Fallstudien zu ihrer Kulturgeschichte* (= Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung 1). Berlin: Erich Schmidt Verlag, IX-XVII.

Frank, Armin Paul. 2004. Geisteswissenschaftliches Zusammenarbeiten – Internationalität nationaler Literaturen. In: Frank, Armin Paul/Turk, Horst (Hgg.) *Die literarische Übersetzung in Deutschland. Studien zu ihrer Kulturgeschichte in der Neuzeit* (= Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung 18). Berlin: Erich Schmidt Verlag, 347-355.

Frank, Armin Paul/Kittel, Harald. 2004. Der Transferansatz in der Übersetzungsforschung. In: Frank, Armin Paul/Turk, Horst (Hgg.) *Die literarische Übersetzung in Deutschland. Studien zu ihrer Kulturgeschichte in der Neuzeit* (= Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung 18). Berlin: Erich Schmidt Verlag, 3-67.

Heibert, Frank. 1993. *Das Wortspiel als Stilmittel und seine Übersetzung: am Beispiel von sieben Übersetzungen des „Ulysses“ von James Joyce* (= Kodikas/Code Supplement 20). Tübingen: Gunter Narr Verlag.

Hermans, Theo. 1985. Introduction. Translation Studies and a New Paradigm. In: Hermans, Theo (Hg.) *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. London, Sydney: Croom Helm, 7-15.

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

Hönig, Hans G./Kußmaul, Paul. 1982. *Strategie der Übersetzung. Ein Lehr- und Arbeitsbuch* (= Tübinger Beiträge zur Linguistik 205). Tübingen: Gunter Narr Verlag.

<http://amazon.de> (eingesehen am 3. 9. 2009)

<http://de.wikipedia.org/wiki/Cockney> (eingesehen am 23. 8. 2009)

[http://de.wikipedia.org/wiki/Wolfgang\\_Krege](http://de.wikipedia.org/wiki/Wolfgang_Krege) (eingesehen am 2. 9. 2009)

<http://randomhouse.de/book/edition.jsp?edi=163761> (eingesehen am 3. 9. 2009)

Kade, Otto. 1968/1981. Kommunikationswissenschaftliche Probleme der Translation. In: Wilss, Wolfram (Hg.) *Übersetzungswissenschaft* (= Wege der Forschung 535). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 199-218.

Kaiser-Cooke, Michèle. 2003. *Translation, Evolution und Cyberspace. Eine Synthese von Theorie, Praxis und Lehre*. Frankfurt/Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien: Peter Lang.

Kittel, Harald. 1998. Inclusions and Exclusions: The „Göttingen Approach“ to Translation Studies and Inter-Literary History. In: Mueller-Vollmer, Kurt/Irmscher, Michael (Hgg.) *Translating Literatures – Translating Cultures. New Vistas and Approaches in Literary Studies* (= Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung 17). Berlin: Erich Schmidt Verlag, 3-13.

Kolb, Waltraud. 1998. Sprachvarietäten (Dialekt / Soziolekt). In: Snell-Hornby, Mary et al. (Hgg.), 278-280.

Koller, Werner. 1992<sup>4</sup>. *Einführung in die Übersetzungswissenschaft* (= UTB für Wissenschaft / Uni-Taschenbücher 819). Heidelberg, Wiesbaden: Quelle & Meyer Verlag.

Kurth, Ernst-Norbert. 1995. *Metaphernübersetzung. Dargestellt an grotesken Metaphern im Frühwerk Charles Dickens in der Wiedergabe deutscher Übersetzungen* (= Europäische Hochschulschriften, Reihe XVIII: Vergleichende Literaturwissenschaft 81). Frankfurt/Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien: Peter Lang.

Lewis, Roger. 2002. *Anthony Burgess*. London: Faber and Faber.

Lukas, Katarzyna. 2008. Übersetzung als Entwurf einer Zukunftssprache. Zu den Übersetzungen des Romans *A Clockwork Orange* von Anthony Burgess ins Deutsche und Polnische. In: *Studia Germanica Gedanensia* 16, [http://www.fh.ug.gda.pl/images/ssg16/ssg16\\_Lukas.pdf](http://www.fh.ug.gda.pl/images/ssg16/ssg16_Lukas.pdf), 11-28.

Markstein, Elisabeth. 1998. Realia. In: Snell-Hornby, Mary et al. (Hgg.), 285-291.

Mueller-Vollmer, Kurt/Irmscher, Michael. 1998. Introduction. In: Mueller-Vollmer, Kurt/Irmscher, Michael (Hgg.) *Translating Literatures – Translating Cultures. New Vistas and Approaches in Literary Studies* (= Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung 17). Berlin: Erich Schmidt Verlag, IX-XVII.

Newmark, Peter. 1981. *Approaches to Translation*. Oxford, New York, Toronto, Sydney, Paris, Frankfurt: Pergamon Press.

Nida, Eugene A. 1964. *Toward a Science of Translating*. Leiden: E. J. Brill.

Nida, Eugene A. 1959/1966. Principles of Translation as Exemplified by Bible Translating. In: Brower, Reuben A. (Hg.) *On Translation*. New York: Oxford University Press, 11-31.

Nord, Christiane. 1997. *Translating as a Purposeful Activity. Functionalist Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome Publishing.

Nord, Christiane. 2009<sup>4</sup>. *Textanalyse und Übersetzen. Theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse*. Tübingen: Julius Groos Verlag.

Prunč, Erich. 2002<sup>2</sup>. *Einführung in die Translationswissenschaft. Band 1: Orientierungsrahmen*. Graz: Selbstverlag, Institut für Theoretische und Angewandte Translationswissenschaft.

Reiß, Katharina. 1971. *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik* (= Hueber Hochschulreihe 12). München: Max Hueber Verlag.

Reiß, Katharina. 1986. Übersetzungstheorien und ihre Relevanz für die Praxis. In: *Lebende Sprachen 31:1*, 1-5.

Reiß, Katharina. 1989. Übersetzungstheorie und Praxis der Übersetzungskritik. In: Königs, Frank G. (Hg.) *Übersetzungswissenschaft und Fremdsprachenunterricht. Neue Beiträge zu einem alten Thema*. München: Goethe-Institut, 71-93.

Reiß, Katharina/Vermeer, Hans J. 1991<sup>2</sup>. *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie* (= Linguistische Arbeiten 147). Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

Rosch, Eleanor. 1973. Natural categories. In: *Cognitive Psychology 4:3*, 328-350.

Schäffner, Christina. 1998. Metaphern. In: Snell-Hornby, Mary et al. (Hgg.), 280-285.

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

Snell-Hornby, Mary/Hönig, Hans G./Kußmaul, Paul/Schmitt, Peter A. (Hgg.). 1998. *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg Verlag.

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

Tęcza, Zygmunt. 1997. *Das Wortspiel in der Übersetzung. Stanisław Lems Spiele mit dem Wort als Gegenstand interlingualen Transfers* (= Linguistische Arbeiten 367). Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

Toury, Gideon. 1995. *Descriptive Translation Studies and beyond* (= Benjamins Translation Library 4). Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Vannerem, Mia/Snell-Hornby, Mary. 1986. Die Szene hinter dem Text: „scenes-and-frames semantics“ in der Übersetzung. In: Snell-Hornby, Mary (Hg.) *Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung: zur Integrierung von Theorie und Praxis* (= UTB für Wissenschaft / Uni-Taschenbücher 1415). Tübingen: A. Francke Verlag, 184-205.

Vermeer, Hans J. 1978. Ein Rahmen für eine allgemeine Translationstheorie. In: *Lebende Sprachen* 23:3, 99-102.

Vermeer, Hans J. 1986. Naseweise Bemerkungen zum literarischen Übersetzen. In: *TextConText* 1:1, 145-150.

Vermeer, Hans J. 1990. *Skopos und Translationsauftrag – Aufsätze* (= translatorisches handeln – wissenschaft 2). Frankfurt/Main: Verlag für Interkulturelle Kommunikation.

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

Walther, Wolfgang. 1986. Neue Aspekte der Übersetzung von Metaphern (E-D) in journalistischen Texten. In: *Fremdsprachen* 30:3, 162-166.

Wandruszka, Mario. 1974. Deutsch im Übersetzungsvergleich. In: Engel, Ulrich/Grebe, Paul (Hgg.) *Sprachsystem und Sprachgebrauch. Festschrift für Hugo Moser zum 65. Geburtstag. Teil I* (= Sprache der Gegenwart. Schriften des Instituts für deutsche Sprache 33). Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann, 308-327.

Watson, George (Hg.). 1962. *Of Dramatic Poesy and Other Critical Essays. Volume 1* (= Everyman's Library 568). London: J. M. Dent & Sons.

Wilss, Wolfram. 1977. *Übersetzungswissenschaft. Probleme und Methoden*. Stuttgart: Ernst Klett Verlag.

Wilss, Wolfram. 1980. Semiotik und Übersetzungswissenschaft. In: Wilss, Wolfram (Hg.) *Semiotik und Übersetzen*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 9-22.

## Anhang I: Zusammenfassung / Abstract

### Zusammenfassung

Bei der vorliegenden Diplomarbeit handelt es sich um eine Übersetzungskritik des Romans *A Clockwork Orange*. Das Originalwerk von Anthony Burgess wird zwei Übersetzungen ins Deutsche, die von Walter Brumm bzw. Wolfgang Krege angefertigt wurden, gegenüber gestellt. Ferner werden auch die Übersetzungen miteinander verglichen. Im Gegensatz zu willkürlichen Bewertungen, wie sie von Übersetzungsrezensionen in Zeitungen und Zeitschriften getroffen werden, wird die Beurteilung in der vorliegenden Arbeit auf der Grundlage klarer, zuvor festgelegter Kriterien erfolgen, die in einem Modell zur Übersetzungskritik von Ammann dargelegt sind.

Das Modell basiert auf zwei etablierten Theorien, nämlich der Skopostheorie von Vermeer und den Scenes-and-Frames Semantics von Fillmore (inklusive Erweiterungen und Eingliederung in die funktionale Translationstheorie durch verschiedene Wissenschaftler), die in der vorliegenden Arbeit kurz erörtert werden. Das Modell ist funktional ausgerichtet und am Zieltext orientiert. Es zielt darauf ab, Translate als eigenständige Texte zu analysieren, doch wird auch der Ausgangstext berücksichtigt, wenngleich der Zieltext Priorität erhält. Anhand eines "Modell-Lesers", der dem Text bei seiner Lektüre unbewusst eine bestimmte Funktion zuweist und die Übersetzung nicht mit dem Ausgangstext vergleicht, betont das Modell die Bedeutung des Textempfängers und der Rezeption des Texts.

Im ersten Schritt des Modells werden die Funktionen und die intratextuelle Kohärenz der Übersetzungen bestimmt, bevor der Ausgangstext denselben Analysevorgängen unterzogen wird. Der nächste Schritt bringt das kontrastive Element in die Analyse ein, indem anhand der Scenes-and-Frames Semantics ausgewählte Beispiele aus allen drei Texten beurteilt und verglichen werden. Schließlich werden die Ergebnisse aus diesen Schritten zusammengeführt, um eine nachvollziehbare und fundierte Bewertung der Übersetzungen und ihres Verhältnisses zum Ausgangstext, sowie des Verhältnisses zwischen den beiden Übersetzungen selbst, zu ermöglichen.

Die übrigen Punkte der vorliegenden Arbeit bestehen in einem ausführlichen Kapitel über das literarische Übersetzen im Allgemeinen (verschiedene Zugänge, die Position des Literaturübersetzens im literarischen Diskurs, konkrete Probleme des literarischen Übersetzens), sowie Informationen über Anthony Burgess, sein Werk, insbesondere *A Clockwork Orange*, und die beiden Übersetzer; hinzu kommen noch einige allgemeine Überlegungen zur Übersetzungskritik und ihrer Rolle in der gegenwärtigen Gesellschaft und Zeit.

## Abstract

The present thesis is a translation critique of the novel *A Clockwork Orange*. It will compare the original book by Anthony Burgess to two translations into German by Walter Brumm and Wolfgang Krege, respectively. A secondary aim is to compare the translations to each other. In contrast to arbitrary value judgements that are prevalent in translation reviews published in newspapers and journals, the present paper will evaluate the texts on the basis of a pre-determined set of clear-cut criteria that are outlined in a model of translation critique by Ammann.

Grounded on two well established theories, namely Vermeer's *Skopostheorie* and Fillmore's Scenes-and-Frames Semantics (as expanded and incorporated into the functional theory of translation by different scholars), which will be briefly discussed in the paper, the model is functional and target-oriented in nature. It seeks to analyse translated texts as entities in their own right, however, this does not mean that the source text will not be taken into account at all, only will the target text be given priority. Utilising a "model reader" who unknowingly attributes a certain function to a text while reading it and does not compare a translation to the original text, the model emphasises the importance of the text recipient and text reception.

As the model's first step, functions and intratextual coherence of the translations will be determined before the source text will undergo the same analyses. The next step will introduce the contrastive component by applying Scenes-and-Frames Semantics to evaluate and compare selected examples taken from the three texts. Finally, the results gathered in all these steps will be fused together to come to a retraceable and well-grounded evaluation of the translations and their relations to the source text, as well as of the relation between the two translations themselves.

Other content of the paper includes an extensive chapter on the translation of literary texts in general (different approaches, the position of literary translation in the discourse of literature, specific problems of literary translation) and information on Anthony Burgess, his oeuvre and *A Clockwork Orange* in particular, as well as on the two translators. A few general thoughts on translation criticism and its role in today's society and time will also be included.

## **Anhang II: Lebenslauf**

### **Persönliche Daten**

**Name:** Michael Haberl  
**Geburtsdatum:** 7. Februar 1981  
**Geburts- und Wohnort:** Wien  
**Nationalität:** Österreicher  
**E-Mail:** michael\_h@gmx.net

### **Ausbildung**

1987 – 1991 Grundschole Schulbrüder Währing  
1991 – 1999 AHS BG & BRG Maroltingergasse  
2000 Grundwehrdienst  
2000 – 2001 Studium Informatik an der TU Wien (abgebrochen)  
2001 – 2009 Diplomstudium Übersetzerausbildung an der Uni Wien  
Sprachkombination: Deutsch – Englisch - Japanisch  
2004 Bakkalaureatsstudium Japanologie an der Universität Wien,  
voraussichtlicher Abschluss 2010  
2007 – 2008 Auslandsstudienaufenthalt an der Momoyama Gakuin  
Daigaku (St. Andrew's University) in Izumi, Ōsaka, Japan

### **Bisherige Übersetzungstätigkeiten**

Sonn & Partner Patentanwälte  
European Patent Office