



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

Work in Progress

Der Aspekt der Unübersetzbarkeit am Beispiel der
Übersetzungen von James Joyces *Finnegans Wake*

Verfasserin

Tamara Reisinger, BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, im Mai 2015

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

A 060 342 351
Masterstudium Übersetzen Englisch Spanisch UG2002
Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Klaus Kaindl

DANKSAGUNG

An dieser Stelle möchte ich mich bei allen bedanken, die mich während der Entstehung dieser Masterarbeit unterstützt und motiviert haben. Insbesondere bei

- meinem Betreuer Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Klaus Kaindl
für die hilfreichen Ratschläge und das konstruktive Feedback
- Ingeborg Horn, Ulrich Blumenbach, Friedhelm Rathjen und Robert Weninger
für die rasche und ausführliche Beantwortung meiner Fragen.

INHALTSVERZEICHNIS

0	EINLEITUNG	1
1	UNÜBERSETZBARKEIT	3
1.1	PRINZIPIELLE UNÜBERSETZBARKEIT	3
1.1.1	<i>Friedrich Schleiermacher</i>	4
1.1.2	<i>Wilhelm von Humboldt</i>	5
1.1.3	<i>Linguistisches Relativitätsprinzip</i>	7
1.2	PRINZIPIELLE ÜBERSETZBARKEIT	9
1.2.1	<i>Ursprung</i>	9
1.2.2	<i>Universales Inventar/Nomenklatur</i>	9
1.2.3	<i>Axiom der Ausdrückbarkeit/Übersetzbarkeit</i>	11
1.2.3.1	R. J. Searle: The Principle of Expressibility	11
1.2.3.2	Axiom der Übersetzbarkeit	12
1.3	UNÜBERSETZBARKEIT IN DER PHILOSOPHIE	13
1.3.1	<i>Adam Schaff</i>	13
1.3.1.1	Verhältnis von Sprache und Denken	14
1.3.1.2	Gegenpunkte zur linguistischen Relativitätstheorie	15
1.3.2	<i>Jacques Derrida</i>	16
1.3.2.1	Dekonstruktion	16
1.3.2.2	Der Turmbau zu Babel	17
1.3.3	<i>Paul Ricoeur</i>	19
1.4	UNÜBERSETZBARKEIT IN DER TRANSLATIONSWISSENSCHAFT.....	19
1.4.1	<i>Äquivalenzorientierte Ansätze</i>	20
1.4.1.1	Roman Jakobson	20
1.4.1.2	Leipziger Schule (Jäger, Neubert, Kade).....	22
1.4.1.3	Werner Koller.....	24
1.4.2	<i>Deskriptive Translationswissenschaft (DTS)</i>	26
1.5	UNÜBERSETZBARKEIT VS. ÜBERSETZBARKEIT	28
2	UNÜBERSETZBARKEITEN	29
2.1	LYRIKÜBERSETZUNG	30
2.1.1	<i>Lyrik</i>	30
2.1.2	<i>Übersetzungsschwierigkeiten bzw. unübersetzbare Charakteristika</i>	31
2.1.2.1	Unübersetzbarkeiten in der Lyrik.....	31
2.1.2.2	Lautlichkeit, visuelle Poesie und poetische Sprache	32
2.1.3	<i>Lösungsmöglichkeiten</i>	34
2.1.3.1	Treue und Interpretation	34
2.1.3.2	Mögliche Übersetzungsstrategien	35
2.2	SPRACHVARIETÄTEN UND MEHRSPRACHIGKEIT	37
2.2.1	<i>Begriffsabgrenzung</i>	38
2.2.2	<i>Übersetzbarkeit und Übersetzungsmöglichkeiten</i>	39

2.3	SPRACHLICHE UND KOGNITIVE PHÄNOMENE.....	41
2.3.1	<i>Metaphern</i>	42
2.3.1.1	Übersetzbarkeit von Metaphern.....	44
2.3.1.2	Basic English.....	46
2.3.2	<i>Wort- und Sprachspiele</i>	47
2.4	ZUSAMMENFASSUNG.....	50
2.5	SCHLUSSFOLGERUNGEN UNÜBERSETZBARKEIT.....	51
3	ÜBERSETZUNGSSCHWIERIGKEITEN BEI <i>FINNEGANS WAKE</i>	52
3.1	JAMES JOYCE – <i>FINNEGANS WAKE</i>	53
3.1.1	<i>Entstehung und Rezeption</i>	53
3.1.2	<i>Inhalt</i>	54
3.2	ÜBERSETZUNGEN.....	57
3.2.1	<i>Vollständige Übersetzungen</i>	57
3.2.2	<i>Teilübersetzungen bzw. gesammelte Annäherungen</i>	57
3.3	<i>FINNEGANS WAKE</i> – UNÜBERSETZBAR?.....	58
3.3.1	<i>Der Aspekt der Unübersetzbarkeit bei Finnegans Wake</i>	58
3.3.2	<i>Übersetzungsschwierigkeiten bei Finnegans Wake</i>	62
3.3.2.1	Inhalt und Verständnis.....	62
3.3.2.2	Intertextualität.....	64
3.3.2.3	Sprache (inkl. Mehrdeutigkeit, Musikalität).....	66
3.3.2.3.1	Mehrdeutigkeit und Mehrsprachigkeit.....	67
3.3.2.3.2	Musikalität.....	69
3.3.2.3.3	Grammatik und Interpunktion.....	69
3.3.3	<i>Zusammenfassung</i>	70
4	ANALYSE	70
4.1	ANALYSEKORPUS.....	71
4.1.1	<i>Komplettübersetzung: Dieter H. Stündel (Zweitausendeins, 1992)</i>	73
4.1.2	<i>Gesammelte Annäherungen (Suhrkamp, 1989)</i>	73
4.1.3	<i>Friedhelm Rathjen (Geschichten von Shem und Shaun & Winnegans Fake)</i>	75
4.2	ANALYSEMODELL.....	77
4.3	ANALYSE.....	78
4.3.1.1	Textstelle 1 (FW 424.17–424.36): Shaun über die Sprache Shems.....	79
4.3.1.2	Textstelle 2 (FW 10.25–10.36): Beschreibung eines Museums.....	83
4.3.1.3	Textstelle 3 (FW 152.15–152.34): The Mookse and The Gripes.....	87
4.3.1.4	Textstelle 4 – ALPs Monolog.....	92
4.3.1.4.1	Textstelle 4a: (FW 619.20–619.34) – Beginn ALPs Monolog.....	93
4.3.1.4.2	Textstelle 4b (FW 628.7–628.16) – Ende ALPs Monolog.....	96
4.3.1.5	Textstelle 5 (FW 165.30–166.2) – Antwort 11.....	100
4.3.1.6	Textstelle 6 (FW 142.30–143.2) – Frage/Antwort 8.....	103
4.3.1.7	Textstelle 7 – The Ballad of Persse O’Reilly.....	105
4.3.1.7.1	Textstelle 7a (FW 44.7–44.17) – Vorstellung Persse O’Reilly.....	105
4.3.1.7.2	Textstelle 7b (FW 45.1–45.6) – 1. Strophe.....	107
4.3.2	<i>Zusammenfassung: Übersetzungsstrategien</i>	109

5 CONCLUSIO	109
BIBLIOGRAPHIE	113
VERWENDETE ABKÜRZUNGEN	113
PRIMÄRLITERATUR	113
SEKUNDÄRLITERATUR	114
ANHANG	126
ANHANG 1: VOLLSTÄNDIGE TEXTSTELLEN	126
ANHANG 2: WENINGER, ROBERT K. 2015.	135
ANHANG 3: BLUMENBACH, ULRICH. 2015.....	138
ANHANG 4: HORN, INGEBORG. 2015.	141
ANHANG 5: RATHJEN, FRIEDHELM. 2015.	145
ZUSAMMENFASSUNG	149
ABSTRACT	149
LEBENS LAUF	150

0 EINLEITUNG

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit der Unübersetzbarkeit im Allgemeinen sowie der (vermeintlichen) Unübersetzbarkeit von James Joyces *Finnegans Wake*. Bei diesem Roman, der neben *Ulysses* das letzte und wohl auch bekannteste Werk des irischen Autors darstellt, handelt es sich laut gängiger Beschreibungen um „das unverständlichste Stück Literatur“ (Reichert 1989^a:7), das „schwierigste Werk der Weltliteratur“ (DER SPIEGEL 1968) und „a work that has repeatedly been declared entirely untranslatable“ (O’Neill 2014:3). Trotz dieser vermeintlichen Unübersetzbarkeit wurde *Finnegans Wake* vollständig in sechs Sprachen übersetzt. Darüber hinaus befinden sich auch Teilübersetzungen in mehr als 20 Sprachen im Umlauf. Daraus ergibt sich folglich die Frage, inwieweit hier tatsächlich von „unübersetzbar“ gesprochen werden kann bzw. worauf sich diese Beschreibung im Allgemeinen und in Bezug auf *Finnegans Wake* bezieht.

Das Ziel dieser Arbeit lässt sich folglich in zwei Teilziele unterteilen: Zum einen soll die Grundfrage Unübersetzbarkeit vs. Übersetzbarkeit, wie sie in der Fachliteratur thematisiert wird, genauer betrachtet werden. Damit soll zunächst dargelegt werden, was sich hinter dem Begriff „Unübersetzbarkeit“ – und folglich auch hinter „Übersetzbarkeit“ – verbirgt und wie diese beiden Gegensätze einander gegenübergestellt werden. In weiterer Folge soll auch konkretisiert werden, in Zusammenhang mit welchen Aspekten die Beschreibung „unübersetzbar“ hauptsächlich verwendet wird und inwieweit diese auch in der Literatur über *Finnegans Wake* genannt werden. Konkret wird in dieser Arbeit versucht darzulegen, welche Bedeutung „unübersetzbar“ in Zusammenhang mit diesem Roman zukommt. Zu diesem Zweck erfolgt zunächst eine kurze Vorstellung der veröffentlichten deutschen Übersetzungen inklusive positiver sowie negativer Kritiken dieser. Das Hauptziel dieser Arbeit liegt in der Analyse und dem Übersetzungsvergleich ausgewählter Textstellen. Anhand der Übersetzungsstrategien für Wortspiele von Delabastita (1996) soll – ausgehend von der Übersetzbarkeit von *Finnegans Wake* – gezeigt werden, wie „unübersetzbare“ Aspekte übersetzt und welche Strategien gewählt wurden, um so viele Bedeutungsebenen wie möglich beizubehalten.

Da *Finnegans Wake* in der Fachliteratur bereits oft behandelt und anhand von Beispielen gezeigt wurde, wie vielschichtig der Text ist, wurde das Analysekorpus auf jene Textstellen und Übersetzungen eingegrenzt, die – soweit bekannt – noch nicht analysiert wurden. Somit werden in der Analyse bzw. im Übersetzungsvergleich Textstellen aus der Komplettübersetzung von Dieter H. Stündel und den Teilübersetzungen von Harald Beck, Friedhelm Rathjen, Ingeborg Horn, Robert Weninger, Ulrich Blumenbach und Reinhard Markner, sowie von Klaus Reichert gegenübergestellt.

Das erste Kapitel dieser Arbeit beschäftigt sich mit der Aporie der (Un-)Übersetzbarkeit. In diesem Zusammenhang werden zunächst die beiden Extreme dieser Thematik – Prinzipielle Unübersetzbarkeit und Prinzipielle Übersetzbarkeit – einander gegenübergestellt. In weiterer Folge erfolgt ein Überblick über die Thematik der Unübersetzbarkeit in der Philosophie,

wobei stellvertretend vor allem auf Adam Schaff, Jacques Derrida und Paul Ricoeur Bezug genommen wird. Anschließend werden noch drei äquivalenzorientierte Ansätze sowie die Deskriptive Translationswissenschaft vorgestellt und hinsichtlich ihrer Beschreibung der Unübersetzbarkeit dargestellt.

Im zweiten Kapitel folgt ein Überblick über die Unübersetzbarkeit bzw. Übersetzbarkeit von einzelnen Aspekten, wie z. B. Lyrik, Sprachvarietäten und Mehrsprachigkeit, sowie sprachliche und kognitive Phänomene, wie Metaphern und Wort- bzw. Sprachspiele. In diesem Zusammenhang wird auch auf unterschiedliche Übersetzungsstrategien Bezug genommen.

Das darauffolgende Kapitel widmet sich dem Werk *Finnegans Wake* von James Joyce. Hier wird zunächst eine kurze Zusammenfassung der Entstehungsgeschichte und Rezeption sowie des Inhalts von *Finnegans Wake* gegeben, gefolgt von einem Überblick über die veröffentlichten Übersetzungen bzw. Annäherungen. Darauf folgt eine umfangreichere Beschreibung der (vermeintlichen) Unübersetzbarkeit und welche Aspekte oder Charakteristika in *Finnegans Wake* als unübersetzbar bezeichnet werden oder in einer Übersetzung eine Herausforderung darstellen.

Im letzten Kapitel erfolgt die eigentliche Analyse der ausgewählten Textstellen. Dazu werden in einem ersten Teil das Analysekorpus, die Übersetzungen, die Übersetzerin und Übersetzer, sowie das Analysemodell bzw. die Übersetzungsstrategien nach Delabastita (1996) näher vorgestellt. In weiterer Folge wird anhand von insgesamt neun Textstellen exemplarisch dargelegt, welche Herausforderungen sich bei einer Übersetzung von *Finnegans Wake* ergeben und mithilfe welcher Strategien diese ins Deutsche übersetzt wurden.

Eine kurze Zusammenfassung der vorangegangenen Ausführungen und Ergebnisse sowie die Schlussfolgerungen bilden den Abschluss dieser Arbeit. Die in der Arbeit zitierte E-Mail-Korrespondenz mit der Übersetzerin Ingeborg Horn und den Übersetzern Ulrich Blumenbach, Friedhelm Rathjen und Robert Weninger wurde – mit Einverständnis der Übersetzerin und Übersetzer – im Anhang beigefügt. Die Anfrage an Dieter H. Stündel blieb bis zur Fertigstellung dieser Arbeit unbeantwortet. Sollten trotzdem Urheberrechtsverletzungen vorliegen, waren diese unbeabsichtigt.

Der Titel für diese Arbeit „Work in Progress“ ist eine Anlehnung an den Arbeitstitel von *Finnegans Wake*. Damit soll verdeutlicht werden, dass durch die beinahe unendliche Anzahl an Bedeutungsebenen, eine Übersetzung und zwangsläufig auch jede Arbeit über *Finnegans Wake* zu einem „Work in Progress“ bzw. zu einer endlosen Aufgabe wird, da mit jedem Lesen neue Bedeutungen zum Vorschein kommen.

1 UNÜBERSETZBARKEIT

Übersetzen – Was ist das eigentlich? Ist es überhaupt möglich, Zeichen, Wörter, Texte, etc. von einer Sprache in eine andere Sprache zu übersetzen? Der Begriff der Übersetzung geht fast immer einher mit dem Begriff der Unübersetzbarkeit – sei es im Hinblick auf einzelne Aspekte oder auf die allgemeine Tätigkeit des Übersetzens.

Da sich diese Arbeit zentral mit dem Thema der Unübersetzbarkeit bei James Joyces Roman *Finnegans Wake* auseinandersetzt, erscheint es sinnvoll, zunächst einen allgemeinen Überblick über die Aporie der Übersetzbarkeit bzw. Unübersetzbarkeit zu geben. Dass es sich hierbei nicht um ein jüngeres Problem handelt, sondern um eine von Beginn an existierende Notwendigkeit/Unmöglichkeit, wird durch folgende Bibelstelle deutlich:

Alle Menschen hatten die gleiche Sprache und gebrauchten die gleichen Worte. [...] Da stieg der Herr herab[...] und] sprach: Seht nur, *ein* Volk sind sie, und *eine* Sprache haben sie alle. Und das ist erst der Anfang ihres Tuns. Jetzt wird ihnen nichts mehr unerreichbar sein, was sie sich auch vornehmen. [...] Auf, steigen wir hinab, und verwirren dort ihre Sprache, so daß keiner mehr die Sprache des anderen versteht. (Genesis 11,1 u. 5–7. In: DIE HEILIGE SCHRIFT 1984:14, Hervorhebungen im Original)

Diese Stelle wird unter anderem von Robinson (2005:11ff.) als der Ursprung der Übersetzung bezeichnet. Dabei ist sie auf zwei Arten zu verstehen: Zum einen ist durch die Sprachenvielfalt die Übersetzung notwendig, gleichzeitig ist sie aber dennoch unmöglich (vgl. Derrida 2007:191–225). Zum anderen deutet diese Stelle auf die Existenz einer sogenannten Ursprache hin, wonach ein gemeinsamer Kern, ein „common fund“ existiert, aufgrund dessen eine Übersetzung möglich sein muss – sofern es gelingt, diesen Kern zu finden und zu rekonstruieren (vgl. Ricoeur 2006:11ff.).

Bereits in dieser kurzen Zusammenfassung der Geschichte des Turmbaus zu Babel lässt sich die Problematik der Übersetzbarkeit bzw. Unübersetzbarkeit erkennen. Grundsätzlich gibt es – wie oben schon zu erkennen ist – zwei Herangehensweisen: Auf der einen Seite steht die prinzipielle Unübersetzbarkeit oder das „linguistische Relativitätsprinzip“ (vgl. Whorf 1940/1959^a; 1940/1959^b), und auf der anderen Seite die prinzipielle Übersetzbarkeit, die sogenannte „linguistische Universalientheorie“ (vgl. Koller 1992; Mounin 1977) oder das „Axiom der Ausdrückbarkeit/Übersetzbarkeit“ (vgl. Searle 1969/1999; Koller 1992).

In den folgenden Unterkapiteln werden die wichtigsten Beiträge zur Unübersetzbarkeit bzw. Übersetzbarkeit genauer behandelt. Es werden zunächst die prinzipielle Unübersetzbarkeit und die prinzipielle Übersetzbarkeit einander gegenübergestellt und danach mit ausgewählten philosophischen und translationswissenschaftlichen Ansätzen ergänzt.

1.1 PRINZIPIELLE UNÜBERSETZBARKEIT

Die prinzipielle Unübersetzbarkeit oder das linguistische Relativitätsprinzip, wie es Whorf (1940/1959^a) in *Science and Linguistics* benennt, ist verbunden mit der gegenseitigen Abhängigkeit von Sprache und Denken. Während bei der prinzipiellen Übersetzbarkeit die Ansicht

vertreten wird, Sprache und Denken verliefen unabhängig voneinander (vgl. Kapitel 1.2), steht bei der prinzipiellen Unübersetzbarkeit die Meinung, Sprache bestimme das Denken, im Mittelpunkt (vgl. Schleiermacher 1813/1963; Humboldt 1963; Whorf 1939/1959, 1940/1959^a, 1940/1959^b).

1.1.1 FRIEDRICH SCHLEIERMACHER

Einer der ersten, der sich zu diesem Thema äußert, ist Friedrich Schleiermacher (1813/1963). In seiner Abhandlung *Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens* unterscheidet er zwischen den Dolmetscherinnen und Dolmetschern, die ihr „Amt in dem Gebiete des Geschäftslebens [verwalten]“ (Schleiermacher 1813/1963:39) und den eigentlichen Übersetzerinnen und Übersetzern, die sich „vornämlich in dem Gebiete der Wissenschaft und Kunst“ (Schleiermacher 1813/1963:39) aufhalten. Letztere sind für Schleiermacher (1813/1963:39f.) folglich Künstlerinnen und Künstler, die sich bei der Übertragung darauf konzentrieren, dass in der Übersetzung so weit wie möglich „des Verfassers eigenthümliche Art zu sehen“ vorhanden ist und die Übersetzerinnen und Übersetzer „einer frei gewählten oder durch den Eindruck bestimmten Ordnung gefolgt“ sind (Schleiermacher 1813/1963:40). Die Übersetzung von Sachtexten (Zeitungsartikel, Reisebeschreibungen und dgl.) zählt für ihn nicht zur eigentlichen Übersetzung; diese bezieht sich rein auf philosophisch-wissenschaftliche Texte, bei denen „mehr der Gedanke herrscht, der mit der Rede Eins ist, nicht die Sache, als deren willkürliches vielleicht aber fest bestimmtes Zeichen das Wort nur dasteht.“ (Schleiermacher 1813/1963:43)

Und genau auf dieser Auffassung von Übersetzung basiert die Problematik der (Un-)Übersetzbarkeit: Es zählt mehr der Gedanke, das heißt die Sprecherinnen und Sprecher denken selbst, formulieren ihre eigenen Gedanken, ihre eigene Meinung, etc. Folglich ist es die Aufgabe der Übersetzerinnen und Übersetzer, diese Gedanken richtig zu interpretieren. Und diese Gedanken richtig zu interpretieren ist laut Schleiermacher (1813/1963) nicht möglich, da er – wie später noch bei Humboldt (1963) und Whorf (1939/1959; 1940/1959^{a, b}) zu sehen ist – Sprache und Denken miteinander in Verbindung setzt:

Jeder Mensch ist auf der einen Seite in der Gewalt der Sprache, die er redet; er und sein ganzes Denken ist ein Erzeugniß derselben. Er kann nichts mit völliger Bestimmtheit denken, was außerhalb der Grenzen derselben läge; die Gestalt seiner Begriffe, die Art und die Grenzen ihrer Verknüpfbarkeit ist ihm vorgezeichnet durch die Sprache, in der er geboren und erzogen ist, Verstand und Fantasie sind durch sie gebunden. (Schleiermacher 1813/1963:43)

So betrachtet erscheint für Schleiermacher (1813/1963) die (literarische) Übersetzung unmöglich, denn für ihn geht es dabei vor allem darum, dass die Übersetzerinnen und Übersetzer „den Geist der Sprache [...], die dem Schriftsteller einheimisch war, [...] dessen eigenthümliche Denkweise und Sinnesart“ (Schleiermacher 1813/1963:45) übertragen müssen – und das ist nur mit der eigenen Sprache, der Muttersprache möglich, die jedoch nur bedingt mit der Ausgangssprache übereinstimmt. Für ihn hat der „gute“ Übersetzer allerdings zwei Möglichkeiten, um

die Schriftstellerinnen oder Schriftsteller und die Leserinnen oder Leser zusammenzuführen: die Methode der Verfremdung und die Methode der Einbürgerung, die Schleiermacher (1813/1963) mit diesem bekannten Bild gegenüberstellt:

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. (Schleiermacher 1813/1963:47)

Aus dieser Abhandlung geht allerdings auch hervor, dass Schleiermacher (1813/1963) von der verfremdenden Methode nicht viel hält, da diese eher eine Nachbildung darstellt. Die Verfremdung sieht er als ein „schülerhaftes Verstehen, das sich noch mühsam und fast ekelhaft durch das einzelne hindurchstümpert“ (Schleiermacher 1813/1963:49). Die Tatsache, dass die Ausgangssprache auch Geschichte und Kultur dieser Sprache und dieses Landes widerspiegelt, wird bei Schleiermacher (1813/1963) nicht behandelt.

Die Einbürgerung hingegen ist jene Methode, die „wahre“ Übersetzerinnen und Übersetzer verwenden müssen, da sie – um es mit Schleiermachers (1813/1963:59) Worten zu sagen – „weit höher und vollkommener“ ist als die der Verfremdung. Allerdings ist die einbürgernde Methode, bei der ein Werk so übersetzt wird, wie die Autorinnen und Autoren es geschrieben hätten, hätten sie es in der Zielsprache verfasst, laut Schleiermacher (1813/1963) unmöglich durchzuführen. Denn dieser sprachliche Wechsel ist insofern nicht möglich, als dass die Übersetzerinnen und Übersetzer weder einfach die Sprache wechseln können, noch sind sie in der Lage, in dieser anderen Sprache zu denken. Deshalb ist auch dieses Ziel unmöglich zu erreichen, da, wie oben bereits erwähnt, „[j]eder Mensch [...] auf der einen Seite in der Gewalt der Sprache [ist], die er redet; er und sein ganzes Denken ist ein Erzeugniß derselben“ (Schleiermacher 1813/1963:47).

1.1.2 WILHELM VON HUMBOLDT

Eine ähnliche Ansicht im Hinblick auf die prinzipielle Unübersetzbarkeit vertritt auch der deutsche Sprachwissenschaftler Wilhelm von Humboldt. Er gilt als der erste, der diesen Zusammenhang zwischen Sprache und Weltansicht, die wiederum das Denken beeinflusst, endgültig formulierte – also die Idee eines sprachlichen Relativitätsprinzips. Diese Idee wurde danach – unabhängig von Humboldt (1963) – zuerst von Edward Sapir, noch relativ vorsichtig, aufgegriffen, und später von Benjamin Lee Whorf auf den Punkt gebracht.

Bevor im nächsten Unterkapitel die sogenannte Sapir-Whorf-Hypothese behandelt wird, erfolgt hier zunächst noch ein kurzer Überblick über die Ansichten Humboldts, dem „Urheber“ des sprachlichen Relativitätsprinzips bzw. der Sapir-Whorf-Hypothese (vgl. Schreiber 1993:44; Albrecht 1979:227). Über den beim linguistischen Relativitätsprinzip zentralen Zusammenhang zwischen Sprache und Weltansicht schreibt Humboldt (1963) Folgendes:

Durch die gegenseitige Abhängigkeit des Gedankens, und des Wortes von einander leuchtet es klar ein, daß die Sprachen nicht eigentlich Mittel sind, die schon erkannte Wahrheit darzustellen, sondern weit mehr, die vorher unerkannte Wahrheit zu entdecken. Ihre Verschiedenheit ist nicht eine von Schällen und Zeichen, sondern eine Verschiedenheit der Weltansichten selbst. Hierin ist der Grund, und der letzte Zweck aller Sprachuntersuchung enthalten. Die Summe des Erkennbaren liegt, als das von dem menschlichen Geiste zu bearbeitende Feld, zwischen allen Sprachen, unabhängig von ihnen, in der Mitte; der Mensch kann sich diesem rein objectiven Gebiet nicht anders, als nach seiner Erkennungs- und Empfindungsweise, also auf einem subjectiven Wege, nähern. (Humboldt 1963:19f.)

Für Humboldt (1963) bedeutet dies, dass die Weltansicht, die Erkennungs- und Empfindungsweise durch die eigene Sprache bestimmt wird. Wird dieser Gedanke weitergeführt, lässt sich daraus schließen, dass die Tätigkeit des Übersetzens nicht möglich ist, da der Mensch in seiner Sprache gefangen ist (vgl. Humboldt 1963; Schleiermacher 1813/1963; Whorf 1939/1959; 1940/1959^{a, b}).

Speziell über die Unübersetzbarkeit schreibt Humboldt (1816/2010) in der Einleitung zu seiner Übersetzung des Agamemnon, dass „alle Werke[...] großer Originalität [...] unübersetzbar [sind]“ und „die Untersuchung sowohl, als die Erfahrung bestätigen es, daß, so wie man von den Ausdrücken absieht, die bloß körperliche Gegenstände bezeichnen, kein Wort einer Sprache vollkommen einem in einer andren gleich ist“ (Humboldt 1816/2010:xv).

Gleichzeitig betont er aber, dass das Übersetzen notwendig ist, um einerseits den Leserinnen und Lesern neue Literatur zugänglich zu machen, und andererseits die Ausdrucksfähigkeit der Zielsprache zu erweitern bzw. zu bereichern. Denn „[j]ede Sprache besitzt die Geschmeidigkeit, Alles in sich aufnehmen und Allem wieder Ausdruck aus sich verleihen zu können“ (Humboldt 1963:657). Das heißt, obwohl der Mensch in seiner Muttersprache gefangen ist, ist es dennoch möglich, die eigene Sprache zu bereichern und mit ihr wiederum alles auszudrücken. „Es ist nicht zu kuhn zu behaupten, daß in jeder, auch in den Mundarten sehr roher Völker, [...] sich Alles [...] ausdrücken läßt.“ (Humboldt 1816/2010:xvii)

Daraus lässt sich bereits erkennen, dass Humboldt (1963) zwar einerseits als der Urheber des sprachlichen Relativitätsprinzips gilt, gleichzeitig aber auch die Ansicht unterstützt, die von den Vertreterinnen und Vertretern des Axioms der Ausdruckbarkeit (siehe Kapitel 1.2) postuliert wird: Alles lässt sich ausdrücken. Speziell im Hinblick auf die Übersetzung bedeutet das für ihn Folgendes:

Soll aber das Uebersetzen der Sprache und dem Geist der Nation dasjenige aneignen, was sie nicht, oder was sie doch anders besitzt, so ist die erste Forderung einfache Treue. Diese Treue muß auf den wahren Charakter des Originals [...] gerichtet seyn, so wie überhaupt jede gute Uebersetzung von einfacher und anspruchloser Liebe zum Original [...] ausgehen, und in sie zurückkehren muß. Mit dieser Ansicht ist freilich nothwendig verbunden, daß die Uebersetzung eine gewisse Farbe der Fremdheit an sich trägt [...].

Solange nicht die Fremdheit, sondern das Fremde gefühlt wird, hat die Uebersetzung ihre höchsten Zwecke erreicht; wo aber die Fremdheit an sich erscheint, und vielleicht gar das Fremde verdunkelt, da verräth der Uebersetzer, daß er seinem Original nicht gewachsen ist. (Humboldt 1816/2010:xix)

Im Gegensatz zu Schleiermacher (1813/1963), der von der Verfremdung nicht viel zu halten scheint, versucht Humboldt (1816/2010) in seiner Übersetzung des Agamemnon, das Fremde so gut wie möglich darzustellen. Die Methode der Einbürgerung sieht er als einen Ausdruck „ekler Scheu vor dem Ungewöhnlichen“ (Humboldt 1816/2010:xix) mit dem Ziel, alles Fremde zu vermeiden. Und hier treffen die Ansichten der Unübersetzbarkeit wieder mit denen von Schleiermacher (1813/1963) zusammen: Sprache bestimmt das Denken. In Bezug auf die Einbürgerung kommt Humboldt (1816/2010) zu einem ähnlichen Schluss wie Schleiermacher (1813/1963): Die Methode der Einbürgerung ist ein „Gedanke, bei dem man nicht überlegte, daß, wenn man nicht bloß von Wissenschaften und Thatsachen redet, kein Schriftsteller dasselbe und auf dieselbe Weise in einer andren Sprache geschrieben haben würde“ (Humboldt 1816/2010:xix). Wird dieser Gedanke weitergeführt, entspricht er in etwa dem, was Schleiermacher (1813/1963:57ff.) meint, wenn er schreibt, dass Übersetzerinnen und Übersetzer nicht einfach die Sprache und folglich ihr Denken wechseln können.

1.1.3 LINGUISTISCHES RELATIVITÄTSPRINZIP

Wie bereits oben erwähnt, kamen Edward Sapir und später auch Benjamin Lee Whorf unabhängig von Wilhelm von Humboldt zu dem Schluss, Sprache bestimme das (menschliche) Denken. Der Grundgedanke des linguistischen Relativitätsprinzips stellt sich gegen die zu dieser Zeit übliche Auffassung, das Denken verlaufe bei allen Menschen gleich und die Sprache diene nur zum Ausdruck dieser Gedanken (vgl. Gipper 1972).

[...] jede natürliche Sprache [ist] das Verständigungsmittel einer Menschengruppe [...]. Dieses Mittel dient dem Ausdruck und der Kommunikation von Gedanken. Dabei wird vorausgesetzt: Alle Menschen sind prinzipiell gleich; ihr Denken unterliegt allgemeingültigen Denkgesetzen; sie leben in derselben Welt und können infolgedessen in den verschiedenen Sprachen dasselbe, wenn auch mit verschiedenen Mitteln, ausdrücken und meinen. (Gipper 1972:2)

Sapir (1939) hält diese Auffassung für eine Illusion, da Menschen nur das wahrnehmen, was sie aufgrund der Sprachgewohnheiten ihrer Gemeinschaft erfahren haben. Er definiert seine These folgendermaßen:

Human beings do not live in the objective world alone, nor alone in the world of social activity as ordinarily understood, but are very much at the mercy of the particular language which has become the medium of expression for their society: It is quite an illusion to imagine that one adjusts to reality essentially without the use of language and that language is merely an incidental means of solving specific problems of communication or reflection. The fact of the matter is that the “real world” is to a large extent unconsciously

built up on the language habits of the group. ... We see and hear and otherwise experience very largely as we do because the language habits of our community predispose certain choices of interpretation. (Sapir 1939; zit. nach Whorf 1939/1959:134)

Auf Sapirs Anregen hin widmete sich Benjamin Lee Whorf dem Studium der Hopi-Indianer und deren Sprache. Das war auch der Auslöser für Whorfs (1940/1959^{a, b}) eigene Theorien bezüglich der linguistischen Relativitätstheorie. (vgl. Gipper 1972:5)

Ausgehend von der Hopi-Sprache kommt Whorf (1940/1959^{a, b}) zu dem Schluss, der menschliche Gedanke werde durch die Grammatik einer Sprache beeinflusst – und der menschliche Gedanke wiederum bestimme die menschliche Wahrnehmung. Er formuliert seine Schlussfolgerung folgendermaßen:

[...] users of markedly different grammars are pointed by their grammars toward different types of observations and different evaluations of externally similar acts of observation, and hence are not equivalent as observers but must arrive at somewhat different views of the world. (Whorf 1940/1959^b:221)

Die meisten Menschen aber sprechen oft nur eine Sprache und folglich besitzen sie auch nur eine auf ihre Muttersprache beschränkte Weltsicht (vgl. Gipper 1972; Whorf 1940/1959^{a, b}). Diese Schlussfolgerung beschreibt das, was heute als linguistisches Relativitätsprinzip bzw. Sapir-Whorf-Hypothese bekannt ist:

We are thus introduced to a new principle of relativity, which holds that all observers are not led by the same physical evidence to the same picture of the universe, unless their linguistic backgrounds are similar, or can in some way be calibrated. (Whorf 1940/1959^a:214)

Wird dieser Gedanke weitergeführt, ist es unmöglich einen Text zu übersetzen. Georges Mounin (1967:76) gibt dazu das Beispiel, dass ein Mensch des 17. Jahrhunderts die Welt anders wahrgenommen hat als ein Mensch des 14. oder 15. Jahrhunderts. Daraus folgt, dass es für den Menschen des 17. Jahrhunderts unmöglich ist, die volle Bedeutung eines Textes aus dem 14. Jahrhundert zu erkennen, und daher kann er den Text auch nicht übersetzen. (vgl. Mounin 1967:76)

Whorfs (1940/1959^{a, b}) Hypothese hat vor allem in den USA zu einer Reihe von Stellungnahmen geführt, wobei sowohl positive als auch negative Kommentare veröffentlicht wurden. In Europa hingegen wurde die Sapir-Whorf-Hypothese kaum diskutiert (vgl. Gipper 1972:77). Die Kommentare der amerikanischen Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen lassen sich prinzipiell in drei Gruppen unterteilen: auf der einen Seite die Gegnerinnen und Gegner, hauptsächlich positivistische und strukturalistische Forscherinnen und Forscher; in der Mitte eine Gruppe von Gelehrten, die weder zu 100 % dafür noch zu 100 % dagegen war; und

auf der anderen Seite die Befürworterinnen und Befürworter, hauptsächlich Ethnologinnen und Ethnologen (vgl. Gipper 1972:78).¹

1.2 PRINZIPIELLE ÜBERSETZBARKEIT

Neben der in Kapitel 1.1 behandelten prinzipiellen Unübersetzbarkeit gibt es, wie zu Beginn schon erwähnt, auch die Gegenposition der prinzipiellen Übersetzbarkeit bzw. das sogenannte Axiom der Ausdruckbarkeit/Übersetzbarkeit.

1.2.1 URSPRUNG

Der Ursprung der prinzipiellen Übersetzbarkeit liegt laut Koller (1992:179) in der Überzeugung der sprachphilosophischen Tradition (u. a. René Descartes, Gottfried Wilhelm Leibniz, Christian Wolff). Hier wird die Meinung vertreten, dass „[a]lle in einer menschlichen Sprache und von Menschen geschriebene[n] Bücher [...] auch in andere menschliche, noch lebende Sprachen so übersetzt werden [können], daß das Original ausgedruckt wird.“ (Gottsched 1739:406)

Zum grundlegenden Konzept der prinzipiellen Übersetzbarkeit gehört laut Koller (1992:179f.) auch die generative Transformationsgrammatik, deren Hauptvertreter Noam Chomsky (1971) ist. Der Transformationsgrammatik zufolge ist die Sprache in eine Tiefen- und eine Oberflächenstruktur unterteilt, wobei die Tiefenstruktur in allen Sprachen gleich ist.

Die Tiefenstruktur, die die Bedeutung zum Ausdruck bringt, ist, so heißt es, allen Sprachen gemeinsam, da sie einfach eine Reflexion der Form des Gedankens darstelle. Die Transformationsregeln, die Tiefenstruktur in Oberflächenstruktur umwandeln, können von Sprache zu Sprache verschieden sein. Die Oberflächenstruktur, die aus diesen Transformationen resultiert, drückt, abgesehen von einfachsten Fällen, natürlich nicht direkt die Bedeutungsrelation der Wörter aus. Es ist vielmehr die Tiefenstruktur, die der aktuellen Äußerung zugrundeliegt, eine Struktur, die rein gedanklich ist, welche den semantischen Inhalt des Satzes vermittelt. Diese Tiefenstruktur ist nichtsdestoweniger mit tatsächlichen Sätzen in der Hinsicht verbunden, daß jede ihrer abstrakten Aussagekomponenten [...] sich direkt als einfaches propositionales Urteil realisieren ließe. (Chomsky 1971:49)

1.2.2 UNIVERSALES INVENTAR/NOMENKLATUR

Neben der Sprachphilosophie und der generativen Transformationsgrammatik findet das Prinzip der Übersetzbarkeit auch Unterstützung in der Universalientheorie², den Überlegungen von J.J. Katz/J. A. Fodor (1963:170–210) und M. Bierwisch (1967:269–318), die von einem universalen Inventar sprechen. (vgl. Koller 1992:180ff.)

¹ Eine vollständige Auflistung dieser Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler findet sich in: Gipper 1972:77f.

² Für weitere Informationen zur Universalientheorie siehe: Stolze 2005:37–47 und Koschmieder 1953/1965:101–106 bzw. Koschmieder 1965:107–115.

In Kapitel 1.1.3 wurde bereits angedeutet, dass es etwa zeitgleich zum linguistischen Relativitätsprinzip die allgemeine Auffassung gab, dass sich „in den verschiedenen Sprachen dasselbe, wenn auch mit verschiedenen Mitteln, ausdrücken [lässt]“ (Gipper 1972:2). Diese allgemeine Auffassung wird von Mounin (1967) folgendermaßen auf den Punkt gebracht:

[...] das Lexikon einer Sprache bilde[t] eine Art Nomenklatur, d. h. eine aus der Benennung des gesamten stofflichen und geistigen Inventars der Welt mechanisch entstandene Liste. Nach dieser naiven Vorstellung existieren die Dinge und Begriffe *a priori*, und es gibt somit kein unlösbares Bedeutungsproblem. Kommt man einmal in Schwierigkeiten, braucht man lediglich von dem Wort der Ausgangssprache zu dem bezeichneten Ding oder Begriff zurückzugehen. Dies Ding oder dieser Begriff hat mit Sicherheit in der neuen Sprache ein Äquivalent, wenn nicht mehrere, oder es läßt sich jedenfalls eins bilden. Alles läßt sich bezeichnen. (Mounin 1967:64)

Dieses Zitat ist m. E. auch eine Zusammenfassung dessen, was Katz/Fodor (1963:170–210) und Bierwisch (1967:269–318) als universales Inventar beschreiben. Aus dem obigen Zitat von Mounin (1967:64) geht allerdings bereits hervor, dass er selbst nicht viel von dieser Auffassung hält. Auch Saussure (2001³:138) zeigt mithilfe eines Beispiels – franz. *mouton* (Schaf, Hammelfleisch) entspricht dem engl. *sheep* (Schaf) bzw. *mutton* (Hammelfleisch) – deutlich, dass es nicht so einfach ist, wie sich das die Vertreterinnen und Vertreter dieser Auffassung vorstellen: die Bezeichnung der Dinge und Begriffe existiert nicht *a priori*. Saussure (2001³) bringt seine Schlussfolgerungen folgendermaßen auf den Punkt:

Wenn die Wörter die Aufgabe hätten, von vornherein gegebene Vorstellungen darzustellen, hätte jedes hinsichtlich seines Sinnes in einer Sprache wie in allen andern ganz genaue Entsprechungen; das ist aber nicht der Fall. (Saussure 2001³:139)

Speziell über die Übersetzbarkeit schreibt Saussure (2001³) zwar einerseits, dass es unmöglich sei, einen Text wortwörtlich zu übersetzen, weil jeder Mensch und jede soziale Gruppe die Dinge, die sie wahrnimmt, anders organisiert und diese Begriffe folglich nie 1:1 übereinstimmen können. Andererseits hält er die Übersetzung sehr wohl für möglich, da die beschriebene Welt für jeden Menschen dieselbe ist. (vgl. Saussure 2001³:132–140; Mounin 1967:67)

Wird dieser Gedanke weitergeführt, existiert laut Saussure (2001³:132–140) zwar keine Bezeichnung *a priori*, dennoch lässt sich alles ausdrücken und bezeichnen, wenn auch nicht mit einer 1:1-Entsprechung übersetzen. Derselbe Gedanke ist auch bei Humboldt (1963) zu finden. Wie oben bereits erwähnt, wird er oft als der „Urheber“ des linguistischen Relativitätsprinzips bezeichnet. Er ist es aber auch, der die beste Gegenstimme für diese Hypothese liefert. Er selbst ist der Meinung, dass die menschliche Sprache in der Lage ist, sich weiterzuentwickeln, neue Wörter und Ausdrücke in sich aufzunehmen und somit auch mithilfe der übernommenen Formulierungen allem Ausdruck zu verleihen: „Es ist nicht zu kuhn zu behaupten, daß in jeder, auch in den Mundarten sehr roher Völker, [...] sich Alles [...] ausdrücken läßt.“ (Humboldt

1816/2010:xvii). Eine viel umfangreichere Beschreibung der Aufnahme- und Ausdrucksfähigkeit der Sprache findet sich in Humboldts (1963) *Schriften zur Sprachphilosophie*:

[...] jede Sprache bleibt immer ein Abbild jener ursprünglichen Anlage zur Sprache überhaupt, und um zur Erreichung der einfachsten Zwecke, zu welchen jede Sprache nothwendig gelangen muss, fähig zu seyn, wird immer ein so künstlicher Bau erfordert, dass sein Studium nothwendig die Forschung an sich zieht, ohne noch zu gedenken, dass jede Sprache ausser ihrem schon entwickelten Theil eine unbestimmbare Fähigkeit sowohl der eignen Biegsamkeit, als der Hineinbildung immer reicherer und höherer Ideen besitzt. Bei allem hier Gesagten habe ich die Nationen nur auf sich selbst beschränkt vorausgesetzt. Sie ziehen aber auch fremde Bildung an sich und ihre geistige Thätigkeit erhält dadurch einen Zuwachs, den sie nicht ihrer Sprache verdanken, der dagegen dieser zu einer Erweiterung ihres eigenthümlichen Umfanges dient. Denn jede Sprache besitzt die Geschmeidigkeit, Alles in sich aufnehmen und Allem wieder Ausdruck aus sich verleihen zu können. Sie kann dem Menschen niemals und unter keiner Bedingung zur absoluten Schranke werden. Der Unterschied ist nur, ob der Ausgangspunkt der Krafterhöhung und Ideenerweiterung in ihr selbst liegt oder ihr fremd ist, mit anderen Worten, ob sie dazu begeistert oder sich nur gleichsam passiv und mitwirkend hingiebt? (Humboldt 1963:656f.)

1.2.3 AXIOM DER AUSDRÜCKBARKEIT/ÜBERSETZBARKEIT

Dieser Gedanke, dass sich in jeder Sprache alles ausdrücken lässt, ist auch als Axiom der Ausdrückbarkeit bekannt: „*Alles, was gemeint werden kann, kann auch in jeder Sprache ausgedrückt werden.*“ (Koller 1992:182; Hervorhebung im Original)

1.2.3.1 R. J. Searle: The Principle of Expressibility

Einer der wichtigsten Vertreter des Axioms der Ausdrückbarkeit ist R. J. Searle (1969). Er vertritt die Meinung, dass es für die Sprecherinnen und Sprecher prinzipiell immer möglich ist, genau das zu sagen, was sie meinen. Sollte in einer Sprache ein bestimmtes Wort (noch) nicht existieren, ist es im Prinzip trotzdem möglich, dem Gemeinten Ausdruck zu verleihen. (vgl. Searle 1969:19ff.) Die Betonung liegt in diesem Fall auf der Einschränkung „noch nicht“; des Weiteren verweist er, wie auch Humboldt (1816/2010; 1963) und Koller (1992), darauf, dass Sprachen erweiterungsfähig sind:

But often I am unable to say exactly what I mean even if I want to because I do not know the language well enough to say what I mean (if I am speaking Spanish, say), or worse yet, because the language may not contain words or other devices for saying what I mean. But even in cases where it is in fact impossible to say exactly what I mean it is in principle possible to come to be able to say exactly what I mean. I can in principle if not in fact increase my knowledge of the language, or more radically, if the existing language or existing languages are not adequate to the task, if they simply lack the resources for saying what I mean, I can in principle at least enrich the language by introducing new terms or other devices into it. (Searle 1969:19f.)

Das Axiom der Ausdrückbarkeit bzw. Principle of Expressibility besagt zwar, dass die Sprachen erweiterungs- und aufnahmefähig sind, jedoch weist Searle (1969:20) deutlich darauf hin, dass zwei Punkte gesondert genannt werden müssen, um Missverständnisse zu vermeiden. Zum einen besagt das Axiom nicht, dass durch die Entlehnung oder Erfindung von Wörtern bei den Zuhörerinnen und Zuhörern dieselbe Wirkung hervorgerufen wird. Zum anderen bedeutet das Axiom der Ausdrückbarkeit auch nicht, dass die Gesprächspartnerinnen und Gesprächspartner immer verstehen können, was die Sprecherinnen und Sprecher meinen. Searle (1969:19ff.) betont ferner, dass dieser zweite Punkt sonst im Widerspruch mit der sogenannten Privatsprache stehen würde. Unter Privatsprache³ versteht Searle (1969:19ff.) eine Sprache, die nur die Sprecherin oder der Sprecher selbst verstehen kann.

1.2.3.2 Axiom der Übersetzbarkeit

Aus dem Axiom der Ausdrückbarkeit lässt sich auch das Axiom der Übersetzbarkeit ableiten: „Wenn in jeder Sprache alles, was gemeint werden kann, auch ausdrückbar ist, so muß es prinzipiell möglich sein, das, was in einer Sprache ausgedrückt ist, in jede andere Sprache zu übersetzen.“ (Koller 1992:183; Hervorhebung im Original)

Neben Koller (1992) versucht u. a. auch Weinrich (1970) das Axiom der Übersetzbarkeit zu definieren, wobei er m. E. eine prägnantere Formulierung vorschlägt: „«Alle Sprechakte sind übersetzbar» (oder: «...können übersetzt werden»)“ (Weinrich 1970:78, meine Hervorhebung). Er weist jedoch auch darauf hin, dass das Axiom der Übersetzbarkeit nur theoretisch funktioniert, da in der Praxis oft gezeigt wurde, dass es Texte gibt, die nicht übersetzbar sind. Diese praktische Unübersetzbarkeit hängt aber auch damit zusammen, was als adäquate Übersetzung akzeptiert wird. (vgl. Weinrich 1970:76ff.).

Wieso kann ein solcher Satz ein linguistisches Axiom genannt werden, wenn wir doch alle wissen, daß es einige Texte gibt, die der Kunst des einfallreichsten Übersetzers widerstehen? Wer hat denn je den Anfang des Johannes-Prologs adäquat übersetzt? [...] es darf andererseits auch der Übersetzungsbegriff nicht ungebührlich eingeeengt werden. [...]die angenäherte Übersetzung zusammen mit einem erläuternden Kommentar zum Bedeutungsbereich [...] kann als adäquate Übersetzung aufgefaßt werden. Der Kommentar ist natürlich metasprachlich. Tatsächlich ist der Sprung in die Metasprache letzter, aber immer hilfreicher Ausweg in äußerster Übersetzungsnot. Wenn wir, wie es rechtens ist, diesen Ausweg zulassen, ist das Axiom „Alle Texte sind übersetzbar“ wohl uneingeschränkt plausibel. (Weinrich 1970:78)

³ Zur Unübersetzbarkeit der Privatsprache: siehe Kapitel 2

Weinrichs (1970) Überlegungen beziehen sich folglich darauf, dass es zwar eine theoretische prinzipielle Übersetzbarkeit gibt, praktisch hänge es aber damit zusammen, was die Leserinnen und Leser als (adäquate) Übersetzung betrachten. Akzeptieren sie diese Kommentare, Fußnoten, Erklärungen, etc., also die Verwendung von Paratexten bei praktisch unübersetzbaren Aspekten, als Übersetzung, dann trifft das Axiom der Übersetzbarkeit zu. Allerdings zählt die Verwendung von metasprachlichen Hilfsmitteln für viele nicht zur Übersetzung im engeren Sinne. Koller (1992) stellt sich hierzu folgende Frage: „Kann ein ZS-Text, der entscheidende Qualitäten des AS-Textes nur in zusätzlichen Kommentaren vermittelt, als eigentliche Übersetzung gelten [...]?“ (Koller 1992:184).

Koller (1992:184) kommt in diesem Zusammenhang ferner zu dem Schluss, dass das Axiom der Übersetzbarkeit, wie es von Weinrich (1970:78) definiert wird („Alle Texte sind übersetzbar“), streng genommen nicht zutrifft. Die Ansichten Kollers (1992) in Bezug auf die Unübersetzbarkeit bzw. Übersetzbarkeit – aus äquivalenzorientierter Sicht – werden in Kapitel 1.4.1.3 noch genauer behandelt. Hier sei nur so viel gesagt, dass Koller (1992:184) bestimmte Texte sehr wohl für unübersetzbar hält – vor allem, wenn durch die Verwendung von Metasprache entscheidende Qualitäten des Ausgangstextes in der Zielsprache verloren gehen.

Viele Vertreterinnen und Vertreter des Axioms der Übersetzbarkeit beziehen sich bei ihren Thesen auf einzelne Teilbereiche. So beschränken sich zum Beispiel Roman Jakobson (1959) auf die denotative Funktion der Sprache und Eric Heinz Lenneberg (1972) auf die kognitiven Bereiche der Sprache (vgl. Koller 1992:184ff.).

1.3 UNÜBERSETZBARKEIT IN DER PHILOSOPHIE

Neben dem Axiom der Ausdrückbarkeit/Übersetzbarkeit und dem linguistischen Relativitätsprinzip gibt es auch philosophische Ansätze, die sich mit der Übersetzbarkeit bzw. Unübersetzbarkeit beschäftigen. In diesem Unterkapitel werden stellvertretend für die philosophischen Ansätze drei Philosophen genauer behandelt. Zum einen Adam Schaff (1964), der einen philosophischen Gegenpunkt zur linguistischen Relativitätstheorie (siehe Kapitel 1.1.3) aus marxistischer Sicht darstellt; danach folgt Jacques Derrida (1976; 2007), dessen Ideen zum Turmbau zu Babel zu Beginn schon kurz erwähnt wurden; und zum anderen Paul Ricoeur (2006), der wiederum eine sehr freie Definition von Übersetzen vertritt.

1.3.1 ADAM SCHAFF

Der polnische Philosoph Adam Schaff (1964) beschäftigt sich in seinem Werk *Sprache und Erkenntnis* mit der prinzipiellen Unübersetzbarkeit aus der Sicht eines Philosophen⁴, wobei er sich hauptsächlich auf die linguistische Relativitätstheorie nach Whorf (1940/1959^{a, b}) konzentriert.

⁴ Zu weiteren Kritikpunkten zur linguistischen Relativitätstheorie aus philosophischer Sicht: siehe Feuer 1953:85-100.

1.3.1.1 Verhältnis von Sprache und Denken

Im Gegensatz zu anderen Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern beschäftigt sich Schaff (1964:97ff.) nicht nur mit fremden Ansichten in Bezug auf das Verhältnis von Sprache und Denken; er versucht auch selbst, dieses Problem zu lösen. Dabei fasst er zunächst die Hypothese, dass das (menschliche) Denken von der jeweiligen Muttersprache bestimmt wird, folgendermaßen zusammen:

Diese Hypothese beruht also darauf, daß man (scilicet – menschlich) *nicht denken kann* und auch nicht auf eine durch ein solches Denken bedingte Weise handeln kann, *wenn man in der entsprechenden Epoche seines Lebens in einer menschlichen Gemeinschaft nicht gelernt hat, irgendeine Sprache zu gebrauchen; daß Denken immer Denken in einer bestimmten Sprache ist* und nicht etwas, das sich in Stadien einteilen läßt: in ein vorsprachliches Denken und ein sekundäres »Einkleiden« der Gedanken in die Worte einer Sprache, ein »Eindrücken« der Gedanken in eine sprachliche Schablone, obwohl freilich ein in einer bestimmten Sprache gedachter Gedanke sekundär in eine andere Sprache übersetzt werden kann. (Schaff 1964:98f.; Hervorhebung im Original)

Bei seinem Versuch, dieses Sprache-Denken-Problem zu lösen, sieht Schaff (1964) zwei Herangehensweisen. Einerseits eine reine Begriffsanalyse, die er aber als zu spekulativ und unwissenschaftlich für die Philosophie einstuft, und andererseits eine Analyse der Daten, die aus den verschiedenen Einzeldisziplinen gewonnen werden. Diese zweite Methode scheint für die Philosophie zunächst sehr vielversprechend, jedoch stellen sich diese Daten für Schaff (1964) als zu unzureichend und enttäuschend heraus. (vgl. Schaff 1964:99ff.)

Schaff (1964:122ff.) gelangt schließlich zu dem Schluss, dass es in Bezug auf das Sprache-Denken-Problem zwei Gruppen gibt: die Vertreterinnen und Vertreter einer monistischen Auffassung (Sprache und Denken sind identisch) und die Vertreterinnen und Vertreter eines dualistischen Verständnisses (Denken wird nicht immer durch Sprache ausgedrückt). Schaff (1964) sieht sich selbst als einen Vertreter der monistischen Auffassung, wobei hier aber angemerkt werden muss, dass er nicht von einer Identität von Sprache und Denken ausgeht: „Einheit von Sprache und Denken, aber keine Identität beider; sprachlich-gedanklicher Monismus, aber keine vulgarisierte Theorie der Identifikation.“ (Schaff 1964:142f.) Das Verhältnis von Sprache und Denken definiert Schaff (1964) folgendermaßen:

Das Sprechen ist immer ein Denken im Sinne des Empfindens der Wortbedeutungen sowohl in Form von Begriffen als auch in Form der sie begleitenden Vorstellungen; die Sprache als Abstraktum des Denkens ist *ex definitione* ein Denken *in potentia*, weil das Sprachzeichen *ex definitione* Bedeutung hat, folglich ist die Sprache eine Sprache, die zugleich Denken ist. Das Denken hingegen, genauer ausgedrückt das *menschliche* Denken (und nicht die vormenschliche Orientierung in der Welt des Säuglings oder pathologischen Menschen, die man ebenfalls häufig in einem weiteren Sinne dieses Wortes Denken nennt), erfolgt immer in irgendeiner Sprache, da das begriffliche Denken ohne die Zeichen der Lautsprache beziehungsweise deren Transkriptionen in irgendeiner Form unmöglich ist. [...] So ist also der Zusammenhang zwischen Denken und Sprache komplex, und obwohl beide unlösbar miteinander verknüpft sind, kann man das Denken nicht mit der Sprache identifizieren. Der Satz, daß das menschliche Denken untrennbar mit der Sprache

verbunden ist – das heißt, ohne Sprache unmöglich ist –, ist nicht analytisch. (Schaff 1964:168f., Hervorhebung im Original)

1.3.1.2 Gegenpunkte zur linguistischen Relativitätstheorie

Wie aus den Ansichten Schaffs (1964) im Hinblick auf den Zusammenhang zwischen Sprache und Denken bereits hervorgeht, ist Schaff (1964) eindeutig gegen den linguistischen Relativismus, der u. a. von Sapir und Whorf (1939/1959; 1940/1959^{a, b}) vertreten wird.

Schaffs (1964:175ff.) eigentliche Kritikpunkte an der Sapir-Whorf-Hypothese beziehen sich aber nicht auf die unterschiedlichen Ansichten bezüglich des Verhältnisses von Sprache und Denken, sondern auf die Whorfsche Argumentation im Hinblick auf die Unübersetzbarkeit. Wie bereits erwähnt, definiert Whorf (1940/1959^a:214) das linguistische Relativitätsprinzip verkürzt folgendermaßen: „all observers are not led by the same physical evidence to the same picture of the universe, unless their linguistic backgrounds are similar“ (Whorf 1940/1959^a:214). Folglich sind die Sprecherinnen und Sprecher einer Sprache in dieser gefangen und können nicht in einer anderen Sprache denken.

Schaff (1964:177) ist hier gegenteiliger Meinung. Ihm zufolge ist es trotz der Unterschiede, die zwischen den einzelnen Sprachen existieren, möglich, einen Text von einer Sprache in eine andere zu übersetzen. Er verweist zunächst darauf, dass die Sapir-Whorf-Hypothese stark auf dem sogenannten radikalen Konventionalismus beruht und die Sprache in den Mittelpunkt stellt, von der aus sich das subjektive Weltbild ableitet. Whorf (1940/1959^{a, b}) schreibt also der Sprache eine schöpferische Macht zu, die im Gegensatz zur Widerspiegelungstheorie steht. Schaff (1964), der diese Widerspiegelungstheorie vertritt, bezeichnet Whorfs (1939/1959; 1940/1959^{a, b}) Ansicht der schöpferischen Eigenschaft der Sprache als „von Grund aus falsch“ (Schaff 1964:176). Als Begründung nennt er folgende Argumente:

[...] erstens widerlegt die Erfahrung die These, daß es ineinander unübersetzbare Sprachen gibt, und folglich auch die These, daß die Sprachen so verschiedene Weltbilder bedingen, daß eine koordinierte Handlungsweise der Menschen, die diese verschiedenen Sprachen sprechen und in ihnen denken, unmöglich wäre.

Alle Sprachen sind ineinander übersetzbar, wenn dies auch manchmal sehr mühevoll sein mag [...] und wenn man dabei auch oft die Welt der Bilder und Gemütsbewegungen verliert, die mit der übersetzten Sprache verbunden sind, [oder] wir können auch – wie uns die Erfahrung lehrt – die abstrakten Kategorien der [...] Sprachen [...] übersetzen, indem wir entsprechende Umschreibungen und Modifikationen vornehmen. (Schaff 1964:176)

Das zweite Argument bezieht sich auf die Unterschiede, die es laut linguistischem Relativitätsprinzip unmöglich machen, in einer anderen Sprache zu denken. Hier argumentiert Schaff (1964:177), dass alle Sprachen, trotz dieser Unterschiede, die zwischen ihnen existieren, einen

gemeinsamen Kern⁵ besitzen – sogenannte *linguistic universals* – die eine Übersetzung ermöglichen. Diese Gemeinsamkeiten definiert er wie folgt:

Was all diesen verschiedenen Sprachen gemeinsam ist, hängt mit der Gemeinsamkeit der biologischen Geschicke des Menschengeschlechts unter den Bedingungen der irdischen Wirklichkeit zusammen und mithin mit der Gemeinsamkeit der Widerspiegelung der irdischen Wirklichkeit in der Sprache, die zugleich Denken ist. Und wenn [...] die heutige moderne Erforschung der *linguistic universals* in entsprechend weitem Maßstab betrieben wird, kann man deren Erfolg voraussehen. Irgendwelche *universals* müssen doch – ganz unabhängig von den Unterschieden – in allen Sprachen vorhanden sein, denn darauf weist die Möglichkeit der Verständigung zwischen den einzelnen Kulturen hin. (Schaff 1964:177, Hervorhebung im Original)

An anderer Stelle, v. a. aber bei Gipper (1972), wird auch oft Whorfs (1940/1959^{a, b}) Zirkelhaftigkeit seiner Argumentation genannt. Wird die totale Sprachabhängigkeit akzeptiert, dann ist der Mensch in seiner eigenen Sprache gefangen – er kann folglich auch keine andere Sprache mit seiner eigenen vergleichen. Und hier entsteht folgendes Problem: Whorf (1939/1959; 1940/1959^{a, b}) argumentiert einerseits, dass es unmöglich sei, außerhalb der eigenen Sprache zu denken, gleichzeitig beschreibt er aber die Hopi-Sprache, übersetzt sie und vergleicht beide Sprachen miteinander. Also macht er genau das, was seiner Theorie zufolge unmöglich ist. Gipper (1972) weist jedoch auch darauf hin, dass damit der Grundgedanke nicht widerlegt ist; nur der Aspekt, dass der Mensch Gefangener seiner Sprache ist, müsse geändert werden. (vgl. Gipper 1972:79ff.)

1.3.2 JACQUES DERRIDA

Wie bereits zu Beginn erwähnt wurde, vertritt Jacques Derrida (2007) die Ansicht, dass Gott durch die Schaffung der verschiedenen Sprachen die Menschen zur Übersetzung verpflichtet und die Übersetzung damit zu einer notwendigen Aufgabe macht. Aber gleichzeitig verbietet Gott den Menschen durch diese Handlung die Übersetzung (vgl. Derrida 2007:191ff.).

1.3.2.1 Dekonstruktion

Durch die Erschaffung der Mehrsprachigkeit, die Zerlegung der *einen* Ursprache ist Gott sozusagen der erste Dekonstruktionist. Die Dekonstruktion zählte Ende der 1970er Jahre hauptsächlich in den USA zu einer der wichtigsten Denkschulen der Literaturwissenschaft, mit der u. a. Jacques Derrida (2007) in Verbindung gesetzt wird. Die Dekonstruktion selbst ist ein ständiges Übersetzen; des Erkannte/Gesagte wird mit dem Sinn in Verbindung gesetzt (vgl. Prunč 2002:269ff.). Derrida (1987/2009) selbst sagt in einem Gespräch mit Florian Roetzer Folgendes:

⁵ Zur Ursprache bzw. Pure Language: siehe Bush 2005:194–196 und Ricoeur 2006:11–29.

Was ich Dekonstruktion nenne, kann natürlich Regeln, Verfahren oder Techniken eröffnen, aber im Grunde genommen ist sie keine Methode und auch keine wissenschaftliche Kritik, weil eine Methode eine Technik des Befragens oder der Lektüre ist, die ohne Rücksicht auf die idiomatischen Züge des Gegenstandes in anderen Zusammenhängen wiederholbar sein soll. Die Dekonstruktion hingegen befasst sich mit Texten, mit besonderen Situationen, mit der Gesamtheit der Philosophiegeschichte, innerhalb derer sich der Begriff der Methode konstituiert hat. Wenn die Dekonstruktion also die Geschichte der Metaphysik oder die des Methodenbegriffs befragt, dann kann sie nicht einfach selbst eine Methode darstellen. Die Dekonstruktion setzt die Umwandlung selbst des Begriffes des Textes und der Schrift voraus. (Derrida 1987/2009)

Wie aus diesem Zitat bereits hervorgeht, beschäftigt sich die Dekonstruktion mit dem Text und seiner Beziehung zu anderen Texten, deren Wiederholbarkeit sowie der Intertextualität. Die Dekonstruktion basiert auf dem Strukturalismus, d. h. der Annahme, dass jedem Wort ein objektiv zugänglicher Sinn zugewiesen sei (vgl. Saussure 2001³:327–329; Prunč 2002:207ff. und 270f.): „Each sign is a dual entity, uniting signal with signification (*signifié*). Neither facet of this duality exists independently of the other, just as no sign exists independently of the other signs united in the same system of structural contrasts.” (Harris 2013:xi)

Derrida (1976) stellt die Abhängigkeit von Wort und Sinn mit dem Aspekt der Wiederholbarkeit und der Intertextualität gegenüber und kommt zu dem Schluss, dass einem sprachlichen Ausdruck kein fester Sinn zugewiesen sein kann, da durch die Wiederholung in unterschiedlichen Kontexten auch verschiedene Bedeutungen entstehen. Damit wird die Sprache – und somit auch die Bedeutung(en) – nicht als endlich gesehen; sie sind, wie schon bei Humboldt (1963), veränderbar und können sich weiterentwickeln – ins Unendliche führen. Dieses Unendliche ist auch durch die Wiederholbarkeit gewährleistet, denn wird ein Zeichen, ein Wort, ein Text, usw. wiederholt, finden sich in der Wiederholung Spuren der vergangenen und der zukünftigen Verwendung desselbigen. Dies wird auch deutlich, wenn Derrida (1976:23) schreibt, dass die Sprache bzw. die Schrift zu dem Sinn, zu der Bedeutung hinführt, die „im vorhinein ihre Zukunft ist“ (Derrida 1976:23).

1.3.2.2 Der Turmbau zu Babel

Wie zu Beginn bereits angedeutet, hat sich Derrida (2007) mit dem Turmbau zu Babel und der damit zusammenhängenden Verwirrung der Sprachen, Gott als der erste Dekonstruktionist und der gleichzeitigen Forderung und Unmöglichkeit der Übersetzung beschäftigt. Die eingangs nur verkürzt wiedergegebene Bibelstelle, soll hier nun in voller Länge erscheinen:

Alle Menschen hatten die gleiche Sprache und gebrauchten die gleichen Worte. ² Als sie von Osten aufbrachen, fanden sie eine Ebene im Land Schinar und siedelten sich dort an. ³ Sie sagten zueinander: Auf, formen wir Lehmziegel, und brennen wir sie zu Backsteinen. So dienten ihnen gebrannte Ziegel als Steine und Erdpech als Mörtel. ⁴ Dann sagten sie: Auf, bauen wir uns eine Stadt und einen Turm mit einer Spitze bis zum Himmel, und machen wir uns damit einen Namen, dann werden wir uns nicht über die ganze Erde zerstreuen. ⁵ Da stieg der Herr herab, um sich Stadt und Turm anzusehen, die die Menschenkinder bauten. ⁶ Er sprach: Seht nur, *ein* Volk sind sie, und *eine* Sprache haben sie alle. Und das ist erst der Anfang ihres Tuns. Jetzt wird ihnen nichts mehr unerreichbar sein, was sie sich auch vornehmen. ⁷ Auf, steigen wir

hinab, und verwirren dort ihre Sprache, so daß keiner mehr die Sprache des anderen versteht.⁸ Der Herr zerstreute sie von dort aus über die ganze Erde, und sie hörten auf, an der Stadt zu bauen.⁹ Darum nannte man die Stadt Babel (Wirrsal), denn dort hat der Herr die Sprache aller Welt verwirrt, und von dort aus hat er die Menschen über die ganze Erde zerstreut. (Genesis 11,1–9. In: DIE HEILIGE SCHRIFT 1984:14, Hervorhebungen im Original)

Derrida (2007:191ff.) selbst sieht das Problem darin, dass die von Gott verursachte Sprachenvielfalt einerseits eine Übersetzung unmöglich macht, andererseits aber nach Übersetzung verlangt. Diese Aporie der gleichzeitigen Unmöglichkeit und Möglichkeit der Übersetzung wird durch den oben zitierten Mythos vom Turmbau zu Babel bestätigt.

Für Derrida (2007:191ff.) ist dieser Mythos nicht nur ein Zeichen dafür, dass die Sprachenvielfalt geschaffen wurde, sondern vor allem dafür, dass der Turm nie fertiggestellt werden kann. Der Turm ist hierbei eine Metapher für die nie endende Aufgabe der Übersetzung. Es kann nie eine „wahre“ bzw. die „richtige“/„perfekte“ Übersetzung erzielt werden; die Übersetzung wird somit – wie auch u. a. der Turmbau selbst, James Joyces *Finnegans Wake*, sowie dessen Übersetzung – zu einem „Work in Progress“, einer endlosen Aufgabe.

Die Unmöglichkeit der Übersetzung sieht Derrida (2007) zum einen in den Eigennamen – „The proper name Babel, as a proper name, should remain untranslatable“ (Derrida 2007:192) – und zum anderen in der Polysemie der Wörter:

And the war that he [God] declares has first raged within his name: divided, bifid, ambivalent, polysemic: *God deconstructing*. “And he war,” one reads in *Finnegans Wake*, and we could follow this whole story from the side of Shem and Shaun. The “he war” does not only, in this place, tie together an incalculable number of phonic and semantic threads, in the immediate context and throughout this Babelian book; it utters the declaration of war (in English) of he who says, “I am that I am,” and that thus was (*war*), *will have been* untranslatable in its very performance, *at least in the fact* that it is enunciated in more than one language at a time, at least English and German. If even an infinite translation exhausted its semantic stock, it would still translate into *one* language and lose the multiplicity of “he war.” (Derrida 2007:196, Hervorhebungen im Original)

In diesem Zitat wird bereits angedeutet, dass Derrida (2007) – wie auch andere translationswissenschaftliche Theorien – von Übersetzung in EINE Sprache ausgeht. Er weist jedoch darauf hin, dass in den Übersetzungstheorien immer von einem Transfer von EINER Sprache in EINE andere Sprache die Rede ist; dass die Möglichkeit ZWEIER Sprachen folglich nicht ausreichend betrachtet wird. Er stellt sich schließlich auch die Frage, wie mit dieser Mehrsprachigkeit umgegangen wird und ob die Übersetzung von einem mehrsprachigen Text noch als Übersetzung bezeichnet werden kann. (vgl. Derrida 2007:196)

In diesem Zusammenhang nennt Derrida (2007) James Joyces *Finnegans Wake* als Beispiel, denn gerade Joyce gilt als „a great landmark in the history of deconstruction“ (Derrida 1997:26). Dieser Aspekt der Mehrsprachigkeit und die damit zusammenhängende Unübersetzbarkeit werden in Kapitel 2 noch genauer behandelt.

1.3.3 PAUL RICOEUR

Bis jetzt wurden im Bereich der Philosophie Theorien behandelt, die sowohl die Möglichkeit als auch die Unmöglichkeit der Übersetzung in Betracht ziehen, sich aber eher für die Übersetzbarkeit aussprechen. Auch Ricoeur (2006) sieht beide Seiten als legitim an, jedoch betont er, dass es vor allem darauf ankäme, wie Übersetzung definiert wird: „*either take the term ‚translation‘ in the strict sense of the transfer [...] from one language to another or take it in the broad sense as synonymous with the interpretation of any meaningful whole within the same speech community.*” (Ricoeur 2006:11) Er vertritt folglich die Definition, die von Kearney (2006) auf den Punkt gebracht wird: „As soon as there is language there is interpretation, that is translation.“ (Kearney 2006:xvii) und „To speak is already to translate (even when one is speaking one’s own native language or when one is speaking to oneself)” (Jervolino 2004; zit. nach Kearney 2006:xv).

Wie schon seine Kolleginnen und Kollegen vor ihm, verweist auch Ricoeur (2006:13f.) auf die Erweiterungsfähigkeit der Sprache. Er geht sogar noch weiter, indem er darauf hinweist, dass es Übersetzung schon immer gegeben hat, weshalb die Menschen auch in der Lage sein müssen, eine andere Sprache zu erlernen. Die Tatsache, dass Menschen Sprachen erlernen können, führt jedoch einerseits zu der Auffassung, dass durch die Sprachenvielfalt eine Heterogenität entstehe, wodurch die Übersetzung theoretisch unmöglich wird, und andererseits entsteht der Gedanke, dass es eine Ursprache geben müsse, wodurch Übersetzung natürlich möglich ist.

So we must conclude that misunderstanding is a right, that translation is theoretically impossible and that bilinguals have to be schizophrenics.

In that case, we are thrown back onto the other bank: since there is such a thing as translation, it certainly has to be possible. And if it is possible, it means that, beneath the diversity of languages, there are hidden structures that *either* bear the trace of a lost original language that we must rediscover *or* consist of *a priori* codes, of universal structures or, as we say, transcendentals that we must manage to reconstruct. (Ricoeur 2006:16)

Jedoch sieht er diese beiden Auffassungen als zu einengend, zu theoretisch. Sein Vorschlag ist daher, diese theoretischen Überlegungen beiseite zu legen und sich der Aporie der Übersetzbarkeit und Unübersetzbarkeit über den Weg der praktischen Erfahrung, d. h. über die Frage der Loyalität zu nähern (vgl. Ricoeur 2006:14f.).

1.4 UNÜBERSETZBARKEIT IN DER TRANSLATIONSWISSENSCHAFT

Neben den bereits behandelten Herangehensweisen, hat sich natürlich auch die Translationswissenschaft mit dem Problem der Unübersetzbarkeit beschäftigt. Aus Platzgründen können hier nicht alle Ansätze behandelt werden, die diese Aporie aus einer anderen als der bereits behandelten Sichtweisen betrachten. Daher wurden für dieses Unterkapitel nur zwei größere Richtungen ausgewählt, in denen es auch Versuche gab, dieses Problem zu lösen: die äquivalenzorientierte Translationswissenschaft und die Deskriptive Translationswissenschaft.

1.4.1 ÄQUIVALENZORIENTIERTE ANSÄTZE

Der erste Teil dieses Unterkapitels befasst sich mit den Theorien hinsichtlich der Unübersetzbarkeit innerhalb der äquivalenzorientierten Ansätze, wobei hier nur auf Roman Jakobson (1959), ausgewählte Vertreter der Leipziger Schule und Werner Koller (1992) genauer eingegangen wird.

Bei den äquivalenzorientierten Ansätzen herrschte zu ihren Anfangszeiten (1950er Jahre) die Annahme, Sprachen seien symmetrisch zueinander, jede Sprache hätte für jeden Ausdruck eine 1:1-Entsprechung in den anderen Sprachen. Das heißt, es müsste nur in den Sprachsystemen und deren Strukturen – und nicht im Text – nach Äquivalenten gesucht werden, die dann in einem Raster (*tertium comparationis*) gegenübergestellt werden. Die Translationswissenschaft, die sich zu dieser Zeit erst von der Sprachwissenschaft zu lösen begann, könnte auf diese Weise die Elemente einfach einander gegenüberstellen und wie bei einer Vokabelliste ein Element der Ausgangssprache durch ein äquivalentes Element der Zielsprache ersetzen. Es zeigte sich jedoch bald, dass es nicht so einfach war, da Sprachen nicht – wie angenommen – symmetrisch zueinander sind. (vgl. Prunč 2002:33ff.; ÄQUIVALENZ [o. J.]

Bei den äquivalenzorientierten Ansätzen ist neben dem Begriff der Äquivalenz auch der der Invarianz von großer Bedeutung. „Als Invarianten bezeichnet man jene Elemente eines Ausgangstextes, die unverändert in den Zieltext übernommen werden/zu übernehmen sind.“ (Prunč 2002:34) Welche Äquivalenz- und Invarianzforderungen bestehen müssen, damit eine Übersetzung als Übersetzung bezeichnet werden kann, ist natürlich nicht allgemeingültig zu definieren. Im Folgenden sollen einige der äquivalenzorientierten Ansätze und deren Definition von Übersetzung und die damit zusammenhängende Unübersetzbarkeit behandelt werden.

1.4.1.1 Roman Jakobson

Einer der bekanntesten Vertreter der äquivalenzorientierten Translationswissenschaft ist Roman Jakobson (1959). In seinem Aufsatz *On Linguistic Aspects of Translation* (1959) äußert er sich unter anderem gegen das linguistische Relativitätsprinzip und wirft Whorfs (1940/1959^{a, b}) These entgegen: „any sign is translatable“ (Jakobson 1959:115).

Jakobson (1959), der wie bereits erwähnt, eine äquivalenzorientierte Definition von Übersetzung vertritt, unterscheidet zwischen drei Arten der Übersetzung: der intralingualen Übersetzung (*rewording*), der interlingualen Übersetzung (*translation proper*) und der intersemiotischen Übersetzung (*transmutation*). (vgl. Jakobson 1959:114)

Für ihn steht jedoch fest, dass es weder bei der intralingualen noch bei der interlingualen Übersetzung eine völlige denotative Äquivalenz geben kann, weil bereits Synonyme innerhalb einer Sprache in ihrer Definition nicht 1:1 übereinstimmen, und folglich kann diese 1:1-Äquivalenz auch nicht in einer anderen Sprache erreicht werden. Trotzdem ist es möglich, bei der interlingualen Übersetzung eine adäquate Interpretation zu erhalten. (vgl. Jakobson 1959:114)

[...] translation from one language into another substitutes messages in one language not for separate code-units but for entire messages in some other language. Such a translation is a reported speech; the translator recodes and transmits a message received from another source. Thus translation involves two equivalent messages in two different codes. (Jakobson 1959:114)

Das Hauptproblem der Sprache liegt folglich in der Äquivalenz in der Verschiedenheit (*equivalence in difference*); gleichzeitig ist dieses Problem aber die wichtigste Frage der Linguistik. Für die Übersetzbarkeit bedeutet das konkret, dass die Empfängerinnen und Empfänger eines (sprachlichen) Textes diesen immer interpretieren, ihn also immer übersetzen – sei es in bzw. aus einer anderen Sprache oder in derselben Sprache. (vgl. Jakobson 1959:114f.)

[...] the linguist acts as their interpreter. No linguistic specimen may be interpreted by the science of language without a translation of its signs into other signs of the same system or into signs of another system. Any comparison of two languages implies an examination of their mutual translatability; [...] (Jakobson 1959:114)

Jakobsons (1959) These der grundsätzlichen Übersetzbarkeit liefert auch ein Gegenargument zu Whorfs (1940/1959^{a, b}) Argumentation, dass gewisse Ausdrücke in einer anderen Sprache nicht existieren bzw. diese Lücken nicht übersetzt werden können, weil in der Zielsprache kein entsprechendes Wort, keine grammatikalische Struktur, etc. vorhanden ist. Jakobson (1959) verweist hier auf die kognitive Funktion der Sprache, d. h. „all cognitive experience and its classification is conveyable in any existing language“ (Jakobson 1959:115). Daraus ergibt sich, dass die Übersetzerinnen und Übersetzer die Sprache durch Lehnwörter bzw. Lehnübersetzungen erweitern, Neologismen einführen oder auf erklärende Kommentare ausweichen können. Ebenso können grammatikalische Lücken durch lexikalische Mittel übersetzt werden; es ist vielleicht schwieriger, aber nicht unmöglich. (vgl. Jakobson 1959:115f.)

[...] the cognitive level of language not only admits but directly requires recoding interpretation, i.e., translation. Any assumption of ineffable or untranslatable cognitive data would be a contradiction in terms. (Jakobson 1959:116f.)

Jakobson (1959) kommt somit zu dem Schluss, dass Übersetzen nicht nur möglich ist, sondern dass die kognitive Funktion der Sprache dies sogar verlangt. Jedoch muss hier angemerkt werden, dass Jakobson (1959) das literarische Übersetzen bzw. die Dichtung nicht miteinbezieht, da deren Übersetzbarkeit „more entangled and controversial“ ist (Jakobson 1959:117).

Das Problem der literarischen Übersetzung sieht Jakobson (1959:117f.) darin, dass „[i]n poetry, verbal equations become a constructive principle of the text“. Folglich können Gedichte bzw. literarische Werke nicht übersetzt werden, da bei ihnen der Fokus auf der semantischen Ebene liegt und nicht auf den grammatischen Strukturen (vgl. Jakobson 1959:116f.).

The pun [...] reigns over poetic art, and whether its rule is absolute or limited, poetry by definition is untranslatable. Only creative transposition is possible: either intralingual transposition [...] or finally intersemiotic transposition. (Jakobson 1959:118)

1.4.1.2 Leipziger Schule (Jäger, Neubert, Kade)

Der zweite wichtige Beitrag zur äquivalenzorientierten Translationswissenschaft kam in den 1960er Jahren von der Leipziger Schule. Zu deren namhaftesten Vertretern zählen Otto Kade, Gert Jäger und Albrecht Neubert. Ausgehend von der Kontrastiven Sprachwissenschaft versuchte die Leipziger Schule, eine „Übersetzungsgrammatik“ zu erstellen, wobei hier, wie bei Jakobson (1959), Literarisches Übersetzen nicht als Teil der Translationswissenschaft gesehen wurde, da es dabei nicht möglich ist „einfache Äquivalenzbeziehungen herzustellen und die üblichen Invarianzforderungen aufrechtzuerhalten“ (Prunč 2002:56).

Die Leipziger Schule definierte die Übersetzung als „Kodierungswechsel Ausgangssprache (AS) → Zielsprache (ZS)“ (Kade 1981:199), und ging davon aus, durch einen kontrastiven Vergleich der Sprachsysteme Äquivalenzbeziehungen erkennen zu können. Kade (1968) entwickelte daraufhin folgende Äquivalenztypologie (vgl. Kade 1968; Prunč 2002:57):

- 1:1-Entsprechung (totale Äquivalenz)
- 1:X- bzw. X:1-Entsprechung (Eins-zu-Viele/Viele-zu-Eins)
- X:X-Entsprechung (Teiläquivalenz)
- 1:0- bzw. 0:1-Entsprechung (Nulläquivalenz)

Hinsichtlich der totalen Äquivalenz grenzt Kade (1981) – wie auch schon Jakobson (1959) – ein, dass es eine totale Äquivalenz nicht gegeben kann: „Eine absolute Identität widerspricht dem Wesen der Sprache [...] In natürlichen Sprachen gibt es keine eindeutigen Beziehungen“ (Kade 1981:201).

Da sich diese Definition von Übersetzen aber als zu eng erwies, wurde diese aus kommunikationswissenschaftlicher Sicht ausgeweitet:

Wir verstehen unter Translation im weiteren Sinne jenen in einem zweisprachigen Kommunikationsrecht [...] eingebetteten Prozeß, der mit der Aufnahme eines AS-Textes [...] beginnt und mit der Realisierung eines ZS-Textes [...] endet. Die wichtigste Phase dieses Prozesses ist der Kodierungswechsel AS→ZS, der aufgrund seiner Funktion im Kommunikationsakt bestimmten Bedingungen unterliegt und den wir als Translation im engeren Sinne auffassen können. (Kade 1981:199)

Bereits hier lässt sich erkennen, dass bei der Leipziger Schule die Funktion der Übersetzung eine wichtige Rolle spielt. So stellen sowohl Kade (1981) als auch Jäger (1982) und Neubert (1968) die kommunikative bzw. funktionelle Äquivalenz und den Text als Ganzes in den Mittelpunkt. Bei Jäger (1968) ist die funktionelle Äquivalenz dann gegeben, „wenn bestimmte

Komponenten der Funktion von Z_i (bzw. E) mit bestimmten Komponenten der Funktion z_i (bzw. e_i) identisch sind“ (Jäger 1968:38)⁶.

Die oben genannte Nulläquivalenz bei Kade (1968) entspricht den Lücken bei Jakobson (1959). Kade (1964) vertritt zwar prinzipiell die Übersetzbarkeit – „prinzipiell gesehen [ist] alles aus jeder gegebenen in jede gegebene Sprache übersetzbar“ (Kade 1968:68) – jedoch kann es vor allem bei Lücken und Realia zu einer „zeitweilige[n] Unübersetzbarkeit“ kommen (Kade 1964:94). Kade (1964) lenkt jedoch ein, dass Realia nicht prinzipiell unübersetzbar wären,

[...] weil jede Erscheinung der objektiven Wirklichkeit und daher auch jede spezifische Erscheinung eines anderen gesellschaftlichen Milieus erkennbar und in jeder gegebenen ZS sofort kodifizierbar ist, wenn auch in der Regel mit anderen Mitteln als in der AS. (Kade 1964:97)

Dass Kade (1981) ein Vertreter der prinzipiellen Übersetzbarkeit ist, lässt sich auch daran erkennen, dass er – wie auch R. J. Searle (1969) und Koller (1992) – zu dem Schluss kommt, dass Denken unabhängig von Sprache möglich sei, da nur so die Invarianz gewährleistet werden kann:

Die Wahrung der Invarianz in der Translation setzt voraus, daß potentiell bei allen Individuen im wesentlichen gleiche Abbilder der objektiven Wirklichkeit im Bewußtsein ausgelöst werden können. (Kade 1981:208)

Auch bei Neubert (1968), der von pragmatischer Äquivalenz spricht, lässt sich diese Ansicht finden; er schreibt zum Beispiel: „die Verschiedenheiten der Sprachen [haben] nicht von vornherein unterschiedliche Abbilder zur Folge“ (Neubert 1968:22). Daraus kann erkannt werden, dass sowohl Kade (1981) als auch Neubert (1968) gegen die Sapir-Whorf-Hypothese argumentieren, wobei vor allem Neubert (1968:28) betont, dass die Übersetzung in der Praxis möglich ist und dadurch die Unübersetzbarkeit nicht gegeben ist.

Neubert (1968) unterscheidet dabei jedoch vier Übersetzungstypen: jenen Typ, bei dem Ausgangs- und Zieltext identische Zwecke verfolgen (*Typ 1*); den Typ, der spezifische Ausgangstext-Informationen enthält (*Typ 2*); den literarischen Typ (*Typ 3*); und den Typ, bei dem Texte bereits im Hinblick auf die Zielsprache geschrieben wurden (*Typ 4*) (vgl. Neubert 1968:30f.). Aufgrund dieser Übersetzungstypen benennt er auch die Grade der Übersetzbarkeit: Beginnend bei Typ 1 und Typ 4 erklärt Neubert (1968), dass diese zwei Typen pragmatisch gesehen den höchsten Grad an Übersetzbarkeit haben; Typ 3 mit Einschränkungen im Hinblick auf die Form realisierbar ist, aber Typ 2 „nicht zu übersetzen“ ist (Neubert 1968:32, Hervorhebung im Original). Er betont jedoch, dass er damit nicht *unübersetzbar* meint. (vgl. Neubert 1968:30ff.)

⁶ Z_i = Zeichenfolge der Sprache L_1 / z_i = Zeichenfolge der Sprache L_2
 E_i = zeichenhafte Elemente L_1 (unabhängige Variable) / e_i = zeichenhafte Elemente L_2 (abhängige Variable)
Für eine genauere Erklärung der Abkürzungen siehe auch: Jäger 1968:35–52.

1.4.1.3 Werner Koller

Neben Roman Jakobson (1959) und der Leipziger Schule (1960er Jahre) hat sich auch Koller (1992) mit der äquivalenzorientierten Translationswissenschaft und der Aporie der Übersetzbarkeit bzw. Unübersetzbarkeit beschäftigt.

Während bei Jakobson (1959) eher die denotative Äquivalenz und bei den Vertretern der Leipziger Schule (1960er Jahre) die funktionelle Äquivalenz im Vordergrund stehen, stellt Koller (1992) verschiedene Äquivalenztypen einander gegenüber und versucht sie einem Bezugsrahmen zuzuordnen. Zudem nennt Koller (1992) zu jedem Äquivalenztyp mögliche Übersetzungsverfahren. Kollers (1992:216ff.) Typologie samt Bezugsrahmen sei hier zusammenfassend wiedergegeben:

Äquivalenztypen	Bezugsrahmen
<i>Denotative Äquivalenz</i> 1:1; 1:X (Diversifikation); X:1 (Neutralisation); 1:0 (Lücke); 1:Teil	Außersprachlicher Sachverhalt
<i>Konnotative Äquivalenz</i>	Art der Verbalisierung
<i>Textnormative Äquivalenz</i>	Text- und Sprachnormen
<i>Pragmatische Äquivalenz</i>	Empfängerinnen und Empfänger
<i>Formal-ästhetische Äquivalenz</i>	Ästhetische, formale und individualstilistische Eigenschaften

Für Koller (1992) ist eine Übersetzung dann äquivalent, wenn bestimmte Forderungen im Hinblick auf die genannten Bezugsrahmen erfüllt werden. Um diese Äquivalenzforderung besser zu definieren, fasst Koller (1992) diese in folgender Formel zusammen:

[d]ie Qualität(en) X des AS-Textes (Qualitäten inhaltlicher, stilistischer, funktioneller, ästhetischer etc. Art) muß (müssen) in der Übersetzung gewahrt werden, wobei sprachlich-stilistische, textuelle und pragmatische Bedingungen auf der Seite der Empfänger zu berücksichtigen sind. (Koller 1992:215)

Bezüglich der Übersetzbarkeit bzw. Unübersetzbarkeit vertritt Koller (1992:186) die Auffassung einer relativen Übersetzbarkeit, d. h. er selbst versucht einen Mittelweg zwischen prinzipieller Unübersetzbarkeit und prinzipieller Übersetzbarkeit zu finden. Koller (1992) formuliert seinen Standpunkt zur relativen Übersetzbarkeit folgendermaßen:

Die Grenzen, die die Sprache und die sprachlich gefaßten Wirklichkeitsinterpretationen dem Erkennen setzen, werden im Erkenntnisprozeß zugleich reflektiert, verändert und erweitert; diese Veränderungen wiederum schlagen sich in der Sprache (der Sprachverwendung) nieder: Sprachen bzw. Sprecher von Sprachen sind kreativ (*Kreativität der Sprache*). Diese Kreativität kommt u.a. in den Übersetzungsverfahren zum Ausdruck, mit denen Lücken im lexikalischen System einer ZS geschlossen werden. Übersetzbarkeit ist

damit nicht nur *relativ*, sondern immer auch *progressiv*: *Indem übersetzt wird, wird die Übersetzbarkeit der Sprachen zugleich gesteigert.* (Koller 1992:186; Hervorhebung im Original)

Aus diesem Zitat lässt sich erkennen, dass Koller (1992) die Auffassung vertritt, dass Übersetzungsschwierigkeiten, die oft als unübersetzbar bezeichnet werden, z. B. Lücken (aufgrund von Realia), 1:Teil-Entsprechungen (denotative Äquivalenz), Stilmittel (Metaphern, Sprachspiele, Witze), etc., mittels verschiedener Übersetzungsverfahren praktisch übersetzt werden können. (vgl. Koller 1992:186ff.)

Lücken gelten, wie oben schon erwähnt, bei Whorf (1939/1959; 1940/1959^{a, b}) als unübersetzbar. Dem stellten sich bereits Jakobson (1959) und Kade (1964) gegenüber, wobei Kade (1964:94) doch von einer „zeitweilige[n] Unübersetzbarkeit“ spricht, jedoch dann auch einlenkt, dass Lücken durch andere Übersetzungsverfahren gefüllt werden können. (vgl. Jakobson 1959; Kade 1964) Auch bei Koller (1992:232ff.) sind Lücken übersetzbar. Er nennt diesbezüglich folgende fünf Übersetzungsverfahren: Übernahme als Fremdwort oder Lehnwort, Lehnübersetzung, Wahl der am nächsten liegenden Entsprechung, Explikation/Umschreibung und Adaptation.

Wie oben schon kurz angeführt, gelten 1:Teil-Entsprechungen oft als unübersetzbar bzw. werden hierzu oft sogenannte unübersetzbare Wörter als Beispiele genannt. Zu den bekanntesten Beispielen für unübersetzbare Wörter, die verschiedene Teil-Entsprechungen haben, zählt unter anderem das portugiesische Wort *Saudade* – auf Deutsch Einsamkeit, Melancholie, Traurigkeit, Verlust, Sehnsucht, Liebe und Menschlichkeit (vgl. Wallraff 1979; Rezek 2013). Für Koller (1992) sind solche Wörter nicht von vornherein unüberwindbare Schwierigkeiten bzw. unübersetzbar, im „konkreten Übersetzungsfall“ bereiten sie keineswegs immer Schwierigkeiten: eine Teilentsprechung kann in bestimmten Textzusammenhängen durchaus als adäquate Übersetzung gelten“ (Koller 1992:238, Hervorhebung im Original). Sollte es keine Übersetzung geben, die es den Leserinnen und Lesern ermöglicht, die Bedeutung zu verstehen, bleiben immer noch kommentierende Verfahren (vgl. Koller 1992:238).

In Bezug auf die formal-ästhetische Äquivalenz nennt Koller (1992:252ff.) die „Unübersetzbarkeit“ von Metaphern, Sprachspielen und Witzen. Da auf diese einzelnen Übersetzungsschwierigkeiten in Kapitel 2 noch genauer eingegangen wird, werden Kollers (1992) Ansichten diesbezüglich hier nur der Vollständigkeit wegen kurz behandelt. Im Hinblick auf Metaphern ist zwischen lexikalisierten (toten), konventionalisierten (traditionellen) und privaten (kühnen, okkasionellen) Metaphern zu unterscheiden, wobei sich hier die Übersetzerinnen und Übersetzer zwischen drei Übersetzungsverfahren (Übersetzung *sensu stricto*, Substitution und Paraphrase) entscheiden können bzw. müssen. (vgl. Koller 1992:254) Ähnlich sieht es bei der Übersetzung von Sprachspielen aus: „Die Übersetzung von Textstellen, in denen mit sprachlichen Formen und Inhalten gespielt wird, stellt den Übersetzer in der Regel vor nur annähernd lösbare, häufig unlösbare Probleme.“ (Koller 1992:258) Die Übersetzerinnen und Übersetzer haben hier oft nur die Möglichkeit zu kompensieren. Wobei sich hier erkennen lässt, dass Koller

(1992) die Kompensation nur als letzten Ausweg sieht, da dadurch „die ästhetische Identität des Originals zerstört [wird]. So bleibt dem Übersetzer nur noch die (schöpferische) Bearbeitung – oder die produktive Annäherung“ (Koller 1992:264).

1.4.2 *DESKRIPTIVE TRANSLATIONSWISSENSCHAFT (DTS)*

Um den Aspekt der Übersetzbarkeit bzw. Unübersetzbarkeit von möglichst allen Blickrichtungen betrachten zu können, ist es notwendig, den Beiträgen hinsichtlich der Unübersetzbarkeit aus Sicht der (normativen) äquivalenzorientierten Translationswissenschaft auch die Sicht der deskriptiven Translationswissenschaft gegenüberzustellen.

Unter dem Begriff „deskriptive Translationswissenschaft“ werden alle Forschungsbeiträge zusammengefasst, die sich nicht der Äquivalenz widmen, sondern die Beschreibung der Translation als historisches Phänomen mit allen dazugehörigen Problemen und Herausforderungen in den Mittelpunkt stellen. Im Vergleich zu den eher ausgangstextorientierten Äquivalenz-Theorien, liegt der Fokus der deskriptiven Translationswissenschaft beim Zieltext. Die Vertreterinnen und Vertreter der Deskriptiven Translationswissenschaft (u. a. Theo Hermans, Gideon Toury) beschäftigen sich – im Gegensatz zu ihren Kolleginnen und Kollegen der äquivalenzorientierten Translationswissenschaft – in erster Linie mit dem Literarischen Übersetzen, das bis dahin meist aus dem Gegenstandsbereich der Translationswissenschaft ausgeschlossen wurde. (vgl. Toury 1995)

Als (literarische) Übersetzung gelten dabei alle zielsprachlichen Texte, die von der Zielkultur als Übersetzung akzeptiert werden. So definiert zum Beispiel Toury (1995:20) die Übersetzung als „any target-language utterance which is presented or regarded as such within the target cultures on whatever grounds“ (Toury 1985:20). Auch bei Hermans (1985:13) findet sich eine ähnliche Definition: „[A] (literary) translation is that which is regarded as a (literary) translation by a certain cultural community at a certain time“ (Hermans 1985:13).

Toury (1995:33ff.) weist jedoch darauf hin, dass die Übersetzung nicht nur in der Zielkultur als solche akzeptiert werden muss, sondern auch mindestens drei Postulate – das Ausgangstextpostulat, das Transferpostulat und das Beziehungspostulat⁷ – erfüllt sein müssen, damit eine Übersetzung auch tatsächlich als Übersetzung gelten kann. Ausgehend von diesen Postulaten, beinhaltet die Übersetzung bei Toury (1995:33ff.) auch die sogenannte Pseudotranslation, die in Kapitel 2 behandelt wird. Übersetzung wird dabei von Toury (1995:56) folgendermaßen definiert:

Translation is a kind of activity which inevitably involves at least two languages and two cultural traditions, i.e. at least two sets of norm-systems on each level. Thus the ‘value’ behind it may be described as consisting of two major elements:

- (1) being a text in a certain language, and hence occupying a position, or filling in a slot, in the appropriate culture, or in a certain section thereof;

⁷ Für mehr Informationen zu den drei Postulaten siehe: Toury 1995:33ff.

(2) constituting a representation in that language/culture of another, pre-existing text in some other language, belonging to some other culture and occupying a definite position within it.

[...] It has proven useful and enlightening to regard the basic choice which can be made between requirements of the two different sources as constituting an **initial norm**. (Toury 1995:56; Hervorhebung im Original)

Für Toury (1995:56 und 61) sind es also die Normen in der Ausgangskultur bzw. Zielkultur, die bestimmen, wie die Übersetzerinnen und Übersetzer übersetzen und welcher Typ von Äquivalenz in der Übersetzung bevorzugt wird. Diese Äquivalenz darf jedoch nicht gleichgestellt werden mit dem Äquivalenzbegriff bei Jakobson (1959), bei der Leipziger Schule und bei Koller (1992). Für Toury (1995) ist die Äquivalenz funktional-relationaler Natur, d. h. „[a] set of relationships which will have been found to distinguish appropriate from inappropriate modes of translation performance for the culture in question“ (Toury 1995:86).

Im Hinblick auf die Unübersetzbarkeit bzw. Übersetzbarkeit spricht Toury (1995) nie explizit von unübersetzbaren Textstellen oder Aspekten, sondern von Problemen, für die es aber immer Lösungen gibt. Die Wahl der Lösungen hängt wiederum von dem ab, was in der Zielkultur akzeptiert wird. Er weist auch darauf hin, dass Übersetzungsprobleme nicht – wie bisher – aufgrund des Ausgangstextes oder aufgrund der theoretischen Unübersetzbarkeit dieser Problemstellen bzw. Übersetzungseinheiten entstehen und analysiert werden dürfen. Diese problematischen Einheiten sollten vielmehr mittels Vergleich rückwirkend analysiert werden, denn nur so können Übersetzungslösungen erkannt werden. Das heißt, nur wenn ein Problem, das aus ausgangstextorientierter Sicht als unübersetzbar gilt, auf Basis der Übersetzung analysiert wird, ist es möglich, dass bei zukünftigen Texten, das „what is identified as a problem vis-à-vis one pair of texts will not necessarily emerge as a problem at all“ (Toury 1995:78).

Für Koller (1992:208) stellt sich hier jedoch die Frage, ab wann eine Übersetzungseinheit tatsächlich als Lösung gelten kann, da bei der Deskriptiven Translationswissenschaft die Lösungen weder quantitativ noch qualitativ gewichtet werden. Auch Toury (1995:78) selbst nennt das Problem der Abgrenzung bzw. Definition solcher Übersetzungslösungen: „A major issue in connection with the notion of the coupled pair concerns its boundaries: how are they to be determined, and what kind of justification would be given to their determination?“ (Toury 1995:78). Er bezeichnet seine Übersetzungslösungen daher als „*methodical* way out, even though it may well have *theoretical* implications too“ (Toury 1995:79, Hervorhebung im Original).

Zu den Übersetzungsproblemen zählt Toury (1995:81ff.) unter anderem Metaphern⁸. Für ihn sind Metaphern grundsätzlich immer übersetzbar: er nennt diesbezüglich sechs Übersetzungslösungen, wobei für einen allgemeinen Überblick über die Ansichten zur Übersetzbarkeit m. E. eine zusammenfassende Wiedergabe ausreichend sein dürfte (vgl. Toury 1995:82f.):

⁸ Zur Unübersetzbarkeit von Metaphern siehe Kapitel 2

- (1) Metapher → Metapher
- (2) Metapher → andere Metapher
- (3) Metapher → Nicht-Metapher
- (4) Metapher → 0 (Auslassung)
- (5) Nicht-Metapher → Metapher
- (6) 0 → Metapher

Aus diesen Übersetzungslösungen lässt sich ein sehr offener Zugang zum Problem der Metaphernübersetzung erkennen. Viele Translationswissenschaftlerinnen und -wissenschaftler ziehen oft nur Möglichkeiten (1) bis (3) und (5) bis (6) in Betracht – je nach Ausgangstext- oder Zieltextorientierten Auffassungen. Im Gegensatz dazu nennt Toury (1995:82f.) die Auslassung ebenfalls als Lösungsmöglichkeit. Dass diese Übersetzungslösung nicht von allen akzeptiert wird, lässt sich bei Koller (1992) am deutlichsten erkennen:

Die Nicht- oder Null-„Übersetzung“, d.h. die Auslassung, die G. Toury als Lösung bei der Übersetzung von Metaphern gelten lassen will, ist zwar empirisch wohl für die meisten Übersetzungsprobleme belegbar, als *Übersetzungslösung* kann sie in den wenigsten Fällen (und schon gar nicht in systematischer Hinsicht) gelten. (Koller 1992:208, Hervorhebung im Original)

Für Toury (1995:186f.) ist es folglich möglich, alle Übersetzungsprobleme zu lösen. Jedoch weist er mehrfach darauf hin, dass oft ein bestimmtes Phänomen, das anfangs als „problematic“ eingestuft wird, am Ende kein Problem darstellt. Andererseits ist es natürlich auch möglich, dass ein Phänomen als ‚non-problematic‘ gilt, und dann bei der Übersetzung selbst sehr wohl Probleme verursacht. (vgl. Toury 1995:186f.)

1.5 UNÜBERSETZBARKEIT VS. ÜBERSETZBARKEIT

Bevor in den nächsten Kapiteln die einzelnen Übersetzungsschwierigkeiten und Herausforderungen sowohl im Allgemeinen als auch bei James Joyces *Finnegans Wake* behandelt werden, sollen hier noch einmal überblicksmäßig die vorangegangenen Erkenntnisse wiederholt werden.

Grundsätzlich gibt es zwei Herangehensweisen an die Unübersetzbarkeit: Auf der einen Seite die prinzipielle Unübersetzbarkeit, für die hier stellvertretend auf Friedrich Schleiermacher (1813/1963), Wilhelm von Humboldt (1963) und Benjamin Lee Whorf (1939/1959; 1940/1959^{a, b}) eingegangen wurde. Als Gegenpol dazu wurde die prinzipielle Übersetzbarkeit bzw. das Axiom der Ausdrückbarkeit/Übersetzbarkeit – bei R. J. Searle (1969), Koller (1992) und Weinrich (1970) – genauer behandelt.

Neben diesen zwei Extrempunkten wurden auch die Ansichten aus dem Bereich der Philosophie und der Translationswissenschaft herangezogen. Zu den hier behandelten Philosophen zählt zum einen Adam Schaff (1964), der sich aus marxistischer Sicht gegen die Sapir-Whorf-Hypothese äußert; und zum anderen Jacques Derrida (2007), der auf den Turmbau zu

Babel Bezug nimmt und von einer gleichzeitigen Forderung nach Übersetzung und Unmöglichkeit derselben spricht. Neben diesen beiden Philosophen wurde auch Paul Ricoeur (2006) herangezogen, der aufgrund einer sehr freien Definition von Übersetzung die Übersetzung prinzipiell für möglich hält und nach einer praxisorientierten Herangehensweise verlangt.

Im Bereich der Translationswissenschaft wurden die äquivalenzorientierten Ansätze denen der deskriptiven, zieltextorientierten, Translationswissenschaft gegenübergestellt. Die hier behandelten Vertreter der Äquivalenztheorie – Roman Jakobson (1959), die Leipziger Schule und Werner Koller (1992) – gehen von einer (teilweisen) Unübersetzbarkeit im Hinblick auf Literatur bzw. Dichtung und einzelnen Übersetzungsschwierigkeiten aus. Die Deskriptive Translationswissenschaft mit Gideon Toury (1995) als deren wichtigster Vertreter ist jedoch der Ansicht, dass Übersetzung bzw. literarische Übersetzung prinzipiell möglich ist, allerdings von den in der Zielkultur vorherrschenden Normen abhängig sei. Auch einzelne Übersetzungsschwierigkeiten können mithilfe von (nicht von allen akzeptierten) Übersetzungslösungen (u. a. Auslassung) umgangen werden.

2 UNÜBERSETZBARKEITEN

Aus den in Kapitel 1 behandelten Theorien zur allgemeinen (Un-)Übersetzbarkeit lässt sich bereits erkennen, dass sich diese Aporie nicht einfach in Schwarz und Weiß, in „prinzipielle Unübersetzbarkeit“ und „prinzipielle Übersetzbarkeit“ unterteilen lässt. Vielmehr bewegen sich die Meinungen oft zwischen diesen beiden Extremen; sie beziehen sich nicht nur auf die Sprache(n) im Allgemeinen, sondern auch auf einzelne Aspekte oder Schwierigkeiten. Natürlich gibt es eine beinahe unendliche Anzahl an Übersetzungsschwierigkeiten – nicht nur im Bereich Literaturübersetzung; auch bei Fach- oder Rechtstexten⁹ kann es zu Herausforderungen bzw. unübersetzbaren Elementen kommen. Aufgrund der begrenzten Seitenanzahl werden in diesem Kapitel nur einige der Übersetzungsprobleme bzw. Unübersetzbarkeiten aus dem Bereich Literaturübersetzen behandelt.

In den folgenden Unterkapiteln werden, um auf Jakobsons (1959:118) bekannte Aussage „poetry by definition is untranslatable“ zurückzukommen, zunächst einige Beiträge zur Lyrikübersetzung einander gegenübergestellt. Danach folgen Meinungen zur (Un-)Übersetzbarkeit von Sprachvarietäten – auch im Hinblick auf Mehrsprachigkeit – und schließlich einzelne sprachlich-kognitive Phänomene, wie z. B. die (Un-)Übersetzbarkeit von Sprach- und Wortspielen, Neologismen und Metaphern inkl. der als Übersetzungslösung gedachten Hilfssprache Basic English.

⁹ Die Unübersetzbarkeit von Rechtstexten steht in enger Beziehung zu den Rechtssystemen (z. B. 'common law' vs. 'civil law'). Mehr Informationen über die Unübersetzbarkeit von Rechtstexten bzw. -systemen und mögliche Lösungen erwähnen u. a. Šarčević (1985:127–133) und Ferran Larraz (2009:295–308).

2.1 LYRIKÜBERSETZUNG

Bei näherer Auseinandersetzung mit Unübersetzbarkeit wird die Lyrikübersetzung oft bzw. fast immer an erster Stelle genannt (vgl. Mounin 1967:125). Darüber hinaus variieren die Kommentare zur Lyrikübersetzung zwischen:

- schlichtweg unmöglich – „poetry by definition is untranslatable“ (Jakobson 1959:118),
- einem typischen Beispiel im Streit zwischen Übersetzbarkeit und Unübersetzbarkeit – „Lyrik-Übersetzungen[, die] Modellfälle[...] der Unübersetzbarkeitsdebatte“ (Dünne et al. 2013:10), und
- der schwierigsten Form der Übersetzung – „The translation of poetry is generally held to be the most difficult, demanding, and possibly rewarding form of translation.“ (Connolly 2005:170).

2.1.1 LYRIK

Ähnlich wie auch in Bezug auf Literatur verschiedene Definitionen nebeneinander – teils gegeneinander – bestehen (vgl. LIT [o. J.]), scheint es auch in der Lyrik (Poesie, Dichtung) eine gewisse Schwierigkeit bzgl. einer allgemeingültigen Definition zu geben (vgl. BRITANNICA^a 2015; LYRIK 2002:1–3). Um diese Schwierigkeit zu verdeutlichen, ist es m. E. notwendig, kurz auf die Problematik der Begriffswahl einzugehen.

Während im Englischen nur das Wort „poetry“ verwendet wird, finden sich im Deutschen jedoch sowohl der Begriff Lyrik als auch Poesie oder Dichtung – eine genaue Unterscheidung wird nicht gemacht. Allerdings ist zu beobachten, dass im Hinblick auf die (Un-)Übersetzbarkeit eher die Begriffe Lyrik und Dichtung verwendet werden.

Eine mögliche Lösung dieser Begriffsproblematik findet sich bei Goethe (1818/2008), der die Poesie als Überbegriff sieht: „Es gibt nur drei echte Naturformen der Poesie: die klar erzählende, die enthusiastisch aufgeregte und die persönlich handelnde: *Epos*, *Lyrik* und *Drama*“ (Goethe 1818/2008:230; Hervorhebung im Original). Wie aus einem Skriptum für Literaturwissenschaft der Universität Kiel (vgl. LYRIK 2002:1) hervorgeht, können diese Naturformen auch gemeinsam auftreten.

Laut DUDEN (2013) – und wie auch aus der deutschsprachigen Literatur zu diesem Thema hervorgeht – werden heute die Begriffe Poesie, Lyrik, Dichtung und Dichtkunst synonym verwendet. Für die Zwecke dieser Arbeit, wird daher der Begriff Lyrik mit dem der Poesie bei Goethe (1818/2008) gleichgesetzt, d. h. es wird nicht näher auf die unterschiedlichen Naturformen eingegangen. Die genaue Definition von Lyrik, die für diese Arbeit relevant sein wird, findet sich bei Rainer Emig (2013) in „Die Übersetzbarkeit moderner Lyrik“:

Lyrik ist ein Gebrauch von Sprache, der deutlich sichtbar nicht den Regeln des gewöhnlichen Sprachgebrauchs folgt. Lyrik ignoriert syntaktische Konventionen der Grammatik. Sie verletzt auch semantische Normen, wenn sie eigene Bedeutungskonstrukte schafft, etwa in Metaphern, Symbolen und Allegorien, oder wenn sie sich gar ein eigenes Lexikon zulegt, das nur für sie Gültigkeit hat. (Emig 2013:144)

Im Vergleich zu dieser Definition, die bereits die Schwierigkeiten einer Lyrikübersetzung andeutet, beziehen sich andere Definitionen nur auf die grundlegenden Eigenschaften von Lyrik. So wird in einem Artikel der *Encyclopaedia Britannica* die Lyrik auf die Eigenschaften „look“ und „sound“ reduziert: „Poetry is the way it is because it looks that way, and it looks that way because it sounds that way and vice versa.“ (BRITANNICA^a 2015).

In einer etwas ausführlicheren Definition im selben Artikel wird auch auf die durch Lyrik vermittelten Bilder und Emotionen verwiesen, d. h. auf die Gefühle – bzw. das, was Goethe (1818/2008:230) als „enthusiastisch aufgeregte“ Form bezeichnet. Lyrik ist demnach „literature that evokes a concentrated imaginative awareness of experience or a specific emotional response through language chosen and arranged for its meaning, sound, and rhythm.“ (BRITANNICA^a 2015).

Aber nicht alle sind der Meinung, dass Lyrik unbedingt Gefühlsausdrücke enthalten muss, um als Lyrik bezeichnet zu werden. Für Gottfried Benn (1951/2001:333f.) z. B. enthält Lyrik keinerlei Gefühle oder Emotionen der Dichterinnen und Dichter – es muss sich nur reimen. Er schreibt diesbezüglich:

[...] die Öffentlichkeit lebt nämlich vielfach der Meinung: da ist eine Heidelandschaft oder ein Sonnenuntergang, und da steht ein junger Mann oder ein Fräulein, hat eine melancholische Stimmung, und nun entsteht ein Gedicht. Nein, so entsteht kein Gedicht. Ein Gedicht entsteht überhaupt sehr selten – ein Gedicht wird gemacht. Wenn Sie vom Gereimten das Stimmungsmäßige abziehen, was dann übrigbleibt, wenn dann noch etwas übrigbleibt, das ist dann vielleicht ein Gedicht. (Benn 1951/2001:333f.)

2.1.2 ÜBERSETZUNGSSCHWIERIGKEITEN BZW. UNÜBERSETZBARE CHARAKTERISTIKA

Aus den angeführten Definitionen wird bereits klar, dass eine allgemeingültige Definition nicht möglich ist, daher wurde für diese Arbeit eine Definition gewählt, die eher auf die Schwierigkeiten einer Übersetzung hindeutet (vgl. Definition von Lyrik laut Emig 2013:144). Im Folgenden werden – ausgehend von den von Emig (2013) genannten Schwierigkeiten – allgemeine Übersetzungsschwierigkeiten bzw. einige unübersetzbare Eigenschaften von Lyrik behandelt.

2.1.2.1 Unübersetzbarkeiten in der Lyrik

Durch den in der Lyrik charakteristischen Regelbruch, der Vermittlung neuer Bedeutungen und Empfindungen, etc. ist die Übersetzung (moderner) Lyrik für Emig (2013:143) eine „nahezu unmögliche“ Aufgabe. Das Hauptproblem liegt für ihn jedoch nicht in der Sprache selbst, auch die Regelbrüche sind nur ein zweitrangiges Problem. Als unübersetzbar bezeichnet er die „in der Sprache abgebildeten Erfahrungen“, denn: „Man kann sie nicht verstehen, sondern nur ‚Nachempfinden‘, was eigentlich Selbst- oder Immer-Neu-Empfinden bedeutet.“ (Emig 2013:145) Er geht sogar so weit zu sagen, dass Literatur durch die Verbalisierung der Gedanken der Autorin oder des Autors schon eine Übersetzung in sich darstellt. Insofern handelt es sich bei jeder Übersetzung in eine andere Sprache um eine zweifache Übersetzung. (vgl. Emig 2013:144f.) Eine ähnliche Sichtweise ist auch bei Rath (2013:15–25) erkennbar. Zwar schreibt

sie nicht über Lyrikübersetzung, aber auch für sie ist die zweifache Übersetzung bzw. die Pseudoübersetzung, wie dieses Phänomen bei ihr heißt, unübersetzbar¹⁰.

Die persönliche Erfahrung, die für Emig (2013:145) nur nachempfunden werden kann, hängt wiederum stark mit dem zusammen, was oft als „lyrisches Ich“ (vgl. LYRIK 2002:2) bezeichnet wird. Dieses Ich ist immer persönlich bzw. privat. Das heißt, „Ein lyrischer Text ist so nicht Ausdruck eines Inneren, sondern eine Exposition des Individuums in einer Öffentlichkeit, die es aus seiner Innerlichkeit herausreißt“ (Schäfer 2013:67). Schäfer (2013) führt in diesem Zusammenhang Hannah Arendts *The Human Condition* als Beispiel für die Problematik der Darstellung bzw. Verbalisierung privater Erfahrungen an. Zum besseren Verständnis dieser Innerlichkeits-Öffentlichkeits-Thematik wird hier die von Schäfer (2013:67) zitierte Stelle aus *The Human Condition* angeführt:

[...] even the greatest forces of intimate life – the passions of the heart, the thoughts of the minds, the delights of the senses – lead an uncertain, shadowy kind of existence unless and until they are transformed, deprivatized and deindividualized, as it were, into a shape to fit them for public appearance. The most current of such transformations occurs in storytelling and generally in artistic transposition of individual experiences. (Arendt 1958, zit. nach Schäfer 2013:67)

Aus diesem Zitat lässt sich schließen, dass es sich bei der Verbalisierung privater Erfahrungen um eine Übersetzung handelt, die – wie bei Rath (2013) und Emig (2013) zu sehen ist – bei einer Übersetzung in eine andere Sprache doppelt übersetzt wird. Schäfer (2013) hingegen sieht das Problem nicht so sehr in der Übersetzung in eine andere Sprache, sondern bereits in der Verbalisierung selbst: „Die singuläre private Erfahrung bleibt unübersetzbar.“ (Schäfer 2013:67)

2.1.2.2 Lautlichkeit, visuelle Poesie und poetische Sprache

Ein weiteres Merkmal von Lyrik ist, wie oben schon erwähnt, der Klang bzw. der Rhythmus – oft auch in Verbindung mit Bildern (visuelle Poesie). Diesbezüglich wird zwar nicht direkt von Unübersetzbarkeit gesprochen, jedoch wird das Problem der Versübersetzung bzw. der Beibehaltung von Rhythmus oft als Schwierigkeit bezeichnet.

Malaplate (1986) erwähnt in seinem Aufsatz über die Problematik der Faust-Übersetzung ins Französische drei Grundsätze, die Übersetzerinnen und Übersetzer bei einer Versübersetzung beachten müssen:

¹⁰ Unter Pseudoübersetzung versteht Rath (2013:16) den „Prozess, bei dem eine Äußerung einer Sprache eine Äußerung in einer anderen Sprache als deren imaginiertes Original evoziert, diese anderssprachige Äußerung aber nur durch eben diese Imagination zugänglich ist“. Anzumerken ist hier jedoch, dass Rath (2013) ein anderes Verständnis von Pseudoübersetzung besitzt, als die in der Translationswissenschaft gängige Definition von Toury (1995), wonach sich Pseudoübersetzung auf Texte bezieht, „which have been presented as translations with no corresponding source texts in other languages ever having existed“ (Toury 1995:40).

Grundsatz Nr. 1: Die Übersetzung muß in der neuen Sprache wie ein Original klingen.
Grundsatz Nr. 2: Der Sinn des Originals muß so genau als möglich wiedergegeben werden.
Grundsatz Nr. 3: Die Übersetzung muß auch dem Stil des Originaldichters entsprechen. (Malaplate 1986:177)

Die Herausforderung, die sich ihm zufolge jedoch bei der Versübersetzung zeigt, liegt im 1. Grundsatz, der besagt, dass die Übersetzung nicht nach einer Übersetzung klingen darf bzw. dass die Übersetzerinnen und Übersetzer nicht dem Versmaß des Originals folgen dürfen, wenn dieses in der Zielsprache nicht existiert; oder anders ausgedrückt, in der Zielsprache nicht die Regeln der Ausgangssprache verwenden dürfen. So hätte z. B. ein deutscher vierfüßiger Jambus in der Übersetzung durch einen französischen Alexandriner ersetzt zu werden. (vgl. Malaplate 1986:180) Die Aufgabe der Versübersetzerinnen und –übersetzer gleicht ihm zufolge der Aufgabe eines Schachspielers:

Ich würde den Vers-Übersetzer mit einem guten Schachspieler vergleichen, der nicht unter zwei oder drei offensichtlichen Zügen den besten oder erstbesten wählt, sondern immer weiter und weiter nachdenkt und Möglichkeiten nach Möglichkeiten abwägt, um vielleicht doch am Ende den evidenten Zug zu spielen, aber manchmal auch einen besseren zu erfinden, der wahrscheinlich auch selbst wieder zu verbessern wäre. Eine solche Gedankenarbeit muß natürlich auch der Übersetzer leisten. (Malaplate 1986:178)

Eine weitere Schwierigkeit in der Lyrikübersetzung liegt in der visuellen oder konkreten Poesie, eine teils abstrakte Dichtung, die oft mit Melopoeia (Lautgedicht, Musikalität), Phanopoeia bzw. visuellen Elementen und Logopoeia (sprachliche Dekonstruktion, Metapoesie) arbeitet (vgl. Hiebel 2006:172). Charakteristisch für die konkrete Poesie ist dabei:

[D]ie Intention, das konkrete Material der Sprache (Worte, Silben, Laute, Buchstaben, Satzzeichen) zur Anschauung zu bringen und dabei akustische, visuelle und logische Sprachspiele zu inszenieren. Die Abweichung von der Sprachnorm ist dabei unbedingte Voraussetzung. (Hiebel 2006:172)

Hinsichtlich der Übersetzbarkeit von konkreter Poesie schreibt Pilgram-Frühauf (2007:191) m. E. etwas optimistisch, dass es keine Übersetzungsschwierigkeiten gäbe, unabhängig von der Übersetzbarkeit: „konkrete Gedichte [sind] entweder gar nicht oder in alle Sprachen übersetzbar. Übersetzungsprobleme sind in beiden Fälle [sic!] nicht vorhanden.“ (Pilgram-Frühauf 2007:191) Ezra Pound (1929/1968:25) hingegen sagt klar, dass nur die Phanopoeia übersetzbar sei, sowohl Melopoeia als auch Logopoeia seien prinzipiell unübersetzbar.

Eine ähnliche Sichtweise im Hinblick auf die Übersetzung von visuellen und akustischen Elementen in Lyrik nennen auch Brandt (2005) und Bay (2013). Beide beziehen sich in ihren Ausführungen auf Yoko Tawada, die in ihren Texten nicht nur zwei Sprachen (Japanisch und Deutsch) verbindet, sondern auch visuelle und akustische Elemente dieser Sprachen verwendet (vgl. Brandt 2005:1).

Die eigentliche Herausforderung bei der Übersetzung von onomatopoetischen und visuellen Elementen liegt darin, dass Onomatopoesie etwas Kindliches an sich hat und Erwachsene diesen Aspekt der Sprache nicht aktiv wahrnehmen (vgl. Tawada 2005:7):

Once grown-up, we tend to 'forget' the childish dimension of the language. In your mother tongue, in the end, you see only the meaning of a word and you no longer pay much attention to the visual and acoustic characteristics, or to the way in which certain words really are funny and make us laugh. You have to repress these childish elements to become or to be an adult in your mother tongue. (Tawada 2005:7)

Auf die Aufgabe des Übersetzens übertragen, bedeutet das, dass die Übersetzerinnen und Übersetzer als Erwachsene oft die Onomatopoesie nicht als solche erkennen und sie folglich auch nicht als solche übersetzen können. Natürlich darf nicht vergessen werden, dass auch oft ein onomatopoetisches Wort in der einen Sprache keine lautmalerische Entsprechung in der Zielsprache hat. Da dieser Aspekt allerdings mit lexikalischen Lücken (vgl. Kapitel 1.4.1) in Zusammenhang steht, wird hier nicht näher darauf eingegangen.

Die Schwierigkeit der Übersetzung von Onomatopoesie wurde hier nur kurz behandelt, da Lautmalerei oft mit Wortspielen und Neologismen erzielt wird. Wortspiele und auch Metaphorik gelten auch bei der Lyrikübersetzung als nicht zu unterschätzende Herausforderung. So schreibt z. B. Bassnett (1999²/2006:272): „Einen besonders für die Lyrikübersetzung relevanten Problembereich stellen Metaphern dar.“ Da Metaphern sowie Wortspiele und Neologismen später noch in einem eigenen Unterkapitel behandelt werden, wurden sie hier nur der Vollständigkeit wegen erwähnt.

2.1.3 LÖSUNGSMÖGLICHKEITEN

Die von Emig (2013:144) zitierte Definition von Lyrik verweist auf die für Lyrik typischen Regelbrüche. Ihm zufolge „versuchen Lyrikübersetzer in aller Regel, einen einigermaßen ebenbürtigen Regelbruch zu erzeugen, also quasi ein strukturelles Echo oder einen oft durchaus fremdartigen Doppelgänger des Ausgangstextes, und nicht seine genaue Entsprechung“ (Emig 2013:144).

2.1.3.1 Treue und Interpretation

Ein wichtiger Aspekt, den sowohl Emig (2013:144) mit seiner Aussage über die typischen Lösungsversuche der Lyrikübersetzerinnen und -übersetzer, als auch Malaplate (1986:177) mit den drei Grundsätzen der Versübersetzung (siehe Kapitel 2.1.2.2) ansprechen, ist das Problem der Treue. Während die Lyrikerübersetzerinnen und -übersetzer laut Emig (2013:144) versuchen, den Regelbruch nachzugestalten, sollen Übersetzerinnen und Übersetzer laut Malaplate (1986:177) den Originalinhalt treu wiedergeben, dem Stil treu bleiben, und gleichzeitig die zielsprachlichen Konventionen einhalten.

Diesen Ruf nach einer originalgetreuen Übersetzung thematisiert u. a. auch Arregui Barragán (2005): „Son muchos los teóricos de la traducción que [...] dicen que la traducción tiene que ser fiel, pero ¿a qué?: ¿al texto? ¿al vocabulario? ¿a la gramática? ¿al estilo? ¿a la musicalidad? ¿a la fraseología? ¿a la estilística? ¿al autor? ¿al lector?“ (Arregui Barragán 2005:7f.). Auch Mounin (1967:126f.) stellt eine ähnliche Frage „Originalgetreu übersetzen – aber was?“, Inhalt?, Grammatik?, Stil?, Musikalität?, Versmaß?, Phonetik?, etc. Die Antwort liegt für ihn in der Treue zur Poesie des Textes:

Alles in allem kommt man zu dem Schluß, daß Treue bei der Übersetzung eines lyrischen Textes weder die mechanische Treue zu allen semantischen Elementen noch die automatisch grammatische Treue oder die hundertprozentige phraseologische Treue oder die wissenschaftliche Treue zur Phonetik des Textes bedeutet, sondern die Treue zur Poesie dieses Textes. Um aber sie zu übersetzen, muß man sie nicht nur empfinden, sondern auch in ihren Absichten und in ihren Mitteln erfaßt haben. (Mounin 1967:129)

In der Treue zur Poesie liegt bereits die nächste Schwierigkeit: Die Übersetzerinnen und Übersetzer müssen die Poesie nicht nur empfinden, sondern sie auch verstehen und überhaupt erst erkennen (vgl. Mounin 1967:129). Um dieses Ziel zu erreichen ist die Interpretation ein nicht zu unterschätzender Aspekt, da jeder Mensch einen literarischen Text anders verstehen und ihn auf eine andere Art und Weise interpretieren wird. Folglich können auch Übersetzungen nicht dieselben Gefühle, Werte, etc. vermitteln wie das Original. Auch das Original transportiert nicht dieselben Emotionen, die die Autorin bzw. der Autor beim Schreiben in den Text einfließen ließ. Diese Meinung vertritt auch Arregui Barragán (2005:6):

[...] ni siquiera podemos decir que el efecto que provoca en dos lectores es equivalente, puesto que el efecto de un texto varía de una persona a otra, de un contexto a otro en una misma persona, dependiendo de su entorno y sus vivencias. Hablamos de aproximaciones, de un consenso más o menos tácito e impuesto por el uso (Arregui Barragán 2005:6)

2.1.3.2 Mögliche Übersetzungsstrategien

Wie aus den von Arregui Barragán (2005) und Mounin (1965) gestellten Fragen zur Treue hervorgeht, sowie aus den in Kapitel 1 behandelten allgemeinen Aussagen zur Unübersetzbarkeit, können Übersetzerinnen und Übersetzer nicht allen Aspekten gegenüber treu sein:

[...] no todo es traducible en el campo de la traducción literaria; a veces, es imposible someter todos y cada uno de los rasgos del texto origen a los parámetros de la aceptabilidad[...] del polo meta por las lagunas culturales y de civilización, las distintas formas de pensar, de sentir de los lectores de ambas lenguas. [...] Por esta razón, es imposible traducir todos y cada uno de los matices de una obra. Ni siquiera el propio autor podría analizar todos los motivos y estados mentales que determinaron cada una de sus páginas. (Arregui Barragán 2005:9)

Ein Beispiel dafür, dass sich die Übersetzerinnen und Übersetzer oft für einen Aspekt entscheiden müssen, ist James Joyces *Finnegans Wake*. Bei einem Werk, das gleichzeitig mit Mehrsprachigkeit, Onomatopoesie, Neologismen, Wortspielen, Rhythmus, usw. spielt, ist es oft schlichtweg nicht möglich, alle Elemente in die Zielsprache zu übernehmen. Umberto Eco (2009:359ff.) verweist diesbezüglich im Besonderen auf die italienische Übersetzung, an der Joyce selbst mitgearbeitet und oft dem Rhythmus mehr Aufmerksamkeit geschenkt hat, als z. B. dem Inhalt. Die Kritiker und Kritikerinnen kommen möglicherweise zu einem anderen Schluss, wenn der Autor selbst an der Übersetzung beteiligt ist, als wenn die Übersetzerinnen und Übersetzer diese Entscheidungen selbstständig treffen. Jedoch sollte dieses Beispiel nur illustrieren, dass eine Übersetzung nicht alle Aspekte und Anspielungen enthalten kann. Eine ausführlichere Behandlung der Unübersetzbarkeit von *Finnegans Wake* erfolgt in Kapitel 3.

Speziell in Bezug auf Lyrikübersetzung werden unterschiedliche Arten der Übersetzung bzw. Strategien genannt. Aus Platzgründen werden hier jedoch nur zwei Modelle angeführt. Eine der wichtigsten und möglicherweise auch eine der ersten Abhandlungen zum Thema Lyrikübersetzung stammt von Goethe (1819/1992:60ff.), der drei Arten der Übersetzung unterscheidet.

There are three kinds of translation. The first acquaints us with the foreign country on our own terms; a **plain prose translation** is best for this purpose. [...] A second epoch follows, in which the translator endeavours to transport himself into the foreign situation but actually only appropriates the foreign idea and represents his own. I would like to call such an epoch *parodistic*, in the purest sense of that word. [...] Because we cannot linger for very long in either a perfect or an imperfect state but must, after all, undergo one transformation after another, we experienced the third epoch of translation, which is the final and highest of the three. In such periods, the goal of the translation is to achieve **perfect identity with the original**, so that the one does not exist instead of the other but in the other's place. (1819/1992:60ff., meine Hervorhebung (Fettdruck), Kursivsetzung im Original)

Die ausführlichste Abhandlung über die Möglichkeiten der Lyrikübersetzung lässt sich bei Wittbrodt (1995) finden. Er begnügt sich nicht nur mit einfachen Übersetzungsstrategien, sondern auch mit Mischformen.

Als erste Möglichkeit nennt Wittbrodt (1995:65–134) die philologische bzw. strukturtreue Gedichtübersetzung. Darunter versteht er das, was Holmes (1988) als mimetische Form bzw. formale Äquivalenz bezeichnet, d. h. das Ziel dieser Übersetzungsstrategie ist die Reproduktion der Form des Originalgedichtes.

Als zweite Strategie zählt er die Prosaübersetzung bzw. die sinngetreue Gedichtübersetzung, bei der der Fokus auf dem Sinn des Originals liegt, auch wenn dabei die Form verloren geht. Stattdessen sollten die Übersetzerinnen und Übersetzer versuchen, die Originalstruktur beizubehalten oder zumindest eine ästhetische Qualität zu erzielen. (vgl. Wittbrodt 1995:166ff.)

Bei der dritten Strategie, der Nachdichtung bzw. wirkungstreuen Übersetzung, geht es darum, „das Original nach Möglichkeit in Gestalt einer Form-Inhalt-Beziehung des Originals

entsprechenden Form-Inhalt-Beziehung, im weiteren sinntreu und sprachstilistisch einheitlich zu reproduzieren“ (Wittbrodt 1995:191). Vereinfacht ausgedrückt, soll die Übersetzung nicht als solche erkennbar sein. Dennoch ist das Ziel dieser Strategie, den Sinn und Sprachstil des Originals wirkungstreu nachzubilden. Dabei ist auch eine „Loslösung von der ausgangsseitigen Lexik, die motivierte Verwendung poetischer Kunstgriffe und die Dominanz des Personalstils“ (Wittbrodt 1995:229) eine willkommene und akzeptierte Entscheidung. Allerdings ist bei dieser Übersetzungsstrategie zu beachten, dass das Ziel leicht verfehlt werden kann, wenn z. B. die Übersetzerinnen bzw. Übersetzer das Original übertreffen (wollen), wodurch sowohl geglückte als auch missglückte Übersetzungen möglich sind. (vgl. Wittbrodt 1995:173–238)

Als vierte Strategie nennt Wittbrodt (1995:239–270) Mischformen, zu denen er zum einen die Lockerung des Reimschemas und/oder des Versschemas und zum anderen die reimlose Übersetzung zählt, die meistens zwischen den bereits genannten Verfahren liegen.

Als letzte Übersetzungsstrategie behandelt Wittbrodt (1995:285–330) die Umdichtung bzw. adaptierende Übersetzung, die schon Koller (1992) in Betracht zieht. Hierbei versuchen die Übersetzerinnen und Übersetzer einerseits das Originalgedicht zu reproduzieren und andererseits der „eigenen Wirkungsabsicht [...] Ausdruck zu verschaffen“ (Wittbrodt 1995:326). Das Hauptproblem dieser Strategie liegt jedoch darin, dass die Grenze zwischen Übersetzung und Bearbeitung nicht mehr eindeutig nachzuvollziehen ist.

Welche Strategie schlussendlich gewählt wird hängt u. a. vom Geschmack der Epoche bzw. dem individuellen Geschmack der Übersetzerinnen und Übersetzer ab, sowie von der bereits in der Zielkultur bestehenden Rezeptionstradition. (vgl. Wittbrodt 1995:271–283)

Wie auch in Kapitel 1 schon erwähnt, werden diese Übersetzungsstrategien nicht als allgemeingültige Lösungen akzeptiert. Die Prosaübersetzung zum Beispiel zählt für Malaplate (1986) nicht als eine empfehlenswerte Strategie. So schreibt er diesbezüglich: „die Versmusik, die den Text sozusagen begleitet, [gehe] in einer Prosaübersetzung verloren[...] und das Vergnügen des Lesers [werde] dadurch vermindert“ (Malaplate 1986:176).

Jedoch ist bei der Lyrikübersetzung zu beachten, dass es nicht möglich ist, alle Faktoren zu übersetzen. Somit trifft es gewissermaßen zu, dass Lyrik unübersetzbar ist. Aber wird Übersetzen dadurch definiert, dass alle Elemente übersetzt werden müssen, dann ist nichts übersetzbar. Dass dies allerdings auch einen gewissen Reiz darstellen kann, fasst Willard Trask sehr gut zusammen. Über die Unübersetzbarkeit von Lyrik sagt er: „Impossible, of course – that’s why I do it“ (Trask, zit. nach Honig 1985:7).

2.2 SPRACHVARIETÄTEN UND MEHRSPRACHIGKEIT

Im vorhergehenden Unterkapitel wurde kurz die Verbalisierung privater Erfahrungen angesprochen, sowie, dass diese für manche (vgl. u. a. Schäfer 2013, Rath 2013, Emig 2013) bereits eine Übersetzung darstellt. Unabhängig von dieser sogenannten Privatsprache (vgl. Stoldt 2005), die nur die Sprecherin oder der Sprecher selbst verstehen kann, die also von niemand anderem übersetzt werden kann, wird auch oft das Problem der „öffentlichen“ Sprache genannt. Denn

jeder Mensch hat, unabhängig von einer Privatsprache, eine persönliche Sprache, die sich von denen anderer Menschen unterscheidet. In der Literatur ist meist die Rede von Idiolekt, Soziolekt, Dialekt und anderen Sprachvarietäten. (vgl. Federici 2011:1–20)

2.2.1 BEGRIFFSABGRENZUNG

Eine der Hauptschwierigkeiten, die Federici (2011:1–20) im Hinblick auf Varietäten bzw. Dialekte nennt, ist deren Unterschied zu Registern und ihre genaue Definition. Eine erste Antwort liefert M. A. K. Halliday (1990/2002), der in einer Konferenz zunächst den Unterschied zwischen Dialekt und Register erklärt: Dialekte sind „different ways of saying the same thing“ (1990/2002:168). Register hingegen sind „ways of saying different things“ (1990/2002:169). Doch auch bei Halliday (1990/2002) ist nur die Rede von Dialekten, was die Frage aufwirft, was genau als Dialekt bezeichnet wird. Eine Frage, die sich auch Federici (2011:3) stellt:

When we discuss translation of dialect, what do we consider? Is a regional voice an idiolect that gives recognizable connotations to narratives and their characters? [...] Is a minority language a regional voice? Can we define dialects as minority languages? Are idiolects minority languages or languages of a minority? (Federici 2011:3)

In *Translating Dialects and Languages of Minorities* schlägt er den Autorinnen und Autoren der Beiträge die Verwendung des Begriffs „Varietät“ vor, um die Vielzahl an unterschiedlichen Definitionen zu umgehen. Er lenkt jedoch ein, dass auch diese Lösung nicht perfekt ist: „Even this agreement comes at a price: varieties are often defined in relation to or in opposition to a standard language, thus creating a hierarchical relationship even in the most accurate and careful of definitions.“ (Federici 2011:3) In Anlehnung an diesen Vorschlag wird auch im Verlauf dieser Arbeit allgemein von Sprachvarietäten gesprochen, ohne zwischen Idiolekten, Regiolekten, Dialekten, etc. zu unterscheiden. Sprachvarietät wird dabei folgendermaßen definiert:

Der vortheoretisch beobachtenden allgemeinen Erfahrung ist bekannt, daß eine und dieselbe Sprache verschieden gesprochen (und z. T. geschrieben) wird, in Abhängigkeit von Sprecher, Umstand, Zeit und Ort, oder, allgemeiner, von den spezifischen sozialen Bedingungen, in denen sie verwendet wird. Jede dieser verschiedenen Spielarten, in denen eine historisch-natürliche Sprache in Erscheinung tritt, kann man zweckmäßigerweise mit dem Namen *Varietät* bezeichnen. (Berruto 1987. zit. nach Hauptmann 2013:16)

Für ein besseres Verständnis der Problematik des Übersetzens werden trotzdem einige Definitionen behandelt und miteinander verglichen, wobei die Definitionen von Crystal (2003) als Basis dienen.

Im *Dictionary of Linguistics and Phonetics* definiert Crystal (2003) Dialekt als den Überbegriff, während Idiolekt, Soziolekt und dgl. zu den Dialekten zählen. Der Dialekt selbst ist jedoch auch bei ihm eine Sprachvarietät:

Dialect (*n.*) A regionally or socially distinctive VARIETY of language, identified by a particular set of WORDS and GRAMMATICAL STRUCTURES. Spoken dialects are usually also associated with a distinctive pronunciation, or ACCENT. Any LANGUAGE with a reasonably large number of speakers will develop dialects, especially if there are geographical barriers separating groups of people from each other, or if there are divisions of social class. One dialect may predominate as the official or STANDARD form of the language, and this is the variety which may come to be written down. (Crystal 2003:142)

Die Mehrsprachigkeit, die sich laut Crystal (2003:318) aus “two or more LANGUAGES“ zusammensetzt, gehört streng genommen nicht zur Sprachvarietät, allerdings kann Mehrsprachigkeit in der Literatur, wie Delabastita (2005:16) bemerkt, aus „‘national‘, ‘dead‘ or ‘artificial‘ languages, slang, dialects, sociolects, or idiolects“ bestehen. Insofern ist es gerechtfertigt, die Mehrsprachigkeit in der Literatur zur Sprachvarietät im weitesten Sinne zu zählen. Auch Grutman (2005:157f.) bemerkt die Tatsache, dass die Sprachen bei mehrsprachigen Szenen nicht immer „fremd“ sein müssen, und verweist u. a. auf Spanglish, den heute verbreiteten Wechsel zwischen Spanisch und Englisch. Spanglish wird u. a. von Pacheco (2011)¹¹ in ihrem Artikel *From Spanish to Spanglish – The Language of the Future* sowohl als Sprache als auch als Dialekt bezeichnet: „The US gained new territory, new people, and most importantly a new language. With the help of the ongoing cultural exchanges, this language evolved into a new dialect: Spanglish.“ (Pacheco 2011)

2.2.2 ÜBERSETZBARKEIT UND ÜBERSETZUNGSMÖGLICHKEITEN

Die Übersetzbarkeit von Sprachvarietäten (inkl. Mehrsprachigkeit) ist ein umstrittenes Thema, da, wie Grutman (2005:157) sehr schön sagt: „Translation is today more commonly held to cater to monolingual readers by disclosing unknown literatures to them, thus effectively restricting bilingual competence to the translators themselves.“ Es dürfte daher nicht überraschen, dass die zwei Hauptstrategien bei der Übersetzung von Sprachvarietäten die Standardisierung bzw. Neutralisierung und eine kreative Notlösung (vgl. Federici 2011:11) ist, wobei – wie aus diesem Zitat hervorgehen dürfte – die Übersetzerinnen und Übersetzer für gewöhnlich die Neutralisierung wählen (vgl. Grutman 2005:157–160).

Aus dieser Sicht besteht kein Zweifel daran, dass Sprachvarietäten übersetzbar sind. Jedoch ist die Neutralisierung bzw. die Wiedergabe in Standardsprache keine allgemeingültige Lösung – wie auch schon bei der Prosaübersetzung (siehe Kapitel 2.1) erwähnt wurde – da dadurch „das Vergnügen des Lesers [...] vermindert“ wird (Malaplate 1986:176).

Eine generelle Unübersetzbarkeit von Sprachvarietäten vertreten v. a. Halliday (1990/2002) und Landers (2001), die die Schwierigkeit und die mögliche Lösung sehr direkt auf den Punkt bringen. Während Halliday (1990/2002) noch eher eine positive Einstellung gegenüber der Übersetzung vertritt – „We can translate different registers into a foreign language. We cannot translate different dialects. We can only mimic dialect variation“ (Halliday

¹¹ vgl. auch Rell & Rothman (2007:235–255) und Ardila (2005:60–81).

1990/2002:169) – gibt Landers (2001) den Übersetzerinnen und Übersetzern einen einfachen Rat: „The best advice about trying to translate dialect: don't” (Landers 2001:117).

Dieser Rat, so gut gemeint er auch sein mag, hilft den Übersetzerinnen und Übersetzern jedoch relativ wenig, wenn sie sich mit Sprachvarietäten konfrontiert sehen. Denn die Wiedergabe in Standardsprache, auf die dieser Rat m. E. hinausläuft, ist oft keine mögliche Lösung, da sich die Autorinnen und Autoren schließlich nicht ohne Grund von der Standardsprache entfernen:

[...] von der Standardsprache abweichende Varietäten [dienen] der Charakterisierung von Protagonisten, zur Markierung des soziokulturellen Hintergrunds und zur Verstärkung des Lokalkolorits. Gleichzeitig hat die Entfernung von der Hochsprache immer auch symbolisches Gewicht. (Kolb 1999²/2006:278)

Wie hier sehr schön zusammengefasst ist, ist es nicht immer möglich, die Sprachvarietät zu neutralisieren, da auf diese Weise ein wesentlicher Teil in der Übersetzung verloren geht. Natürlich hängt es auch davon ab, welche Rolle die Varietät im Ausgangstext spielt und welche Bedeutung die Übersetzung in der Zielkultur hat. Kolb (1999²/2006:278–280) nennt hierzu als Beispiel kreolische bzw. karibische Sprachen, die üblicherweise durch gebrochenes Deutsch wiedergegeben werden, wodurch auch der Status dieser Sprachen herabgesetzt wird. In diesen Fällen ist die Wiedergabe durch Standardsprache eine zu bevorzugende Lösung, da die Übersetzerinnen und Übersetzer so „zur Anerkennung des Status des Kreolischen als eigenständige Sprache beitragen, indem sie es eben nicht in eine nicht-standardsprachliche (und in der Regel als inferior empfundene) Varietät [übertragen]“ (Kolb 1999²/2006:280).

Kolb (1999²/2006) nennt neben der Wiedergabe durch Standardsprache und gebrochenem Deutsch noch drei weitere Übersetzungsstrategien, die jede für sich Vor- und Nachteile mit sich bringt. Eine Strategie, die vor allem in älteren Übersetzungen gewählt wurde, ist die Übertragung in einen anderen Dialekt. Heute wird diese Strategie häufig als unbrauchbar eingestuft, vor allem dann, wenn der „soziokulturelle Hintergrund in krassem Widerspruch zur sprachlichen Zuordnung der Protagonisten steht“ (Kolb 1999²/2006:278).

Die Problematik dieser Strategie war auch schon dem Übersetzer Dieter E. Zimmer (1969) bewusst, der sich bei der Übersetzung von James Joyces *Dubliners* dem Problem der Sprachvarietäten gegenüber stellen musste. In einem Bericht über seine Reise nach Irland schreibt er über die Schwierigkeiten des gesprochenen Dubliner Englisch, welches er nur mit Mühe verstehen konnte. Eine der ersten Fragen, die ihm Klaus Reichert und Fritz Senn – die damals für den Verlag Suhrkamp die Kontrolle der Übersetzung übernahmen – gestellt hatten, betraf die Übersetzung bzw. seine Strategie zur Sichtbarmachung der typisch irischen Redewendungen (vgl. Zimmer 1969:2f.):

Ich gedachte sie leider gar nicht kenntlich zu machen, weil es nämlich keine deutschen Sprachelemente gibt, die dem Leser als typisches Irisch erkennbar wären – zusammen mit so vielem anderen ginge auch dies bei der Übersetzung verloren.

Das bleibt wohl wahr. Anstellen allerdings könnte man etliches. Man könnte andeutungsweise vielleicht, für die englische Umgangssprache den einen deutschen Dialekt, für die irische einen anderen verwenden. Aber man müßte dann wohl auf jeder Seite dazusagen, wie es gemeint ist[...]

Außerdem bin ich der Meinung, daß sich der Übersetzer bei der Verpflanzung stark milieugebundener Literatur davor hüten muß, ein deutlich festgelegtes heimisches Sprachmilieu heranzuziehen. Brooklynsche Taxifahrer, die reden wie ihre Kollegen vom Wedding, Dubliner Kneipenwirte, die in der Hamburger Hafengegend großgeworden zu sein scheinen? Unmöglich. Das fremde Milieu sollte vielmehr auch in der Übersetzung als fremd erscheinen: und das läßt sich nur durch eine synthetische Idiomatik erreichen, die sich auch vor Neubildungen nicht scheut [...]. (Zimmer 1969:2f.)

Die Übertragung in einen Soziolekt ist im Vergleich dazu nicht so problematisch. Sie ist laut Kolb (1999²/2006:279) die „weitaus am häufigsten gewählte Übersetzungsstrategie“. Der Grund dafür liegt vor allem darin, dass ein Soziolekt oft von Klasse zu Klasse, Altersgruppe zu Altersgruppe, etc. unterschiedlich ist. Daher lassen sich auch einfacher entsprechende Sprachvarietäten oder Umgangssprachen in der Zielsprache finden. (vgl. Kolb 1999²/2006:279)

Eine andere Strategie, die in letzter Zeit immer öfter angewendet wird, ist die Entwicklung einer Kunstsprache. Kolb (1999²/2006:279) sieht den Grund für diese Tendenz in den bereits bestehenden Strategien, die teilweise nicht als mögliche Lösungen akzeptiert werden:

Sie [Anm. diese Strategie] versucht vor allem, das Fremde und Andere des Ausgangstextes zu erhalten und grammatikalische und phonologische Merkmale der Ausgangsvariante in der ZS durch entsprechende grammatikalische Reduktionen und orthographische Verfremdungen nachzuahmen. (Kolb 1999²/2006:279)

Obwohl durch die Verwendung einer Kunstsprache zwar das Fremde des Ausgangstextes erhalten bleibt, wird den Leserinnen und Lesern deutlich gezeigt, dass es sich um eine Übersetzung handelt, da Übersetzungen in Kunstsprachen oft schwerer zu lesen sind als Übersetzungen in Soziolekte oder Dialekte (vgl. Kolb 1999²/2006:279). Trotz dieser verschiedenen Möglichkeiten, die Übersetzerinnen und Übersetzer haben, ist die Übersetzung von Sprachvarietäten immer auch eine Manipulation:

Translation is, of course, a rewriting of the original text. All rewritings, whatever their intention, reflect a certain ideology and a poetics and as such manipulate literature to function in a given society in a given way. Rewriting is manipulation, undertaken in the service of power, and in its positive aspect can help in the evolution of a literature and a society. (Bassnett/Lefevere 1990. zit. nach Federici 2011:4)

2.3 SPRACHLICHE UND KOGNITIVE PHÄNOMENE

Wie bereits erwähnt, vertritt u. a. Bassnett (1999²/2006:272) die Meinung, dass Metaphern einen wichtigen Bereich in der Lyrikübersetzung darstellen. Da sich Metaphern jedoch nicht ausschließlich auf lyrische Texte beschränken, werden sie hier als Teil der sprachlichen und kognitiven Phänomene genauer behandelt.

Neben den Metaphern beschäftigt sich dieses Unterkapitel auch mit anderen sprachlichen Phänomenen wie Wort- und Sprachspielen. Im Zuge der Behandlung von Metaphern und deren Übersetzbarkeit ist ein kleiner Exkurs in die Hilfssprache Basic English notwendig, da diese eine sehr interessante – wenn auch aus ausgangstextorientierter Sicht nicht unbedingt hilfreiche – Strategie zur Lösung des Problems der Unübersetzbarkeit darstellt.

2.3.1 METAPHERN

Die Einordnung der Metaphern in sprachliche und kognitive Phänomene lässt sich zurückführen auf eine Definition von Metapher, die bei Kurth (1995:99f.) zu finden ist und die Problematik der Einordnung in rein sprachlich bzw. (rein) kognitiv sehr gut darstellt.

In der Metapher wirken verbale und visuelle Elemente zusammen. Will man ihr als rein sprachlichem Phänomen näherkommen, ist man zur Beschreibung auf eine Metasprache angewiesen, die ebenfalls metaphorisch ist[...]. Man kann über Sprache nur mit Sprache reden, wodurch ein Zirkelschluß entsteht[...]. Das in der Metapher enthaltene Ungesagte, der unter der Oberfläche des sprachlichen Ausdrucks liegende, sprachlich nicht faßbare Rest, der ihre Wirkung ausmacht, entzieht sich dem Zugriff[...]. Sieht man die Metapher aber nicht als rein sprachliches, sondern kognitives Phänomen, dann kommt man ihrem bildhaften Charakter, ihrer Zwischenstellung zwischen Bild und sprachlichem Zeichen als sprachlich evoziertes Bild, näher. (Kurth 1995:99f.)

Neben dieser Definition, die deutlich macht, dass Metaphern nicht nur als sprachliche Phänomene bezeichnet werden können, da sie oft oder immer auch mit Bildern arbeiten, finden sich in der Fachliteratur noch andere Definitionen. Kurth (1995) liefert hier die kürzeste Definition von Metapher: „Metapher = sprachliches Bild“ (1995:82).

Andere Definitionen versuchen die Metapher aus verschiedenen Blickrichtungen zu betrachten. Sowohl Lausberg (1975, in Lawick 2006) als auch Lawick (2006) versuchen die Metapher über den Weg der Vergleichs- und der Substitutionstheorie zu definieren. Bei Lausberg (1975:117, in Lawick 2006) ist die Metapher „la sustitución (*immutatio*) de un *verbum proprium* por una palabra cuya propia significación *proprie* está en una relación de analogía (*similitudo*) con la de la palabra sustituida. (Lausberg 1975, zit. nach Lawick 2006:1; Hervorhebung im Original). Auch Kurth (1995:91) führt die Substitutionstheorie an, bemerkt jedoch, dass dies „die ältere Auffassung“ sei, nach der die Metapher „als bloße Ersetzung eines ‚eigentlichen‘ Wortes durch ein anderes ‚uneigentliches‘ Wort“ definiert wird“ (Kurth 1995:91).

Lawick (2006) verweist in ihrer Beschreibung der Metapher auch auf die sogenannte Vergleichstheorie, die von Kurth (1995:91) jedoch als zu eng betrachtet wird:

Segons l'anomenada *teoria del símil*, tota metàfora és, per tant, un símil abreujat, raó per la qual també es coneix com a *teoria de l'abreujament*: «el meu amic és una rosa» seria la forma abreujada de «el meu amic és com una rosa». (Lawick 2006:2, Hervorhebung im Original)

Neben der Definition der Substitutions- und Vergleichstheorie verweist Kurth (1995:92) auf die Interaktionstheorie, die auch den Unterschied zwischen Lexik und Semantik miteinbezieht, und derzufolge es nicht möglich ist, eine Metapher ohne Bedeutungsverlust zu ersetzen. Darüber hinaus nennt Kurth (1995:93) auch die Notwendigkeit, die Kultur miteinzubeziehen:

Einerseits ist die Metapher abhängig vom Sprachbesitz einer Gemeinschaft, den das einzelne Mitglied erworben und in seinem Langzeitgedächtnis gespeichert hat. Andererseits wirkt sie auf diesen Sprachbesitz zurück, indem neue Metaphern die Sprache einer Gemeinschaft verändern und bereichern. (Kurth 1995:93)

Die m. E. wichtige Unterscheidung bei der theoretischen Einordnung von Metaphern, die von den bereits genannten Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern nicht oder nicht explizit angeführt wird, betrifft den Unterschied zwischen Metaphern und metaphorischen Ausdrücken. Da dieser Unterschied oft nicht erwähnt wird, ist anzunehmen, dass es im Hinblick auf die Übersetzbarkeit keinerlei Unterschied machen dürfte, ob es sich bei einer Textstelle um eine Metapher im eigentlichen Sinne oder einen metaphorischen Ausdruck handelt. Der Vollständigkeit wegen wird hier trotzdem eine Definition von Lawick (2006) angeführt:

La metàfora és, per tant, un recurs mental que permet entendre un domini d'experiència en termes d'un altre, o entendre un domini cognitiu (el *domini meta*) en termes d'un altre de diferent (*domini origen*). Per això convé distingir entre la *metàfora* –en el sentit conceptual, en tant que instrument de la *cognició* humana– i l'*expressió metafòrica*, que en seria la plasmació lingüística. Una metàfora conceptual pot trobar expressió en un morfema, en una paraula, en una oració, en un text sencer, en gestos o en altres formes de conducta. Una expressió lingüística pot deixar d'emprar-se metafòricament sense que això impedeixi que la seva projecció conceptual continuï reflectint-se en altres expressions lingüístiques. (Lawick 2006:7, Hervorhebungen im Original)

Abgesehen von diesen unterschiedlichen Definitionen, von denen die Definition von Kurth (1995:82) – „Metapher = sprachliches Bild“ – am einfachsten dieses sprachliche und kognitive Phänomen beschreibt, werden Metaphern in verschiedene Typen unterteilt (vgl. Koller 1992:254).

So unterscheidet zum Beispiel Kurth (1995) Metaphern danach, wie sie gebildet werden. Metaphern können ihm zufolge entweder Substantiv-, Verb- oder Adjektivmetaphern sein, wobei es bei diesen Metapherntypen wiederum Untertypen gibt, je nach ihrer Erscheinungsform. Um die einzelnen Metapherntypen samt Erscheinungsformen besser vergleichen zu können, werden diese zusammenfassend in einer Aufzählung wiedergegeben (vgl. Kurth 1995:82–105):

1. Substantivmetapher
 - a. Kompositum
 - b. Kopula
 - c. Genitivmetapher
2. Verbmetapher
3. Adjektivmetapher

Aus dieser Aufstellung geht deutlich hervor, dass sich mit Substantiven mehr Formen bilden lassen, als z. B. bei der Adjektivmetapher. Die einfachste Form ist laut Kurth (1995:85) die Verwendung der Kopula bzw. die Ist-Prädikation, „denn sie nennt und verbindet den Gegenstand mit dem für ihn verwendeten Bild durch ein ‚ist‘“ (Kurth 1995:85). Bei der Erscheinungsform der Komposita ist anzumerken, dass auf diese Weise oft Neologismen entstehen. Neologismen und ihre Übersetzbarkeit werden weiter unten noch in Zusammenhang mit Wortspielen behandelt.

2.3.1.1 Übersetzbarkeit von Metaphern

In Zusammenhang mit der (Un-)Übersetzbarkeit von Metaphern wurde in Kapitel 1 schon kurz auf Toury (1995:82f.) verwiesen, für den Metaphern grundsätzlich immer übersetzbar sind, da es verschiedene Lösungen gibt, eine Metapher zu übertragen. Es wurde hier bewusst das Wort „übertragen“ verwendet, da diese Lösungen nicht von allen Translationswissenschaftlerinnen und –wissenschaftlern bzw. Übersetzerinnen und Übersetzern als solche akzeptiert werden (vgl. dazu Toury 1995:81ff. und Koller 1992).

Auch Leisi (1973), der jedoch zwischen direkten und indirekten Metaphern unterscheidet, merkt an, dass „die indirekte Metapher in der Regel schwerer übersetzbar [ist] als die direkte, substantivische“, da „die Merkmale der gebräuchlichsten Verben von Sprache zu Sprache stark differieren“ (1973:196). Die indirekte Metapher ist eine Untergruppe der Verbmetaphern, wie sie von Kurth (1995:88f.) definiert werden. Charakteristisch für eine indirekte Metapher ist, dass es sich hier nicht um eine reine Verbmetapher handelt, sondern auch das Substantiv mit demselben Verb beschrieben wird (vgl. Leisi 1973:195; Kurth 1995:88f.). Das Problem bei indirekten Metaphern ist nicht so sehr die Übersetzbarkeit selbst, sondern die Erkennung der Metapher als solche. Kurth (1995:89) nennt ein Beispiel, welches auch Leisi (1975:72) schon angeführt hat: die redenden (direkte Metapher) bzw. schweigenden (indirekte Metapher) Steine.

Während die Aussage, daß die Steine reden, logisch falsch ist, ist diejenige, daß sie nicht reden, durchaus wahr im wortwörtlichen Sinne. Sie ist jedoch gleichzeitig metaphorisch, da das Substantiv den betreffenden Gegenstand als sprachunfähig bezeichnet, während das Verb ‚schweigen‘, ihn als sprechfähig bezeichnet. (Kurth 1995:89)

Wie aus den hier angeführten Aussagen zur (Un-)übersetzbarkeit von Metaphern hervorgeht, handelt es sich aus deren Sicht nicht um eine generelle Unübersetzbarkeit, sondern um eine Übersetzungsschwierigkeit bzw. einen Aspekt, der für Übersetzerinnen und Übersetzer eine gewisse Herausforderung darstellen könnte. Diese Schwierigkeiten können jedoch durch eine Reihe von verschiedenen Übersetzungsstrategien gelöst werden. Es gibt jedoch keine festgelegte Anzahl an Strategien, vielmehr akzeptieren manche Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler Alternativen, die bei anderen nicht als Übersetzungslösungen gelten. Dies ist v. a. bei Koller (1992) zu sehen.

Jeweils sieben bzw. acht Möglichkeiten, Metaphern zu übersetzen, nennen Peter Newmark (1985:304ff.) und Norbert Hofmann (1980:98ff.), wobei angemerkt werden muss, dass Hofmann (1980) nicht direkt von Lösungsmöglichkeiten spricht, sondern von Äquivalenztypen, während sich Newmark (1985) nur auf die Übersetzbarkeit von *stock metaphors* bezieht. Unter *stock metaphors* versteht er „an established metaphor which in an informal context is an efficient and concise method of covering a physical and/or mental situation both referentially and pragmatically – a stock metaphor has a certain emotional warmth – and which is not deadened by overuse“ (Newmark 1988:108).

In diesem Zusammenhang nennt Newmark (1985:304ff.) – wie schon erwähnt – acht Lösungsmöglichkeiten, die er in der Reihenfolge anordnet, in der die Übersetzerinnen und Übersetzer Metaphern übersetzen sollten – die bevorzugte Methode zuerst. Um einen späteren Vergleich mit anderen Lösungsmöglichkeiten (vgl. Hofmann 1980; Koller 1992; Toury 1995) zu erleichtern, werden Newmarks (1985:305ff.) Übersetzungsstrategien zusammenfassend in einer Aufzählung wiedergegeben:

1. Das Bild der Metapher wird in der Zielsprache nachgebildet
 2. Das Bild der Metapher wird in der Zielsprache durch ein für die Zielkultur geeignetes Bild ersetzt (Bedeutung bleibt gleich)
 3. Die Metapher wird durch einen Vergleich übersetzt
 4. Die Metapher (oder der Vergleich) wird übernommen und die Bedeutung hinzugefügt (Mozart-Methode)
 5. Die Metapher wird durch die Bedeutung ersetzt
 6. Die Metapher wird durch eine Nicht-Metapher ersetzt
 7. Auslassung
 8. Die AT-Metapher wird übernommen und die Übersetzerin bzw. der Übersetzer fügt erklärende Anmerkungen hinzu
- (vgl. Newmark 1985:305ff.)

Eine ähnliche Aufstellung ist bei Hofmann (1980:96ff.) zu finden, der jedoch von Äquivalenzen in der Bildsprache ausgeht. Wie auch Newmark (1985:304ff.) nennt Hofmann (1980:96ff.) die 1:1-Entsprechung von Bildern und Metaphern. Im Hinblick auf die Bildäquivalenz ist Hofmanns (1980:96ff.) Typologie viel ausführlicher und verständlicher formuliert als die von Newmark (1985:304ff.). Zusätzlich zu den bei Newmark (1985) genannten 1:1-Entsprechungen, die sowohl eine semantische als auch eine pragmatische Äquivalenz voraussetzt, und der Ersetzung einer Metapher durch einen Vergleich, nennt Hofmann (1980:96ff.) noch weitere Möglichkeiten, mit der Bildhaftigkeit umzugehen:

- Äquivalenztyp 1:0, Bildverlust
 - Bildüberhöhung
 - Bildschwächung durch Unkenntnis
 - Dynamische Bildäquivalente (Fokus auf eine Äquivalenz, i. e. nur semantisch oder nur pragmatisch)
 - Versetzte Bildäquivalente (zeilenversetzt)
- (vgl. Hofmann 1980:96ff.)

Jedoch muss angemerkt werden, dass nach Hofmann (1980:96ff.) die Lösungsmöglichkeit des Bildverlustes nur dann Anwendung findet, wenn der literarische Geschmack der Zielkultur ein bestimmtes Bild nicht akzeptiert oder das Bild in der Zielkultur nicht üblich ist und wenn die Übersetzerinnen oder Übersetzer die Bedeutung und Funktion der Metapher nicht erkennen. Gerechtfertigt ist diese Methode jedoch nur, wenn es sich um einen lyrischen Text handelt, bei dem der Reim oder die Rhythmik wichtiger ist als die Metapher. (vgl. Hofmann 1980:106).

Es ist zu beobachten, dass der Fokus der Typologie von Hofmann (1980) eher auf den Bildern liegt, die durch Metaphern erzeugt werden, während sich Newmarks Typologie (1985) eher auf die Bedeutung der Metapher konzentriert (vgl. dazu Punkte 2, 3, 4, 5, 6 und 8).

Wie schon in Kapitel 1 angeführt, nennt Toury (1995:81ff.) ähnliche Lösungsmöglichkeiten, weshalb diese hier nicht mehr extra angeführt werden. Im Gegensatz zu Hofmann (1980) akzeptieren sowohl Toury (1995) als auch Newmark (1985) die Auslassung als eine legitime Lösung. Die Kompensation wird jedoch nur bei Toury (1995) erwähnt. Bei Koller (1992:263) hingegen gilt die Kompensation nur als eine Notlösung; er fügt jedoch hinzu, dass „freilich eine Notlösung oft besser ist als keine Lösung“ (Koller 1992:263).

Ob Hofmann (1980) die Auslassung als Lösung akzeptiert, bleibt offen, jedoch wird sie von Koller (1992) kategorisch abgelehnt, da sie nichts mehr mit Übersetzung im eigentlichen Sinne zu tun hat: „Die Nicht- oder Null-, Übersetzung“, d. h. die Auslassung[...], ist zwar empirisch wohl für die meisten Übersetzungsprobleme belegbar, als *Übersetzungslösung* kann sie in den wenigsten Fällen [...] gelten.“ (Koller 1992:208, Hervorhebung im Original)

Für ihn gibt es nur drei Möglichkeiten, Metaphern zu übersetzen: Die Übersetzerinnen und Übersetzer können das Bild der Metapher in der ZS wiedergeben; sie können das Bild durch ein anderes Bild ersetzen, oder die Metapher wird durch eine Nicht-Metapher ersetzt, d. h. einfach paraphrasiert. (vgl. Koller 1992:254)

2.3.1.2 Basic English

Eine Lösungsmöglichkeit zur Übersetzung von Metaphern bzw. generell zum Problem der Unübersetzbarkeit liefert Charles K. Ogden (1929) mit Basic English. Da Basic keine Übersetzungsstrategie im eigentlichen Sinne ist, sondern eine Umschreibung bzw. ein Ausbuchstabieren mit einfachen Wörtern, wird diese Möglichkeit hier nur kurz behandelt.

Basic, die Abkürzung für „British American Scientific International Commercial (English)“, ist eine Art Hilfssprache aus 850 Wörtern, mit denen im Prinzip alles übersetzt bzw. paraphrasiert werden kann. (vgl. Ogden 1929; 1932:21) Für ihn bedeutet Basic English einerseits die Möglichkeit einer Universalsprache, einer „Debabelisierung“ und andererseits die Möglichkeit alles, d. h. auch Metaphern, zu übersetzen bzw. auszubuchstabieren:

It is clear that the problem of a Universal language would have been solved if it were possible to say all that we normally desire to say with no more words that can be made easily legible [...] on the back of a sheet of notepaper. The fact, therefore that it is possible to say almost everything we normally desire to say with the words on the opposite page [...] is not without significance. (Ogden 1929:1)

Im Hinblick auf die Unübersetzbarkeit liefert Basic somit eine Möglichkeit, alles zu übersetzen: Unübersetzbar ist nur etwas, das nicht einmal durch einfaches Vokabular erklärt werden kann (vgl. Mangold 2013:347). Dadurch wird deutlich, dass die Übersetzung in Basic immer nur eine Ersetzung, Paraphrasierung und nicht eine Übersetzung im eigentlichen Sinne ist. Basic-Übersetzungen sind in gewisser Hinsicht immer eine Parodie. (vgl. Mangold 2013:347ff.; Richards 1961:91).

In *Basic in Teaching* erklärt Richards (1935/2001) die Bedeutung von Basic English als Unterrichtsmethode, die vor allem dazu dienen soll, die „unhinterfragte Annahme der Studierenden, Metaphern seien unübersetzbar, in eine reflektierte Einsicht [zu] überführen“ (Mangold 2013:347). Die Lösung für diese Einstellung liegt darin, das Wort „unübersetzbar“ in Basic zu übersetzen: „not able to be put in other words with the same effect“ (Mangold 2013:347).

Dass es sich bei Basic English nicht nur um ein theoretisches Modell handelt, sondern tatsächlich um eine in der Praxis verwendete Übersetzungsmethode, zeigt u. a. Ogdens Teilübersetzung von James Joyes *Finnegans Wake* in Basic. (vgl. dazu O’Neill 2014:15).

2.3.2 WORT- UND SPRACHSPIELE

Neben den Metaphern gelten auch Wortspiele bzw. Sprachspiele als unübersetzbar, da Übersetzerinnen und Übersetzer hier nicht nur mit den Spielen selbst konfrontiert werden, sondern vor allem mit der Ungewissheit, ob ein Wort- bzw. Sprachspiel von der Autorin oder dem Autor bewusst eingesetzt wurde oder ob es sich um ein unbewusstes Spiel handelt – oder gar um einen sogenannten Freudschen Versprecher¹² (vgl. dazu Delabastita 1996:131f.).

In der Fachliteratur scheint oft eine gewisse Uneinigkeit bezüglich der Bezeichnung dieses sprachlichen Phänomens zu bestehen; so ist manchmal die Rede von Wortspielen, Sprachspielen, Wortwitzen, puns, etc. (vgl. Kosta 2013, Delabastita 1996). Die Definitionen und Grenzen zwischen diesen einzelnen Begriffen sind nicht ganz klar, daher wird in dieser Arbeit nur zwischen Wortspielen und Sprachspielen unterschieden. Kosta (2013) zum Beispiel verwendet in seinen Arbeiten folgende Definitionen:

¹² Spoonerism stellt bei beabsichtiger Verwendung ein Wortspiel dar, weshalb nicht näher darauf eingegangen werden kann. Für mehr Informationen siehe: Toury (1997:271–289).

Beim (1) *Sprachspiel* kann entweder *nur* mit der (a) sprachlichen *Form* (Spiel mit dem *signifiant* = Klangspiel) oder mit dem (b) *Inhalt* (Spiel mit dem *signifié* = Sinnspiel) gespielt und variiert werden. Unter (1a) werden alle Formen der poetischen Sprache verstanden, die auf formaler Ähnlichkeit oder Gleichheit zwischen Zeichen und Zeichen oder zwischen Zeichen und Referent beruhen: Reim, Alliteration, Piktogramm, Lautmalerei, Rebus, Kalligramm usw. Der inhaltlichen Seite kommt dabei keine Bedeutung zu. Die Kategorie (1b) umfasst sämtliche Erscheinungen, in denen *nur mit dem Inhalt* gespielt wird, also Wortwitz, Anekdote, Komik, aber auch neuere Formen der Witzforschung [...] Wir konzentrieren uns hingegen auf verschiedene Typen des Wortspiels (2), bei denen *sowohl mit der Form als auch mit dem Inhalt gespielt werden muss*. Sobald nämlich Form und Inhalt ein untrennbares dialektisches Ganzes bilden, sobald über das Zusammenspiel von Signifikant und Signifikat der intendierte Effekt erzielt werden kann. (Kosta 2013:300f.)

In dieser Arbeit wird jedoch von Kostas (2013) Abgrenzung der beiden Begriffe Abstand genommen, da in weiterer Folge dieser Arbeit auch Spiele in Zusammenhang mit mehreren Sprachen eine Rolle spielen. Bei Delabastita (1996) werden mehrsprachige Spiele zu den Wortspielen gezählt, wie aus dieser Definition hervorgeht:

Wordplay is the general name for the various *textual* phenomena in which *structural features* of the language(s) used are exploited in order to bring about a *communicatively significant confrontation* of two (or more) linguistic structures with *more or less similar forms* and *more or less different meanings*.” (Delabastita 1996:128; Hervorhebungen im Original)

Da bei James Joyce die Mehrsprachigkeit eine große Bedeutung hat, erscheint eine Unterscheidung zwischen Wortspielen innerhalb einer Sprache und Wortspielen mithilfe mehrerer Sprachen notwendig, da sich hier m. E. auch die Strategien zur Übersetzung dieser Spiele unterscheiden können bzw. um die mehrsprachige Komponente erweitert werden müssten. Vor allem im Hinblick auf Mehrsprachigkeit in literarischen Werken gilt vereinzelt die Auffassung, dass es sich bei mehrsprachigen Texten bereits um eine Übersetzung der ausgangssprachlichen Begriffe in fremdsprachige handelt, wodurch der Ausgangstext in gewisser Weise keine AusgangssPRACHE hat. Dadurch ist auch die Übersetzung in EINE Zielsprache nicht möglich (vgl. hierzu Deane 1992:vii-xlix). Eine ähnliche Auffassung vertritt auch Brigitte Rath (2013), die bereits in Kapitel 2.1.2.1 kurz erwähnt wurde.

Innerhalb von Wortspielen unterscheidet Stockert (2006) zwischen Wortspielen im engeren Sinne und Wortspielen im weiteren Sinne. Zur ersten Gruppe zählt sie die Wortspielarten, die auch Delabastita (1996:128) anführt:

The pun contrasts linguistic structures with **different meanings** on the basis of their **formal similarity**. This relation of complete or partial formal identity can be further specified in terms of homonymy (identical sounds and spelling), homophony (identical sounds but different spellings), homography (different sounds but identical spelling), and paronymy (there are slight differences in both spelling and sound). Furthermore, the two formally similar linguistic structures may clash associatively by being co-present in the same portion of text (vertical wordplay), or they may be in a relation of contiguity by occurring one after another in the text (horizontal wordplay). (Delabastita 1996:128, Hervorhebung im Original)

Zu den Wortspielen im weiteren Sinne zählt Stockert (2006) alle anderen Spielarten, bei denen neue Ausdrücke kreiert werden: Sie nennt hier Zeichenkombinationen bzw. Portmanteau-Wörter, d. h. Wortkreationen, bei denen zwei oder mehrere Wörter verschmelzt werden; die phonetische Schreibung; Neologismen; semiotische Spiele; und grapheologische Spiele, wie z. B. das Palindrom. In die letzte Kategorie würden somit auch die konkrete Poesie und visuelle Gedichte fallen. (vgl. Stockert 2006:20)

Da Neologismen¹³ sowohl bei Stockert (2006) – explizit – als auch bei Delabastita (1996) zu den Wortspielen gezählt werden, werden diese in dieser Arbeit ebenfalls zu den Wortspielen gezählt. Darüber hinaus entsprechen die Übersetzungsmöglichkeiten von Neologismen denen der Wortspiele.

Eine Kategorie, die weder bei Stockert (2006) noch bei Delabastita (1996) erwähnt wird, sind Wortspiele in Verbindung mit Redewendungen – eine Kategorie die bei Veisbergs (1997) gesondert behandelt wird. Unter einer Redewendung (*idiom*) versteht er:

By **idiom** in this paper I mean a stable word combination with a fully or partially transferred meaning[...] Thus, the concept covers typical idioms such as the structurally ‘frozen’ and strongly metaphorical phrase *to kick the bucket*[...]; but the concept also covers phrases such as *feel (all) (the) better for (having done) something*, which are much more transparent semantically and permit greater structural variation. Proverbs and sayings constitute a subgroup of idiomatic expressions insofar as they meet certain general criteria[...] or behaving similarly when undergoing contextually determined transformations. (Veisbergs 1997:156, Hervorhebungen im Original)

Hinsichtlich der Übersetzbarkeit von Wortspielen in Kombination mit Redewendungen bemerkt Veisbergs (1997), dass Übersetzerinnen und Übersetzer oft dem Trugschluss verfallen, dass „the perfect translation of a wordplay based on idiom transformation must be an exact literal translation. However, this is of course only possible in the rather unlikely case of the relevant languages showing full equivalence with regard to both the idioms and their component parts” (Veisbergs 1997:163).

In allen anderen Fällen, also im Normalfall verursachen Wortspiele in Verbindung mit Redewendungen bzw. auch allgemein Wortspiele Schwierigkeiten bei der Übersetzung. Die Schwierigkeit besteht laut Delabastita (1996:133ff.) nicht nur in der Übersetzung selbst, sondern einerseits in der Erkennung eines Wortspiels, ebenso wie in der Einschätzung, ob es sich bei dem Wortspiel um ein beabsichtigtes Spiel oder um ein Missgeschick handelt; und andererseits in der Interpretation des Wortspiels. Delabastita (1996) verweist in diesem Zusammenhang auf James Joyces *Finnegans Wake* bzw. generell auf experimentelle, offene Texte: „here the contexts themselves are too full of effective or potential ambiguity and wordplay to be of

¹³ „Bei einem Neologismus handelt es sich um ein durch Urschöpfung, Bedeutungsveränderung, Entlehnung oder mit den Mitteln der Wortbildung in der Ausgangssprache neu gebildetes Wort, für das sich bei angemessenem Rechercheaufwand aufgrund seiner Neuheit keine zielsprachliche Entsprechung ermitteln lässt.“ (Schüler 2006:63)

any help in deciding which associations and double meanings are ‚relevant‘ to the text and which are merely ‚misleading‘” (Delabastita 1996:132). Jedoch ist anzumerken, dass Delabastita (1996:133f.) explizit darauf hinweist, dass für ihn Wortspiele sehr wohl übersetzbar sind: “I am not endorsing the often held view that wordplay is untranslatable” (Delabastita 1996:134).

Um seine Auffassung der Übersetzbarkeit von Wortspielen zu unterstreichen, nennt Delabastita (1996:134) – ähnlich wie Veisbergs (1997:162ff.) – verschiedene Übersetzungsstrategien, die auch gemischt werden können:

- Pun → Pun
- Pun → Non-Pun
- Pun → Related rhetorical device (z. B. Wiederholung, Alliteration, Reim, etc.)
- Pun → Zero
- Pun ST = Pun TT
- Non-Pun → Pun
- Zero Pun
- Editorial Techniques (z. B. Fußnoten, Glossare, etc.) (vgl. Delabastita 1996:134)

Diese Lösungsvorschläge, die – wie auch jene für andere Übersetzungsschwierigkeiten („Unübersetzbarkeiten“) – Befürworter und Gegner haben, wurden in zusammengefasster Form wiedergegeben, da sie im Großen und Ganzen den Übersetzungsstrategien für Metaphern (vgl. Kapitel 1.4.2 und 2.3.1.1) entsprechen. Eine erwähnenswerte Zusammenfassung der Unübersetzbarkeitsdebatte – sowohl im Hinblick auf Wortspiele, als auch auf die generelle Unübersetzbarkeit – gibt Delabastita (1996), der diese Problematik folgendermaßen auf den Punkt bringt: „What is really meant, of course, when people claim that wordplay is ‘untranslatable’ is that none of the [possible] solutions meets their requirements of translation equivalence“ (Delabastita 1996:134).

2.4 ZUSAMMENFASSUNG

Neben der allgemeinen Übersetzbarkeit, die in Kapitel 1 behandelt wurde, werden in der Fachliteratur auch einzelne Aspekte genannt, die unübersetzbar sind. So gelten z. B. die Lyrikübersetzung (inkl. Lyrik im engeren Sinne, Lautlichkeit bzw. Onomatopoesie, visuelle und konkrete Poesie und poetische Sprache), Sprachvarietäten, d. h. Dialekte, Idiolekte, und dgl. (auch im Hinblick auf Mehrsprachigkeit) und sprachlich-kognitive Phänomene, wie z. B. Metaphern und Wort- und Sprachspiele als unübersetzbar.

Aus den hier angeführten Abhandlungen geht hervor, dass es sich in den meisten Fällen nicht um unübersetzbare Aspekte handelt, sondern lediglich um Schwierigkeiten, die durch verschiedene Strategien gelöst werden können. Dabei hängt die Akzeptanz dieser Strategien wiederum von der Definition von Übersetzung ab.

2.5 SCHLUSSFOLGERUNGEN UNÜBERSETZBARKEIT

Aus den bisherigen beiden Kapiteln sind grundsätzlich zwei Herangehensweisen zu erkennen: die prinzipielle Unübersetzbarkeit und die prinzipielle Übersetzbarkeit. Diesbezüglich ist ebenfalls zu bemerken, dass keine 100 %ige Zustimmung zu einer dieser beiden Positionen möglich ist.

Die prinzipielle Unübersetzbarkeit, wie sie von Schleiermacher (1813/1963), Humboldt (1816/2010; 1963) und Whorf (1940/1959^{a, b}) vertreten wird, besagt, dass jeder Mensch eine auf die Muttersprache beschränkte Weltsicht besitzt. Darüber hinaus herrscht die Erwartung, dass bei einer Übersetzung sowohl die sprachlichen Mittel als auch die Struktur des Ausgangstextes wiedergegeben werden soll, wodurch eine Übersetzung nicht möglich ist. Dies liegt vor allem daran, dass die Grammatik, d. h. die sprachlichen Mittel, Strukturen und dergleichen der Muttersprache das menschliche Denken und somit die Weltsicht beeinflussen. Mounin (1967:76) liefert dazu das Beispiel, dass ein Mensch aus dem 17. Jahrhundert aus diesem Grund nicht die vollständige Bedeutung einer Aussage aus dem 14. Jahrhundert erkennen kann. Wird dieser Gedanke weiter geführt, heißt das, dass Menschen mit unterschiedlichen Dialekten einen Text des jeweils anderen nicht vollständig verstehen können, weil sie die Welt mit anderen Augen sehen. Wird dieser Gedanke noch weiter geführt, ist Kommunikation im Prinzip nicht möglich, da jeder Mensch eine eigene Privatsprache besitzt. Folglich wird die Welt anders wahrgenommen, wodurch eine prinzipielle Unübersetzbarkeit dazu führt, dass andere Menschen nie die volle Bedeutung der jeweiligen Sprecher oder Sprecherinnen erfassen können.

Die prinzipielle Übersetzbarkeit, wie sie u. a. von Searle (1969/1999), Koller (1992), Jakobson (1959) und Weinrich (1970) vertreten wird, ist demnach ein geeigneterer Zugang, da sich natürlich alles mit sprachlichen Mitteln ausdrücken lässt. Diese Herangehensweise hängt jedoch eng mit der Definition von Übersetzen und dem Ziel der Übersetzung zusammen. Ist das Ziel einer Übersetzung die Wiedergabe möglichst vieler Charakteristika des Ausgangstextes, dann kann nicht von einer prinzipiellen Übersetzbarkeit ausgegangen werden, da dieser linguistische Zugang aufgrund von Interpretation und übersetzerischen Entscheidungen immer von Verlusten spricht. Ist das Ziel der Übersetzung jedoch die Verständlichmachung des Ausgangstextes, kann von einer prinzipiellen Übersetzbarkeit gesprochen werden, da dieser Zugang die sprachlichen, inhaltlichen, strukturellen und kognitiven Charakteristika des Ausgangstextes in den Hintergrund stellt.

Da also weder die prinzipielle Übersetzbarkeit noch die prinzipielle Unübersetzbarkeit zu 100 % zutreffen, nennt Koller (1992) die sogenannte relative Übersetzbarkeit als einen Mittelweg zwischen den beiden Extremen. Grundsätzlich wird hier ebenfalls von einer Übersetzbarkeit ausgegangen, allerdings deutet Koller (1992) auch auf eine mögliche vorläufige Unübersetzbarkeit im Hinblick auf sogenannte Lücken hin. Ihm zufolge sind aber „Sprachen bzw. Sprecher von Sprachen [...] kreativ (*Kreativität der Sprache*). Diese Kreativität kommt u.a. in den Übersetzungsverfahren zum Ausdruck, mit denen Lücken im lexikalischen System einer

ZS geschlossen werden.“ (Koller 1992:186). Daraus ergibt sich zwar aus Whorf'scher und äquivalenzorientierter Sicht (vgl. Whorf 1940/1959^{a, b} und teilweise Kade 1964) eine (theoretische) Unübersetzbarkeit von Lücken, jedoch können diese praktisch mithilfe von unterschiedlichen Strategien übersetzt werden.

Hinsichtlich der Unübersetzbarkeitsdebatte ist jedoch zu bemerken, dass durch die übersetzerische Entscheidung für eine oder mehrere Strategien sowie durch die Interpretation, die bei einer Übersetzung unumgänglich ist, aus ausgangstextorientierter Sicht zwangsläufig immer etwas in der Übersetzung verloren geht, während aus zieltextorientierter, funktionaler Sicht diese Änderungen auch einen Gewinn darstellen können (vgl. Nord 2011). Wichtig ist dabei allerdings, dass die gewählten Strategien und die dadurch erreichte Übersetzbarkeit mit dem jeweiligen Ziel der Übersetzung zusammenhängen. Von diesem Ziel bzw. der Funktion der Übersetzung ist auch abhängig, inwieweit die gewählten Strategien als Übersetzungslösungen akzeptiert werden. Anzumerken ist dabei auch, dass eine Übersetzung nie ohne Interpretation erfolgen kann. Daraus ergibt sich ein Verständnis von Übersetzen, wonach das Ziel der Übersetzung im Vordergrund steht. Daher ist Übersetzen keine möglichst genaue Wiedergabe des Originals, sondern immer auch eine Manipulation, eine Nachbildung.

Somit sind die in Kapitel 2 behandelten „unübersetzbaren“ Aspekte Lyrik, Sprachvarietäten und Mehrsprachigkeit, sowie sprachliche und kognitive Phänomene wie Metaphern und Wort- und Sprachspiele prinzipiell übersetzbar. Nichtsdestotrotz gibt es Bereiche, die (vorläufig) unübersetzbar sind, die jedoch mittels Kreativität übersetzt werden können. Aus diesem Grund ist die Bezeichnung Herausforderung oder Übersetzungsschwierigkeit zu bevorzugen.

3 ÜBERSETZUNGSSCHWIERIGKEITEN BEI *FINNEGANS WAKE*

Im Anschluss an die bisher allgemeinen Beiträge zur Aporie der Unübersetzbarkeit bzw. Übersetzbarkeit und zu einzelnen – „unübersetzbaren“ – Aspekten, wie sie vor allem in der Fachliteratur angeführt werden, sollen nun vor allem jene Elemente sowie Übersetzungsschwierigkeiten behandelt werden, die sich besonders bei einer Übersetzung von *Finnegans Wake* ergeben können.

Im Gegensatz zu den im vorherigen Kapitel behandelten Beiträgen zur Unübersetzbarkeit (z. B. Lyrik, Metaphern, Wortspiele, etc.), wo die Meinungen oft auch auseinandergehen, decken sich die Ansichten hinsichtlich der „unübersetzbaren“ Elemente bei *Finnegans Wake*. Wie im Laufe des Kapitels noch genauer behandelt werden wird, sprechen sowohl Übersetzer und Übersetzerinnen als auch Joyce-Forscher und -Forscherinnen generell über dieselben Schwierigkeiten. Da *Finnegans Wake* – wie auch aus Unterkapitel 3.2 hervorgehen wird – übersetzt wurde, scheint es irreführend, hier über Unübersetzbarkeiten zu schreiben, weshalb in dieser Arbeit vor allem in Bezug auf James Joyces letztes Werk die Bezeichnungen Übersetzungsschwierigkeiten, Übersetzungsprobleme oder Herausforderungen verwendet werden.

In den folgenden Unterkapiteln wird zunächst ein kurzer Überblick über James Joyce und *Finnegans Wake* gegeben, um die Bezeichnung „unübersetzbar“ in Zusammenhang mit dem Werk besser nachvollziehen zu können. Dieser Überblick setzt sich zusammen aus einer kurzen Biographie von James Joyce, gefolgt von der Entstehungsgeschichte und der Rezeption des Werkes sowie ein Versuch, den Inhalt zusammenfassend wiederzugeben. Es ist hier bewusst die Rede von einem Versuch, da *Finnegans Wake* keine durchgehende Handlung, keine einheitlichen, wiederkehrenden Charaktere, etc. besitzt, wodurch eine klassische Analyse bzw. Wiedergabe des Inhalts nach z. B. Gérard Genette (1980) nur mit Mühe möglich ist.

Im nächsten Unterkapitel erfolgt eine Auflistung der bis 2012 erschienenen Übersetzungen (Teil- und Komplettübersetzungen), um zu verdeutlichen, warum die allgemein übliche Beschreibung von *Finnegans Wake* als unübersetzbares Werk infrage gestellt werden sollte.

Das Hauptaugenmerk liegt in diesem Kapitel jedoch, wie bereits erwähnt, auf den Übersetzungsschwierigkeiten, die dazu führen, dass *Finnegans Wake* die Bezeichnung „unübersetzbar“ erhalten hat. Zur besseren Darstellung dieser Übersetzungsprobleme werden sowohl Beiträge von Übersetzerinnen und Übersetzern als auch von Autoren und Autorinnen und Joyce-Forschern bzw. -Forscherinnen herangezogen.

3.1 JAMES JOYCE – *FINNEGANS WAKE*

Der irische Autor James Joyce wurde am 2. Februar 1882 in Rathgar, Dublin, geboren und starb am 13. Jänner 1941 in Zürich (vgl. Joyce 1939/2000). Joyce gilt einerseits als einer der einflussreichsten Schriftsteller seiner Zeit; er wird jedoch von vielen Kritikern und Kritikerinnen als „unlesbar“ und infolgedessen auch als „unübersetzbar“ eingestuft (vgl. The New York Times 1941; Deane 1992). Wobei hier anzumerken ist, dass sich diese Beschreibungen hauptsächlich auf *Ulysses* (1922) und *Finnegans Wake* (1939) beziehen.

3.1.1 ENTSTEHUNG UND REZEPTION

Nach der Veröffentlichung von *Ulysses* (1922) begann Joyce bereits mit Planung bzw. Organisation von *Finnegans Wake*, wobei er jedoch aufgrund einer Schreibblockade erst 1923/1924 mit der eigentlichen Schreibe arbeitete. Insgesamt arbeitete Joyce 17 Jahre an seinem letzten Werk, welches am 4. Mai 1939 vollständig in Buchform veröffentlicht wurde. Teile von *Finnegans Wake* wurden jedoch bereits schon vorher u. a. in der Zeitschrift *Transition* veröffentlicht, wobei hier immer der Arbeitstitel *Work in Progress* verwendet wurde. (vgl. Deane 1992:xxi-xxvii)

Der Arbeitstitel *Work in Progress* verdeutlicht noch einmal, dass es sich bei *Finnegans Wake* um ein komplexes Werk handelt, das Joyce immer wieder überarbeitet und mit neuem sowie altem Material erweitert hatte (vgl. Deane 1992:xxi-xxvii; Senn 2012:211). Bezüglich des Arbeitstitels ist noch anzumerken, dass oft fälschlicherweise der Eindruck entsteht, Joyce selbst hätte den Titel *Work in Progress* gewählt. Fritz Senn (2012), ein Joyce-Forscher aus Zürich, ist einer der wenigen, aus dessen Arbeit deutlich hervorgeht, dass der Arbeitstitel nicht

von Joyce selbst kommt, er jedoch die Entstehung des Werkes sehr gut zusammenfasst: „Der Arbeitstitel, der nicht von Joyce stammt, trifft auf die Geburtswehen zu; es war eine beständige, anstrengende Progression mit unvorhersehbaren neuen Ansätzen.“ (Senn 2012:211)

Eben diese neuen Ansätze, Joyces Experimente mit Sprachen und möglicherweise auch die behandelten Themen (vgl. dazu auch *Dubliners* und *Ulysses*) führten dazu, dass sich viele seiner Freunde und Bewunderer nach der (Teil-)Veröffentlichung von *Finnegans Wake* gegen Joyce wandten. (vgl. Deane 1992:xlvi-xlvii) Vor allem Joyces Bruder Stanislaus und Ezra Pound kritisierten deutlich sein Werk *Work in Progress*:

With the best will in the world I cannot read your work in progress. The vague support you get from certain French and American critics, I set down to pure snobbery. What is the meaning of that rout of drunken words? It seems to me pose, the characteristic you have in common with Wilde, Shaw, Yeats, and Moore. You want to show that you are a superclever superman with a superstyle. It riles my blood to see you competing with Miss Stein for the position of Master Boomster. But whereas she never had anything to lose, you have – knowledge of what you write, breadth, sanity, and a real style, which was a registering instrument of rare delicacy and strength. (Brief von Stanislaus Joyce an James Joyce. zit. nach Ellmann 1966:216)

Neben der abwertenden Kritik erhielt Joyce aber auch Unterstützung von seinen Freunden und Bewunderern in Paris. Zu diesen zählten u. a. Eugène Jolas und Maria McDonald, die zwischen 1927 und 1938 Episoden aus *Work in Progress* in der Zeitschrift *Transition* veröffentlichten, sowie Sylvia Beach, die 1929 ein Buch zur Verteidigung von *Finnegans Wake* publizierte. In diesem Buch, welches den Titel *Our Exagmination Round his Factification for Incamination of Work in Progress* trug, hatte Sylvia Beach verschiedene Essays gesammelt, die sich alle darum bemühten, *Finnegans Wake* zu loben und gegen diverse Kritiken zu verteidigen. (vgl. Deane 1992:xxi-xxvii)

3.1.2 INHALT

Wie bereits erwähnt ist eine einfache Zusammenfassung des Inhalts von *Finnegans Wake* nur schwer möglich, da es keine einzelne(n) Geschichte(n) gibt, die sich durch das Werk ziehen. Sowohl Reichert (1989^a) als auch Rathjen (2012), die beide einzelne Teile aus *Finnegans Wake* übersetzt haben, führen in ihren Anmerkungen bzw. Einleitungen zur Übersetzung an, dass es sich bei *Finnegans Wake* um keine narrative Geschichte im eigentlichen Sinne handelt. Auch Senn (2012) teilt diese Meinung:

Es gibt keine fortlaufende Handlung, es hat keine richtigen Charaktere, der Ort ist irgendwo und überall, und doch sehr oft provinziell irisch. Die Zeit bleibt ebenso unbestimmt, auch wenn es hauptsächlich Nacht zu sein scheint. Kontinuität ist schwer festzustellen. Wie ein Satz in den anderen, ein Absatz in den nächsten übergeht, bleibt oft schleierhaft. (Senn 2012:212)

Alle sind sich jedoch einig, dass es eine grundlegende Geschichte – die eines Falles, eines Verbrechens – und eine Grundfamilie gibt, deren Mitglieder sich aber im Verlauf der Nacht in andere Personen verwandeln und andere Namen bekommen. Wobei aber die den Charakteren zugrundeliegenden Eigenschaften durchgehend gleich bleiben, zumindest was die männliche Person, die immer mit den Initialen HCE benannt wird, und das weibliche Gegenstück ALP betrifft. Die Söhne stehen in einem durchgehenden Konflikt, während die Tochter als „ewige Verführerin“ (Senn 2012:212f.) dargestellt wird.

Das Werk *Finnegans Wake* ist in vier Teile bzw. Bücher aufgeteilt, die wiederum in einzelne Kapitel unterteilt werden. Campbell & Robinson (1947), die einen „Skeleton Key“ zu *Finnegans Wake* lieferten, beschreiben m. E. die Grundhandlungen der Kapitel am besten.

So handelt das erste Buch von den Eltern, also von HCE und ALP. Unter HCE verbirgt sich anfangs der Dubliner Pubbesitzer Humphrey Chimpden Earwicker; „als mythologische Wesenheit ist er der Hill of Howth, Dublins Berg [...]; als sündiger Menschheitsvater und findiger Menschheitsretter, Adam und Noah und so weiter, ist er kurz *HCE*, *Here comes Everybody*“ (Schiff 1961:2, Hervorhebungen im Original). Seine Frau Anna Livia Plurabelle, kurz ALP, fungiert „als mythologische Wesenheit Dublins Fluß Liffey, der allen Schmutz der Stadt aufnimmt und fortschwemmt, die lebensspendende, sühnend-versöhnende Allmutter“ (Schiff 1961:2). Gleich auf der ersten Seite ist die Rede von einem Fall, der laut Deane (1992:xxvii-xxxix) u. a. Bezug nimmt auf den Krieg im Himmel, Luzifers Fall bzw. auf den Krieg auf Erden und dem menschlichen Fall (Adam und Eva). Da *Finnegans Wake* einen zirkelartigen Aufbau hat, wiederholt sich alles. Deane (1992:xxx) schreibt diesbezüglich: „none of the events referred to have yet happened. More precisely, they have not yet happened again“ und „[w]e are before history and yet within a history that has happened over and over“ (Deane 1992:xxx). Das heißt, im ersten Teil von *Finnegans Wake* geht es um dieses Verbrechen, das H.C.E. (Humphrey Chimpden Earwicker und seine Abwandlungen) begangen haben soll. Von diesem Verbrechen wissen die Leserinnen und Leser nur, dass es sexueller Natur war, dass es im Phoenix Park (als Version des Garten Edens) geschah und dass die Tochter Issy involviert war (vgl. Deane 1992:xxvii-xxxix). Den Hauptteil des ersten Teils stellt die Ermittlung, Verhandlung und Beweisführung dar, wobei auch angemerkt werden muss, dass dieser sich wiederholende (Sünden-)Fall und seine Konsequenzen das Hauptthema von *Finnegans Wake* sind. (vgl. Schiff 1961; Campbell & Robinson 1947:22-28; Deane 1992:xxvii-xxxix; Joyce 1939/2000)

Das zweite und dritte Buch des Werkes beschäftigen sich mit den beiden verfeindeten Söhnen, einerseits die Earwicker-Söhne Shem und Shaun (mit variierenden Schreibweisen), die aber gleichzeitig auch die feindlichen Brüder Kain und Abel darstellen und somit die „Verkörperungen der gegensätzlichen Wesenskomponenten ihres Vaters“ (Schiff 1961:2) sind. Shem the Penman und Shaun the Postman gelten darüber hinaus oft als Abbildungen der Brüder James und Stanislaus Joyce, deren Verhältnis ebenfalls problematisch war. So deutete z. B. Schmidt (1960) das Werk *Finnegans Wake* als „eine gigantische Abrechnung mit Joyce's [sic!]

Bruder Stanislaus“ (Winkler 1993:5). Joyce selbst hingegen deutet in einem Brief an, dass die Feindlichkeit zwischen den Brüdern in *Finnegans Wake* nicht verabsolutiert werden darf, da: „every power in nature must evolve an opposite in order to realise itself and opposition brings reunion etc. etc.“ (Ellmann 1957:224–225). Im Gegensatz zu Buch 2 handelt Buch 3 jedoch hauptsächlich von Shaun the Postman, der ALP in Buch 1 einen Brief zustellt, welcher als Beweis für HCEs Verbrechen angesehen wird. (vgl. Schiff 1961; Campbell & Robinson 1947:22–28; Deane 1992:xxvii–xxxix; Joyce 1939/2000)

Buch 4, das nur aus einem Kapitel besteht, handelt hauptsächlich von ALP und ihrem inneren Monolog, der schließlich wieder an den Anfang von *Finnegans Wake* zurückführt (vgl. Schiff 1961; Campbell & Robinson 1947:22–28; Deane 1992:xxvii–xxxix; Joyce 1939/2000). Der letzte Satz bzw. Halbsatz „A way a lone a last a loved a long the“ (FW 628) wird dabei oft als Beginn des ersten Satzes bzw. Halbsatzes interpretiert: „riverrun past Eve and Adam’s from swerve of shore to bend of bay, brings us by a commodius vicus of recirculation back to Howth Castle & Environs“ (FW 3). Auf diese Weise wird noch einmal die Zirkelhaftigkeit von *Finnegans Wake* betont; „a history that has happened over and over [again]“ (Deane 1992:xxx) So schreibt z. B. auch Michael Chabon (2012) über die Möglichkeiten, das Werk seinem Sohn auf eine einfachere Art und Weise zu erklären:

I turned to the last page of the book, to the last broken, stutter-stepping sentence, and showed him how it twists like a Möbius ribbon around to meet that dangling inchworm at the start. [...] His face lit up, at the completion of that circuit, with genuine pleasure. He went back and forth, back and forth, and for a moment the book became a massive flipbook, of two frames’ duration. Then, looking puzzled, he asked me if James Joyce meant to suggest, by means of this device, that at the end of a night of dreaming, the night began all over again. I told him I guessed that was the general idea. (Chabon 2012:2)

Diese Theorie der Zirkelhaftigkeit findet sich vor allem bei Deane (1992:xxx) und Chabon (2012). Andere Quellen, u. a. FINWAKE, halten diese Annahme für eine Fehlinterpretation, da für sie das letzte Wort „the“ nicht den Übergang zur ersten Seite markiert, sondern auf das Ende hindeutet, welches ALPs Monolog immer wieder thematisiert. Als Grundlage für diese Schlussfolgerung wird eine Aussage von James Joyce selbst zitiert:

‘In *Ulysses*, to depict the babbling of a woman going to sleep, I had sought to end with the least forceful word I could possibly find. I had found the word “yes,” which is barely pronounced, which denotes acquiescence, self-abandon, relaxation, the end of all resistance. In *Work in Progress*, I’ve tried to do better if I could. This time, I have found the word which is the most slippery, the least accented, the weakest word in English, a word which is not even a word, which is scarcely sounded between the teeth, a breath, a nothing, the article *the*.’ (Joyce, zit. in Hamada 2013:243)

3.2 ÜBERSETZUNGEN

Obwohl *Finnegans Wake* fast immer als unübersetzbar betrachtet wird, haben zahlreiche Übersetzer und Übersetzerinnen versucht, das Werk zu übersetzen. Das Ergebnis sind bis jetzt sechs vollständige Übersetzungen und unzählige Teilübersetzungen. Die folgenden Informationen zu den Übersetzungen stammen von O'Neill (2014:14–22) und dem Index Translationum der UNESCO.

3.2.1 VOLLSTÄNDIGE ÜBERSETZUNGEN

- **Französisch** (1982) – Philippe Lavergne: *Finnegans Wake*
- **Deutsch** (1993) – Dieter H. Stündel: *Finnegans Wehg*
- **Japanisch** (1993) – Naoki Yanase: *Hineganzu ueiku* (bzw. *Fineganzu ueiku*)
- **Niederländisch** (2002) – Eric Bindervoet und Robbert-Jan Henkes: *Finnegans Wake*
- **Koreanisch** (2002) – Chong-keon Kim: *Finnegan eui kyeong'ya*
- **Portugiesisch** (2003) – Donaldo Schüler: *Finnegans Wake/Finnicius Revém*

3.2.2 TEILÜBERSETZUNGEN BZW. GESAMMELTE ANNÄHERUNGEN¹⁴

- **Arabisch** – Taha Mahmoud Taha (2002, wurde nicht veröffentlicht)
- **Basic English** – C.K. Ogden (1932)
- **Dänisch** – Peter Laugesen (1997)
- **Deutsch** – Georg Goyert (1946/1979), Klaus Reichert & Fritz Senn (Hrsg., 1989)¹⁵, Friedhelm Rathjen (2012)
- **Esperanto** – Anonym (2010, maschinelle Übersetzung)
- **Finnisch** – Miikka Mutanen (2009)
- **Französisch** – Samuel Beckett & James Joyce (1931), André du Bouchet (1962)
- **Galizisch** – Leopoldo Rodríguez (1969), Alberte Pagán (1993)
- **Irisch** – Alan Titley (2008)
- **Italienisch** – Nino Frank & James Joyce (1940/1979), J. Rodolfo Wilcock (1961), Anthony Burgess (1975), Luigi Schenoni (2011)
- **Japanisch** – Junzaburo Nishiwaki (1933), Masayoshi Osawa et al. (1982) Kyouko Miyata (2004), Tatsuo Hamada (2009)
- **Katalanisch** – Josep-Miquel Sobré (1982), Marissa Aixàs (2004)
- **Polnisch** – Jerzy Strzetelski (1959), Maciej Słomezyński (1985)
- **Portugiesisch** – Haroldo de Campos & Augusto de Campos (1962), Arthur Nestrovski (1990), Dirce Waltrick do Amarante (2009)
- **Rumänisch** – Felicia Antip (1996), Laurent Milesi (1998)

¹⁴ Eine detaillierte Chronologie inkl. aller Teilübersetzungen und Überarbeitungen sind bei O'Neill (2014:14–22) und Rathjen (2012^b) zu finden. Die hier angeführten Jahreszahlen beziehen sich auf die jüngsten Übersetzungen.

¹⁵ Die von Reichert und Senn (1989) herausgegebenen Annäherungen werden hier als eine Übersetzung angeführt; eine vollständige Auflistung der gesammelten Annäherungen erfolgt in Kapitel 4.

- **Russisch** – Henri Volokhonsky (2000), Konstanti Belyaev (2000)
- **Schwedisch** – Mario Grut (2001)
- **Slowakisch** – Jozef Kot (1965)
- **Slowenisch** – Andrej Skubic (2000)
- **Spanisch** – Ricardo Silva-Santisteban (1988), Francisco García Tortosa et al. (1992), Victor Pozanco (1993),
- **Tschechisch** – Maria Weatherall, Vladimír Procházka, Adolf Hoffmeister (1932)
- **Ungarisch** – Endre Bíró (1992)

3.3 *FINNEGANS WAKE* – UNÜBERSETZBAR?

Wie aus der Auflistung der Übersetzungen hervorgeht, ist *Finnegans Wake* – „a work that has repeatedly been declared entirely untranslatable“ (O’Neill 2014:3) – offenbar doch in andere Sprachen übertragbar. Es wird hier bewusst nicht von „übersetzen“ gesprochen, da – wie in Kapitel 4 anhand der deutschen Übersetzungen gezeigt wird – nicht alle Übersetzungen als solche bezeichnet werden. Eine ähnliche Aussage findet sich auch bei Chong-keon Kim (1998), dem koreanischen Übersetzer von *Finnegans Wake*: „As we all know, translating *Wake* into any other language may be asserted to be almost an impossibility. None the less, some translations of the work are in progress in this world and it remains eminently transmutable“ (Kim 1998:163).

3.3.1 *DER ASPEKT DER UNÜBERSETZBARKEIT BEI FINNEGANS WAKE*

Aus dieser Beschreibung, die Kim (1998) über *Finnegans Wake* macht, geht bereits hervor, dass das Werk übertragbar ist. Kim (1998) zieht aber dennoch auch die Möglichkeit einer Unübersetzbarkeit in Betracht: „it is impossible to reproduce the peculiar linguistic functions achieved through the deconstructive process of English as well as through the inducement of the formation of its polysemantic meanings“ (Kim 1998:162). Mit dieser Meinung – *Finnegans Wake* sei so gut wie unmöglich zu übersetzen – ist er nicht alleine, auch andere Übersetzerinnen und Übersetzer des gesamten Werkes oder Teilen davon stimmen dieser Aussage voll oder teilweise zu – die Meinungen reichen dabei von sehr negativ bis sehr optimistisch.

Die negativste Aussage über die Übersetzbarkeit von *Finnegans Wake* stammt von Donaldo Schüler, der 2003 *Finnegans Wake* vollständig ins Portugiesische übersetzte; für ihn ist Übersetzen generell unmöglich, ein Text könne in der Zielsprache nur neu erschaffen, und im Falle von James Joyce neu belebt werden:

Traduzir não é possível. Não há correspondência entre uma e outra língua. Excetuando as linguagens técnicas: tradução mecânica. A língua literária rompe com todas as subordinações. As decisões do texto criativo são imprevisíveis. Joyce não faz mais que acentuar este processo. Todos os textos são intraduzíveis. Por isso é necessário recriá-los. Haroldo de Campos: só os textos intraduzíveis merecem ser traduzidos. Traduzir Joyce significa revitalizar um texto em estado de deteriorização, ativar o ciclismo viconiano. Em tradução, o texto morre. (Schüler, zit. nach: Amarante 2002:100)

Dieses Zitat zeugt von einer ähnlichen ausgangstextorientierten Definition von Übersetzung wie sie auch bei anderen Übersetzerinnen und Übersetzern zu erkennen ist. Der *Finnegans Wake*-Übersetzer Robert Weninger schreibt diesbezüglich, dass Übersetzen eigentlich nicht möglich sei: „Im Prinzip ist jedes Werk unübersetzbar. But as George Orwell lets his pigs say in *Animal Farm*, ‘Some animals are more equal than others’.” (Weninger 2015). Auch Rathjen (2012^b:292) weist darauf hin, dass unter diesen Umständen die literarische Übersetzung nicht möglich ist:

Die Behauptung, *Finnegans Wake* sei unübersetzbar, ist gewiß nicht zu widerlegen – wobei allerdings darauf hinzuweisen wäre, daß letztlich jeder literarische Text unübersetzbar ist, wenn unter Übersetzung die Überführung in eine andere Sprache unter Wahrung schlechthin aller ästhetisch relevanten Merkmale begriffen wird. (Rathjen 2012^b:292)

Unabhängig von der Übersetzbarkeit bzw. Unübersetzbarkeit gibt es in Zusammenhang mit der Übersetzung von *Finnegans Wake* einen Aspekt, der immer wieder genannt wird – und dem auch fast niemand widerspricht. Dieser bezieht sich auf die Schwierigkeit und Unverständlichkeit des Werkes. So schreibt zum Beispiel Klaus Reichert (1989^a) in der Einleitung zu den von ihm und Fritz Senn (1989) herausgegebenen Annäherungen, dass *Finnegans Wake* „vermutlich das befremdlichste, das unverständlichste Stück Literatur [ist], das je geschrieben wurde (wenn von ›Schreiben‹ bei diesem Werk überhaupt noch sinnvoll die Rede sein kann)“ (Reichert 1989^a:7). Auch DER SPIEGEL (1968) bezeichnet *Finnegans Wake* als das „schwierigste Werk der Weltliteratur“ (DER SPIEGEL 1968).

Die einzigen, die sich gegen die Schwierigkeit und Unverständlichkeit von *Finnegans Wake* aussprechen, sind einerseits James Joyce selbst und andererseits Umberto Eco (1996). Während für James Joyce ganz klar feststeht, dass alles übersetzbar ist – „There is nothing that cannot be translated“ (Joyce, zit. in Ellmann 1982:632), vertritt Eco (1996) die Meinung, *Finnegans Wake* sei „the easiest of all texts to translate, in that it permits a maximum of creative liberty“ (Eco 1996, zit. nach O’Neill 2014:4).

Dass *Finnegans Wake* trotz allem nicht einfach so übersetzt werden kann, auch wenn die Übersetzerinnen und Übersetzer theoretisch die Möglichkeit haben, ihrer Kreativität freien Lauf zu lassen, lässt sich schon daran erkennen, dass es nur sechs vollständige Übersetzungen gibt. Auch Joyce selbst – obwohl er der Meinung war, alles ließe sich übersetzen (vgl. Ellmann 1982:632) – sagte über *Finnegans Wake*, dass er das Werk hauptsächlich darum geschrieben hätte, um die Kritikerinnen und Kritiker für dreihundert Jahre zu beschäftigen (vgl. McLuhan 1997:14f.).

Und beschäftigt haben sich unzählige Menschen mit *Finnegans Wake* und dem Versuch, das Buch zu lesen oder zumindest einige der Geheimnisse des Buches zu offenbaren. Fritz Senn (2012) beschreibt dabei diese Versuche am treffendsten:

Finnegans Wake verstößt gegen alle möglichen Vorschriften (und Vor-Schriften). Das Werk sträubt sich gegen sofortige Aufnahme. Immerhin klingt wenigstens einiges beinahe vertraut, das Ganze beruht offensichtlich auf einem Englisch, das sich nicht an die Gesetze hält, aber den Lesern durch Ähnlichkeit mit Vertrautem immerhin näherbringt. In wechselnder Verquickung zeigt oder versteckt sich Bedeutung. Lesen wird erst recht zum Zusammenpicken, Raten und Erkennen. (Senn 2012:209)

Da laut Senn (2012) bereits das Lesen einem großen Rätselraten gleicht, kann daraus geschlossen werden, dass es beim Übersetzen nicht viel anders sein wird. Während Senn (2012) noch der Meinung ist, ein Lesen von *Finnegans Wake* sei zwar möglich, spricht Deane (1992) davon, dass *Finnegans Wake* nicht gelesen werden kann – im konventionellen Sinne des Wortes: „The first thing to say about *Finnegans Wake* is that it is, in an important sense, unreadable” (Deane 1992:vii). Deane (1992) schreibt weiter, dass *Finnegans Wake* eine „unrepeatable, solo performance“ (Deane 1992:vii) darstellt, folglich könne der Text auch nicht übersetzt werden. Zu einem ähnlichen Schluss kommt auch Arno Schmidt (1969), der selbst auch Teile aus *Finnegans Wake* übersetzte. Das Stück „Der Triton mit dem Sonnenschirm“ – es handelt sich dabei um eine Unterhaltung zwischen vier Sprechern – beschäftigt sich mit der Lesbarmachung und infolgedessen auch mit der Möglichkeit einer Übersetzung von *Finnegans Wake* – bzw. deren Unmöglichkeit. Schmidt (1969) führt seine Überlegungen folgendermaßen an:

Überdem wäre, wie ich eingesehen zu haben vermeine, eine der Voraussetzungen *die*:
daß man das, was I Mann verschlüsselte, von I – und n u r I ! – auch wieder entschlüsseln ließe! –
Der Betreffende müßte nämlich sein Gehirn in dieselben Falten zu legen versuchen, wie der Meister selbst.
(Schmidt 1969:249, Hervorhebungen im Original)

Da diese Voraussetzung natürlich nicht erfüllt werden kann und – wie aus Eco (2009:359–372) hervorgeht – Joyces Fokus auch nicht primär auf der Entschlüsselung, sondern auf der Musikalität liegt (vgl. Eco 2009:359–372), hängt jede Übersetzung von der Interpretation der Übersetzerinnen und Übersetzer ab. Dadurch entstehen natürlich auch unterschiedliche Interpretationen und Übersetzungen, die nicht von allen Leserinnen und Lesern akzeptiert werden, da sie der Meinung sind, Joyce hätte diese oder jene Bedeutung nicht in *Finnegans Wake* versteckt oder dieses oder jenes anders gemeint. Hart (1968) sieht das Problem dabei nicht so sehr in den Interpretationen selbst – „ultimately there is, I think, no such thing as an incorrect reading of FW” (Hart 1968:4) – sondern in der Evaluierung, welche möglichen Bedeutungen für Joyce am wichtigsten waren und welche eher nebensächlich sind (vgl. Hart 1968:4). Die Bedeutungsvielfalt und möglichen Bedeutungen werden auch bei Deane (1992) behandelt: Die Sprache in *Finnegans Wake* erzeugt „so many possible meanings that it is safe to assume that not even Joyce could have been aware of all (or even of many) that his readers have found” (Deane 1992:xlvi).

Werden diese unterschiedlichen Interpretationen und Übersetzungen der möglichen Bedeutungen aufgrund von Lesemodellen (vgl. Kapitel 3.3.2.1), die sich auf *eine* mögliche Lesung konzentrieren und somit nur einen kleinen Teil der Bedeutungen übersetzen, als legitime Übersetzungen in Betracht gezogen, erübrigt sich die Frage nach der Übersetzbarkeit. So schreibt auch Kim (1998), dass eine Übersetzung von *Finnegans Wake* keine unmögliche und hoffnungslose Aufgabe darstellt:

The complexity and diversity of Joyce's novels like *Ulysses* and *Wake* invariably results in the translator's personal interpretations of variety. Thus the task of translating *Wake* is far from being hopeless, and the only effort on the part of the translator is that how he can create more efficient and effective translations of the original. (Kim 1998:163)

Das Problem dabei ist jedoch, dass vor allem Verlage Übersetzung und Original gleichsetzen, d. h. alle Bedeutungen, Elemente, etc. des Originals müssen in der Übersetzung enthalten sein; eine Interpretation oder gar die Übersetzung der wichtigsten Bedeutungen – wenn das Original unendlich viele Bedeutungsmöglichkeiten liefert – entspricht nicht mehr einer Übersetzung. Senn (2012) bringt dieses Dilemma ziemlich genau auf den Punkt:

Zugrunde liegt das Dilemma, dass in der Übersetzung alles gleich bleiben soll und dennoch alles anders werden muss. Das andere, was herauskommt, ist meist weniger, oft ist es leicht flacher, verliert Ecken und Kanten und bleibt weniger resonant. Niemand kann etwas dafür (es geht nicht um Mängel oder Nichtkönnen). Theoretisch kann eine Übersetzung natürlich auch besser sein, allerdings wird bei der Literatur (großgeschrieben) Verbesserung fraglich, denn sie wäre eine Abweichung und somit – gemäß den Spielregeln – ein Verstoß gegen die ideal geforderte Übereinstimmung. (Senn 2012:268)

Darüber hinaus kommt noch hinzu, dass gewisse Interpretationen¹⁶ als zu einseitig, zu eng gesehen werden und diese nicht als Übersetzung akzeptiert werden, da sie nur eine bestimmte Interpretation darstellen; jeder Leser und jede Leserin hätte aber ein Recht darauf, dieselben Bedeutungen aus dem Original in der Übersetzung wiederzufinden (vgl. Rathjen 2005). Senn (1984) hält dem jedoch Folgendes entgegen: „Even a pale reflection of the real thing is better than nothing, and certainly better than being fed with half-truths and clichés *about* the book.“ (Senn 1984:20f., Hervorhebung im Original)

In diesem Zusammenhang ist allerdings anzumerken, dass hier Interpretation nicht im eigentlichen Sinne gemeint ist, da jeder Mensch einen Text anders liest, ihn anders interpretiert. Vor allem in Zusammenhang mit *Finnegans Wake* wird diese Art der Interpretation noch eine Rolle spielen (vgl. Kapitel 3.3.2.1).

¹⁶ In diesem Zusammenhang wird vor allem auf die Lesemodelle (vgl. Kapitel 3.3.2.1) Bezug genommen, wonach der Text nur aus einem Blickwinkel heraus übersetzt wird.

3.3.2 ÜBERSETZUNGSSCHWIERIGKEITEN BEI FINNEGANS WAKE

Wie bereits erwähnt gilt *Finnegans Wake* als das „schwierigste Werk der Weltliteratur“ (DER SPIEGEL 1968) – sowohl im Hinblick auf das Lesen als auch auf das Übersetzen. Senn (2012) nimmt sich kein Blatt vor den Mund und sagt ganz klar, dass es für die Übersetzerinnen und Übersetzer nicht gut aussieht: „Von Anfang an haben Übersetzer (meistens übrigens, wenn auch nicht bei Joyce, Übersetzerinnen) schlechte Karten“ (Senn 2012:270). Er bezieht sich hier allerdings eher darauf, dass Übersetzerinnen und Übersetzer in den Übersetzungen automatisch und teilweise unbewusst gewisse Aspekte des Originals nicht über- sondern eher untersetzen (vgl. Senn 2012:270f.). Diese Aussage lässt sich jedoch auch dahingehend interpretieren, dass die Übersetzerinnen und Übersetzer – vor allem bei James Joyce und *Finnegans Wake* – durch das, was Chun (2004:173) „the inherent literary characteristics of *Finnegans Wake*“ nennt, möglicherweise an ihre Grenzen stoßen.

3.3.2.1 Inhalt und Verständnis

Eines der ersten Probleme, mit dem sich die Übersetzerinnen und Übersetzer von *Finnegans Wake* auseinandersetzen müssen, ist der Inhalt und das „worum geht es“. Wie in Kapitel 3.1.2 schon behandelt wurde, gibt es bei *Finnegans Wake* keine eigentliche, fortlaufende Handlung (vgl. Reichert 1989^a:7). Hinzu kommt hier allerdings auch, dass Joyce die Stimmen ineinanderfließen lässt bzw. von Gedanken zu Gedanken springt, wodurch die Leserinnen und Leser (also auch die Übersetzerinnen und Übersetzer) oft nicht wissen, wessen Gedanken sie gerade lesen: „Wir wissen nicht, wovon die Rede ist, nur daß da eine Stimme spricht oder viele Stimmen gleichzeitig sprechen.“ (Reichert 1989^a:7) Im Hinblick auf diese Stimmenvielfalt äußert sich auch Schiff (1961); ihm zufolge „ist es eine der Hauptschwierigkeiten beim Lesen von *Finnegans Wake* jeweils zu wissen, wer gerade spricht oder von wem die Rede ist“ (Schiff 1961:4).

Eine etwas ausführlichere Beschreibung der Stimmenvielfalt bzw. des Stimmenwechsels findet sich bei Meyer (2013). In einem Artikel über den Aspekt der Unübersetzbarkeit in der Literatur, v. a. aber bei Nabokov, untersucht er das Phänomen des „Bracketing“ bzw. der „Parenthesis“ in auto-philologischen Texten¹⁷ (was ihm zufolge jeden literarischen Text mit einbezieht). Dabei wird der normale Textfluss durch eine andere Stimme unterbrochen bzw. nimmt der Text „an (often bracketed) outside position to itself, also splits its own author(ship) in two, posing the question of who is actually in possession of the text’s language. In other words, a split is marked and thus staged between a bracketed and a non-bracketed voice“ (Meyer 2013:75). Die Schwierigkeit dabei ist, dass v. a. bei James Joyce keine Kennzeichnung der Stimmenwechsel erfolgt, wodurch oft unklar ist, um wen es in einem bestimmten Moment geht (vgl. Joyce 1939/2000).

¹⁷ Unter einem auto-philologischen Text versteht Meyer (2013:75): „A literary text which openly conducts philological operations on itself“.

Auch bei Rathjen (2012) wird dieser Aspekt als Übersetzungsschwierigkeit genannt: „Wie jeder andere Leser hat auch der Übersetzer größte Schwierigkeiten, überhaupt erst einmal zu sehen, was an einer beliebigen Stelle der *Wake*-Textur eigentlich passiert.“ (Rathjen 2012:99)

Die Lösung dieses Problems sehen vor allem Campbell & Robinson (1947) und Schmidt (1960) in den schon kurz genannten Lesemodellen, bei denen *Finnegans Wake* nur von einer Seite aus betrachtet wird. So hätten Campbell und Robinson (1947) ein eher kultur- bzw. mythologiebezogenes Lesemodell verwendet, während Schmidt (1960) *Finnegans Wake* als Joyces Abrechnung mit seinem Bruder Stanislaus sieht und das Buch demnach auch nur aus dieser Sicht betrachtet. (vgl. Campbell & Robinson 1947; Schmidt 1960; Rathjen 2012)

Diese auf Interpretation basierende Lesart und die daraus erfolgende Übersetzung entsprechen – wie auch schon in Kapitel 3.3.1 erwähnt – jedoch nicht immer dem, was andere Übersetzerinnen und Übersetzer bzw. Leserinnen und Leser als Übersetzung bezeichnen, wodurch oft die Kritik fällt, es handle sich dabei um eine mangelhafte Übersetzung, da nur eine mögliche Bedeutungsebene vermittelt wird. Einer der Übersetzer, der sich entschieden gegen die Verwendung von Lesemodellen ausspricht, ist Friedhelm Rathjen (2005):

Wenn man an eine Übersetzung geht, muß man jedwedes Lesemodell, jede Interpretation dessen, was in *Finnegans Wake* vor sich geht, absolut vermeiden. Man darf gar nichts verstehen. Man muß auf den Joyceschen Text mit so wenig Verständnis wie möglich schauen und die Joyceschen Sätze übersetzen in Sätze, die man ebenfalls nicht versteht. (Rathjen 2005:37)

Dieselbe Strategie, d. h. einen unverständlichen Text in einen Text zu übersetzen, den man ebenfalls nicht verstehen kann, versucht Rathjen (2005) auch in seinen eigenen Übersetzungen von *Finnegans Wake* anzuwenden. Inwiefern sich diese Strategie tatsächlich umsetzen lässt bzw. inwieweit es Rathjen (2005) gelungen ist, jegliche Erklärungen, Umschreibungen etc. zu vermeiden, wird in Kapitel 4 noch genzu sehen sein.

Interessant – und auch etwas widersprüchlich – ist m. E. die Beschreibung des idealen *Finnegans Wake*-Übersetzers bzw. Übersetzerin, die Rathjen (2005) vorschlägt, denn einerseits soll die Übersetzerin oder der Übersetzer alle Anspielungen und Verschlüsselungen des Originaltextes erkennen, alles über den Text wissen und ihn verstehen; gleichzeitig darf der Übersetzer oder die Übersetzerin nichts verstehen:

[...] der ideale Übersetzer von *Finnegans Wake* weiß alles über den Text, aber er versteht nichts; der ideale Übersetzer hat den kompletten Text im Kopf, erkennt bei jedem gegebenen Wort oder Satz aus dem *Wake* jedes Echo auf andere Wörter oder Sätze innerhalb oder außerhalb des *Wake*, bemerkt alle syntaktischen, semantischen, lautlichen oder sprachlichen Strukturen und versucht, möglichst viel von diesen Strukturen in seine Übersetzung zu transferieren, ohne sich dabei zu fragen warum Joyce diese und nicht andere Strukturen gewählt hat. (Rathjen 2005:38)

Unabhängig davon geht es Rathjen (2005) m. E. eher darum, dass der Übersetzer oder die Übersetzerin nicht von vornherein annehmen, sie würden den Text verstehen – wie es z. B. Schmidt (1960) mithilfe seines Lesemodells für möglich hält –, sondern dass sie versuchen – wie Rathjen (2005) auch in seiner Übersetzungsstrategie anmerkt – keine Kommentare oder Umschreibung des Originals zu vermitteln. Das Ziel der Übersetzung sollte sein, so viele Doppel- oder Mehrdeutigkeiten wie möglich zu reproduzieren, und dies möglichst ohne die Reihenfolge oder Positionierung zu verändern (vgl. Rathjen 2005:37–40):

Solange wir nicht wissen, worum es in *Finnegans Wake* eigentlich geht (falls es darin überhaupt um etwas geht und das Buch nicht einfach selbst ein Etwas ist), solange können wir auch nie sicher sein, ob nicht etwas verlorengeht, wenn wir irgend etwas im Text verändern. Deswegen sollte der Übersetzer so wenig verändern wie irgend möglich: also nicht frei übersetzen, wenn es eine Möglichkeit gibt, pedantischer zu übersetzen; sich nicht verpflichtet fühlen, in der Übersetzung einen guten deutschen Stil zu pflegen, wo schlechter deutscher Stil der Satzstruktur im Original näherkommt (dies ist übrigens auch der Grund dafür, daß ich glaube, ein guter Übersetzer und ein guter *Wake*-Übersetzer seien zwei ganz und gar unterschiedliche Paar Schuh); schließlich sollte man meines Erachtens versuchen, jeden Joyceschen Kalauer, jede Doppeldeutigkeit, jede Anspielung, jeden Klangeffekt oder was auch immer im Text vorkommt zu reproduzieren, und zwar möglichst genau an jener Stelle, wo es auch im Original auftritt (vielleicht ist die Stelle bedeutsam – wissen kann der Übersetzer das natürlich nicht, weil er nichts versteht.) (Rathjen 2005:39)

3.3.2.2 Intertextualität

In Zusammenhang mit dem Verstehen des Inhalts und der Doppel- bzw. Mehrdeutigkeiten steht auch die Intertextualität. Dabei wird die Definition von Gérard Genette (1989) herangezogen: „For my part I define it, no doubt in a more restrictive sense, as a relationship of copresence between two texts or among several texts: that is to say, eidetically and typically as the actual presence of one text within another.” (Genette 1982/1997:1f.)

So beschreibt u. a. Deane (1992) *Finnegans Wake* (und auch *Ulysses*) mit folgenden Worten: „*Ulysses* and the *Wake* are saturated in quotations from and references to writings by other people.” (Deane 1992:xvii) Er weist weiter darauf hin, dass die Leserinnen und Leser die Quellen dieser intertextuellen Stellen oft nicht ohne Hilfe erkennen können, da Joyce sich bei *Finnegans Wake* eher mit der zweiten und dritten Erscheinungsform der Intertextualität, d. h. Plagiat und Anspielungen (vgl. Deane 1992, Genette 1982/1997:1–7) beschäftigt und die verwendeten Zitate in den seltensten Fällen kennzeichnet. Dazu kommt auch die Tatsache, dass in *Finnegans Wake* – wie schon aus den vorherigen Kapiteln hervorgeht – nichts so geschrieben steht, wie es gemeint ist, das heißt, die zitierten oder die plagierten Stellen werden oft mithilfe von Wort- und Sprachspielen verschlüsselt (vgl. Joyce 1939/2000).

Bezüglich der Schwierigkeiten, die sich aus der Intertextualität ergeben, schreibt Senn (2012), dass es bei *Finnegans Wake* vor allem darum gehe, ein großes Rätsel zu lösen. Im Grunde wurde alles Gesagte bzw. Geschriebene schon einmal gesagt bzw. geschrieben, wobei

Joyce jedoch einen Schritt weitergeht und das Wiedererkennen, auf das sich Leserinnen und Leser beim Lesen stützen, deutlich erschwert. (vgl. Senn 2012:32 und 90)

In *Finnegans Wake* finden sich zum Beispiel Anspielungen auf und zitierte/plagierte Stellen von Jonathan Swift, Laurence Sterne, Lewis Carroll, etc., wieder andere Verweise führen zur Bibel oder in die Mythologie, etc. (vgl. Deane 1992:xiv; Senn 2012). Zusätzlich verweist und wiederverwertet Joyce seine eigenen Texte in *Finnegans Wake*, d. h. manche Stellen aus *Finnegans Wake* finden sich wiederholt (jedoch in einer anderen Form) an einer anderen Stelle wieder, manchmal verweist Joyce aber auch auf ein anderes seiner Werke oder Personen aus diesen (vgl. Senn 2012; Joyce 1939/2000).

Ulysses und *Finnegans Wake* betreiben Eigenverwertung, einzelne Teile werden in neuen Kontexten und Mustern aufgenommen und gruppieren sich zu neuen Permutationen. Es ist eine Technik des Recyclings mit Varianten. *Finnegans Wake* beschreibt sich selber (nebenbei) als Kaleidoskop oder, bezeichnender gesagt, als »collideorscape« (FW 143): die Teilchen (Motive, Personen, Zitate) stoßen zusammen (»collide«) und entkommen (»escape«). Wir mögen vieles nicht verstehen, aber es kehrt oft in veränderter Form wieder und wird mit der Zeit durch Rückbesinnung vertraut. (Senn 2012:103)

Das Problem im Hinblick auf die Intertextualität – sowohl bei Joyce als auch in anderen literarischen Werken – liegt, wie auch bei Wortspielen, Metaphern und dergleichen – im Erkennen dieser Stellen. Bei Joyce wird dieses Problem deutlich bewusst, was möglicherweise v. a. daran liegt, dass die Stellen oft in Wort- bzw. Sprachspielen versteckt werden. Deane (1992) stellt sich diesbezüglich eine Frage, die sich auf kompetente Leserinnen und Leser bezieht, die aber ebenso gut an Übersetzerinnen und Übersetzer gerichtet sein kann. „If we do not recognize these [quotations and references] or their sources (and, for the most part, we do not without the help of guidance from Joycean scholars), are we in some sense disqualified as competent readers?“ (Deane 1992:xvii)

Die Lösung für dieses Problem bzw. die Lösung des Hauptproblems scheint Hart (1968) gefunden zu haben. In einem Artikel schreibt er, dass es möglich ist, zumindest den Kern dessen zu finden, was Joyce bewusst an Intertextualität in *Finnegans Wake* eingebaut hat. Hart (1968) fährt fort, dass die Hilfe zum Erkennen dieser Stellen von Joyce selbst kommt: „He himself helps the reader, as is now well known, by the introduction of clues to his sources and to his frames of reference.“ (Hart 1968:6) In weiterer Folge ergibt sich daraus jedoch erneut die Schwierigkeit sowohl für Übersetzerinnen und Übersetzer als auch für Leserinnen und Leser diese Hinweise zu erkennen. Und damit käme wieder der Aspekt der Interpretation ins Spiel, der bereits in Kapitel 3.3.2.1 behandelt wurde.

Wie der Aspekt der Intertextualität – deren Übersetzungsschwierigkeit, die im Grunde hauptsächlich in der Erkennung dieser Stellen liegt – in den deutschen Übersetzungen behandelt wurden, wird in Kapitel 4 noch analysiert werden.

3.3.2.3 Sprache (inkl. Mehrdeutigkeit, Musikalität)

Wie in Kapitel 1.3.2.2 schon kurz angesprochen, wird James Joyces *Finnegans Wake* oft mit dem Turmbau zu Babel (vgl. Derrida 2007) in Verbindung gebracht. Auch bei Laurent Milesi (1996), dem rumänischen *Finnegans Wake*-Übersetzer, findet sich ein Verweis auf Derrida (2007) und den Turmbau zu Babel; Milesi (1996:282) selbst bezeichnet James Joyces Werk sogar als „Babelian work“. Auch bei Deane (1992) ist ein ähnlicher Vergleich zu finden:

The sixty-five languages used in the *Wake* blend and blur into one another, generating so many possible meanings that it is safe to assume that not even Joyce could have been aware of all (or even of many) that his readers have found. This seems to indicate that the work is a true Tower of Babel, as far distant as could be from the univocal speech of the Temple of Jerusalem. (Deane 1992:xlvi)

Aus diesen Beschreibungen lässt sich bereits schließen, dass die Sprache selbst eines der Hauptmerkmale von *Finnegans Wake* ist. Wobei darauf hinzuweisen ist, dass es sich streng genommen nicht um EINE Sprache handelt, sondern um eine Mischung aus mehreren Sprachen:

[...] a medley of Babelian languages bonded together in part by translation and thus equally bearing the scars of a partial structural untranslatability imposed by the Law of the Word, and of the entropy of translation caused by the differences in what languages must convey. (Milesi 1996:282f.)

Wie viele Sprachen tatsächlich in *Finnegans Wake* enthalten sind, ist nicht ganz klar, da die Zahl nicht immer gleich angegeben ist. Winkler (1993) bringt diese Uneinigkeit in Bezug auf die Anzahl der Sprachen m. E. auf eine sehr humorvolle Art zum Ausdruck:

Und nich mal da sind sich die Gescheitmeier einig: Wie viele Sprachen sind es eigentlich, die Joyce in seinem "Nachtbuch" verwendet?

40, sagt Rathjen,

45, Karrer/Kreutzer,

60, Drews,

65, Erzgräber.

Dürfns paar mehr sein? (Winkler 1993:4)

Daraus ergibt sich auch eine weitere – wenn nicht sogar die eigentliche – Herausforderung bei der Übersetzung von *Finnegans Wake*. Da sich die Sprache des Werkes aus mehreren Sprachen zusammensetzt, gibt es im Fall von *Finnegans Wake* streng genommen keine Ausgangssprache, zumindest nicht im herkömmlichen Sinne – es sei denn, Ecos (2009) „Finneganesisch“ ersetzt Englisch als Ausgangssprache. In diesem Fall könnte darüber diskutiert werden, ob Finneganesisch als eine Sprache akzeptiert wird, aus der in eine Zielsprache wie z. B. deutsches Finneganesisch übersetzt werden kann. Diese eher philosophische Unübersetzbarkeit aufgrund der Abwesenheit einer Ausgangssprache – mit Betonung auf *eine* Sprache – findet sich vor allem bei Deane (1992) und in gewisser Weise auch bei Rath (2013) und bei Eco (2009), wobei Eco (2009:361) eher davon spricht, dass eine Übersetzung „eher unnützlich“ wäre, „denn er ist ja schon

übersetzt“. Eine ähnliche Formulierung verwendet auch Deane (1992:viii, Hervorhebung im Original): „the original language *is* the target language“.

Zu den Eigenschaften der Sprache in *Finnegans Wake*, die in der Literatur verschiedene Namen bekam – u. a. „Finneganesisch“ bei Eco (2009), „Waken ultrasonic language“ bei Kim (1998), „nat language“ bzw. „Nachtsprache“ bei Reichert (1989^a) –, zählt neben der Sprachenvielfalt auch die fehlende Grammatik, die Mehrdeutigkeit und die Musikalität, d. h. Rhythmus und Klang. Alle vier Übersetzungsprobleme nennt z. B. Miyata (2004):

There are several factors to impede a smooth reading. The most conspicuous is of course those ambiguous words which have **plural meanings** and which are made of **fragments of words from various languages**. Joyce's **disregard of existing grammatical and syntactical laws** is another. [...] The **sound and rhythm** was another matter which occupied me. (Miyata 2004:259f., meine Hervorhebung)

Um die Sprache in *Finnegans Wake* und die Schwierigkeiten bei der Übersetzung besser verstehen zu können, ist es sinnvoll, die wichtigsten Charakteristika vorab kurz zu erklären, ehe der Aspekt der Übersetzung hinzukommt. So beschreibt z. B. Kim (1998) die Sprache des *Wake* als „a jester’s punnings of madness“ (Kim 1998:173), während Reichert (1989^a:10) den Ausdruck „polyglott hybrid“ verwendet. Er führt jedoch in Anschluss daran genau an, wie Joyce die Nachtsprache aufbaut bzw. wie sie sich zusammensetzt:

Am häufigsten dadurch, daß auf einem Grundstock, der in der Regel englisch ist, die Wörter okuliert werden, die sich aus irgendeinem Grund (etwa lautlicher Natur, über Wortspiele, wegen Zitatanklagen usw.) an ihn anschließen, aus ihm generieren lassen, ohne Rücksicht auf Wort- und Sprachgrenzen. Die Wörter türmen sich übereinander, schieben sich ineinander, und wenn sie Regeln folgen, dann denen der Freud-schen Traumarbeit. Jedes Wort läßt sich somit als eine vielstimmige Partitur ausziehen – polyphon, das heißt, eine Stimme ist so wichtig wie die andere, sie wollen alle zusammen gehört werden, und die notwendige Selektion jeder Lektüre muß dessen eingedenk bleiben, schließt sie doch mehr aus als sie enthalten kann. (Reichert 1989^a:10)

Zur einfacheren Behandlung der einzelnen sprachlichen Aspekte in *Finnegans Wake* werden die bei Miyata (2004) genannten Eigenschaften der Reihe nach behandelt, wobei natürlich auch auf die Problematik bei der Übersetzung eingegangen wird. Da Mehrdeutigkeit und Mehrsprachigkeit sehr eng miteinander verbunden sind, werden diese Aspekte auch zusammen betrachtet. Danach folgt ein kurzer Überblick über die musikalische Komponente der Sprache sowie die Problematik der fehlenden Grammatik. Es sollte jedoch bewusst sein, dass alle diese Aspekte in *Finnegans Wake* gleichzeitig zum Ausdruck kommen und streng genommen nicht einzeln betrachtet werden können.

3.3.2.3.1 Mehrdeutigkeit und Mehrsprachigkeit

Wie zu Beginn dieses Unterkapitels schon vorgegriffen wurde, verschwimmen und fügen sich die unterschiedlichsten Sprachen in eine zusammen. Dabei schafft James Joyce unendlich viele mögliche Bedeutungen, so dass sich die Leserinnen und Leser (und auch die Übersetzerinnen

und Übersetzer) nie zu 100 % sicher sein können, ob sie nun alle oder die von Joyce intendierten Bedeutungen entdeckt haben (vgl. Deane 1992:xlvi, Hart 1968):

It is, of course, impossible to know exactly what Joyce consciously put into *FW*. Certain things can be discovered by recourse to the MSS, to the letters, and to other biographical sources, but we must be careful not to adopt too naïve an attitude to what the MSS tell us. (Hart 1968:5)

Für die Übersetzerinnen und Übersetzer ergibt sich daraus zunächst das Problem, die Bedeutungen zu erkennen und abzuwägen bzw. sie zu interpretieren. In weiterer Folge liegt die Schwierigkeit dann darin, wie die Übersetzerinnen und Übersetzer die simultanen Bedeutungen (gleichzeitig mithilfe von Sprachspielen und dgl.) in eine andere Sprache übertragen, ohne sich dabei für die eine oder andere Bedeutung zu entscheiden. (vgl. Rathjen 2005 und 2012, Chun 2004) Hinzu kommt allerdings noch eine weitere Schwierigkeit, die von Chun (2004) am deutlichsten zum Ausdruck gebracht wurde: die Funktion.

Concerning the dynamic language system, another problem the translator of the text confronts is how to make foreign reader who reads the translated *Finnegans Wake* enjoy it as much as the English-speaking reader does, and to participate in producing the ceaseless meaning-making from the open-ended ambiguity of the word puzzles of the text. (Chun 2004:174f.)

Speziell im Hinblick auf die Mehrsprachigkeit wurde schon weiter oben angeführt, dass eine Übersetzung nicht möglich bzw. eigentlich nicht nötig ist, da der Text im Original bereits aus Übersetzungen besteht (vgl. Eco 2009, Rath 2013, Deane 1992). Aus diesem Grund wird hier nicht noch einmal darauf eingegangen. Es sei nur zur Erinnerung noch einmal angemerkt, dass die Problematik hauptsächlich darin liegt, dass die Ausgangssprache im Prinzip auch die Zielsprache ist bzw. der Originaltext schon eine Übersetzung darstellt, wodurch er nicht noch einmal übersetzt werden kann/soll (vgl. Eco 2009, Rath 2013, Deane 1992). Diesbezüglich äußert sich auch die *Finnegans Wake*-Übersetzerin Ingeborg Horn (2015). In einem Brief an Elisabeth Borchers, die damals beim Suhrkamp-Verlag für *Finnegans Wake* zuständig war, schreibt die Übersetzerin u. a., dass fremdsprachige Elemente nicht übersetzt werden dürfen:

Nicht ins Deutsche zu übersetzen sind einerseits nicht-englische Partien (d.h. vor allem fremdsprachige Stimmen), andererseits nicht-satzartige Partien (vor allem Elemente mit Zeichencharakter, wie Namen und Hieroglyphen). Die Schwierigkeiten der Anwendung dieser einfachen Regel angesichts einer Satzweise, die fast jeden Fall zum Grenzfall werden läßt, sind nicht zu unterschätzen. Aber ich meine, Grenzen lassen sich genau dann sinnvoll überschreiten, wenn sie klar gezogen sind... (Horn 2015)

3.3.2.3.2 *Musikalität*

Wie schon erwähnt, arbeitet James Joyce sehr viel mit Rhythmus und Klang. Er selbst hat in einem Brief an Harriet Shaw Weaver geschrieben, dass *Finnegans Wake* eigentlich einfach zu verstehen sei, man müsse den Text nur laut lesen: „It is all so simple. If anyone doesn't understand a passage, all he need do is read it aloud" (Brief von James Joyce an Harriet Shaw Weaver, zit. nach Ellmann 1957:214).

Daraus lässt sich auch schließen, dass der Klang sowie die Musikalität von großer Bedeutung für *Finnegans Wake* und dessen Übersetzung sind. So schreibt zum Beispiel Deane (1992) diesbezüglich, dass die Wörter bei Joyce ihre verschiedenen Bedeutungen durch „visual as well as aural alterations and inflections“ (Deane 1992:xlvi) erhalten. Auch bei Kim (1998) findet sich die Verbindung zwischen den Sprachspielen und der Musikalität:

Joyce has tried to transform words into musical chords: his portmanteau creations sound a number of related themes or motifs simultaneously. *Wake* almost resembles a musical composition in its use of leitmotif and orchestrated language. (Kim 1998:183)

Wie wichtig die Musikalität für Joyce war, lässt sich auch daran erkennen, dass ihm bei der Übersetzung ins Italienische, bei der er selbst mitgearbeitet hatte, der Rhythmus oft wichtiger war als der Sinn (vgl. Eco 2009). Auch Ellmann (zit. nach Schmitter 2007) verweist in seiner Joyce Biographie darauf, dass *Finnegans Wake* für Joyce eher einem Musikstück glich:

Ein Besucher fragte ihn, ob das Buch eine Mischung von Literatur und Musik sei, und Joyce antwortete rundweg: "Nein, es ist reine Musik." "Aber sind darin nicht Bedeutungsebenen, die man untersuchen müsste?" "Nein, nein", sagte Joyce, "es soll Sie zum Lachen bringen!" (Ellmann, zit. nach Schmitter 2007)

In Bezug auf die Musikalität bei James Joyce wird nicht explizit von einer Unübersetzbarkeit geschrieben. Eine der wenigen, die über die Übersetzung und die Schwierigkeiten in Hinblick auf Klang, Rhythmus und dgl. schreibt, ist die japanische Übersetzerin Miyata (2004). Andere Übersetzer und Übersetzerinnen nennen zwar die Musikalität, gehen aber nicht näher auf die Schwierigkeit einer Übersetzung ein. Dies liegt möglicherweise aber auch daran, dass die Musikalität bei Joyce oft mit der Nachtsprache gemeinsam problematisiert wird, da, wie oben schon erwähnt, die Sprache selbst, die Sprachspiele und die Mehrsprachigkeit erst die Musikalität erzeugen.

3.3.2.3.3 *Grammatik und Interpunktion*

Ein weiteres Übersetzungsproblem, das auch mit der Sprache in *Finnegans Wake* in Zusammenhang steht, betrifft die Grammatik. Da die fehlende Grammatik allerdings nur von wenigen Übersetzerinnen und Übersetzern bzw. Joyce-Forscherinnen und -Forschern explizit genannt wird (vgl. Miyata 2004, Schmidt 1969) und hauptsächlich als Eigenschaft der Nachtsprache betrachtet wird (vgl. Deane 1992), wird dieser Aspekt hier nur der Vollständigkeit wegen kurz

behandelt. Zur Grammatik zählt hier nicht nur der Gedankenfluss, der weiter oben schon genannt wurde (vgl. Kapitel 3.3.2.1), sondern auch die Interpunktion. So beschwert sich z. B. Schmidts (1969) Sprecher B aus „Der Triton mit dem Sonnenschirm“ über die fehlende bzw. irreführende Zeichensetzung: „Mir hat schon das Eine gereicht, daß JOYCE nicht interpungirt; beziehungsweise sogar irreführende Satzzeichen gibt.“ (Schmidt 1969:204)

3.3.3 ZUSAMMENFASSUNG

Wie aus den obigen Ausführungen hervorgeht, lassen sich die einzelnen Schwierigkeiten nur schwer separat betrachten. Daher kann diesbezüglich von einer einzigen Herausforderung – die Sprache des *Finnegans Wake* – gesprochen werden. Diese wiederum beinhaltet alle zuvor angeführten Übersetzungsschwierigkeiten. Am treffendsten wird die Problematik der Sprache von Rathjen (2005) zusammengefasst:

Die Sprache von *Finnegans Wake* ist, um mit Ezra Pound zu sprechen, eine Sprache, die bis zur Grenze des Möglichen mit Sinn aufgeladen ist – mancher Leser würde wohl auch sagen: bis über die Grenzen des Erträglichen hinaus. Über gut 600 Seiten hinweg verrührt Joyce die englische mit etwa vierzig anderen Sprachen, berauscht sich an Doppel- und Mehrdeutigkeiten, sagt immer vielerlei gleichzeitig (und fast nichts so, daß man es eindeutig erkennen kann) und knetet jede Lautfolge so durch, daß die Sprache vor lauter Geschmeidigkeit ins Schlittern kommt. Wenn die Weltliteratur überhaupt ein unübersetzbares Buch kennt, dann ist das *Finnegans Wake*. (Rathjen 2005:32)

4 ANALYSE

Wie aus den vorherigen Kapitel schon hervorgegangen ist, herrscht in Bezug auf *Finnegans Wake* und seiner (Un-)Übersetzbarkeit ein Widerspruch: Einerseits wird das Werk in den meisten Fällen als unübersetzbar bezeichnet, jedoch sind – wie aus der Auflistung in Kapitel 3.2 zu sehen ist – Übersetzungen bzw. Teilübersetzungen in über 20 Sprachen im Umlauf.

In folgendem Analyseteil soll – ausgehend von der Übersetzbarkeit von *Finnegans Wake* – gezeigt werden, wie die Übersetzer und die Übersetzerin mit den als unübersetzbar bzw. als schwierig geltenden Passagen (siehe dazu Kapitel 3) umgegangen sind und welche Strategien sie hauptsächlich verwendet haben. Aus Gründen der besseren Nachvollziehbarkeit erfolgt jedoch zunächst eine Vorstellung des Analysekorpus, das heißt, es werden die zum Übersetzungsvergleich herangezogenen Übersetzer und die Übersetzerin sowie ihre Übersetzungen kurz vorgestellt. Das Hauptaugenmerk liegt dabei auf ihrer beruflichen bzw. akademischen Ausbildung und der sonstigen Übersetzungstätigkeit. Als nächster Punkt folgt eine kurze Vorstellung des für den Übersetzungsvergleich gewählten Analysemodells. Den letzten Teil dieses Kapitels stellt schließlich die Analyse selbst dar, in der die Übersetzungen der gewählten Textstellen anhand des Analysemodells auf ihre Übersetzungsstrategie hin verglichen werden.

4.1 ANALYSEKORPUS

Für die nachfolgende Analyse wurde der Fokus auf deutsche Übersetzungen von *Finnegans Wake* gelegt. Da *Finnegans Wake* in der Fachliteratur schon oft diskutiert und auch anhand von Beispielen deutlich gezeigt wurde, wie vielschichtig der Text ist, wurden bewusst Beispiele gewählt, die – soweit bekannt – noch nicht analysiert oder verglichen wurden. Aus diesem Grund konnten auch nicht alle deutschen Übersetzer und Übersetzerinnen in das Analysekorpus eingebunden werden.

Um zu verdeutlichen, wie viel von *Finnegans Wake* bereits ins Deutsche übersetzt wurde¹⁸, werden die deutschen Teilübersetzungen von James Joyces letztem Werk zunächst als Aufzählung angeführt (vgl. Reichert & Senn 1989:320f.; Rathjen 2012^a, 2012^b)¹⁹, ehe in weiterer Folge ein Überblick über die in der Analyse behandelten Übersetzer und die Übersetzerin erfolgt.

- *Gesammelte Annäherungen*²⁰ (1989, Suhrkamp – Hrsg.: Klaus Reichert & Fritz Senn)
 - Harald Beck (1987/1988): Kap. 1.1 (3.1–11.28)
 - Kurt Jauslin (o. J.): Kap. 1.1 (3.1–5.29)
 - Wolfgang Schrödter (1985): Kap. 1.1 (3.1–4.17)
 - Friedhelm Rathjen
 - 1987: Kap. 1.1 (3.1–3.14)
 - 1988: Kap. 1.2 (30–47)
 - 1984: Kap. 1.6 (152.15–159.18)
 - 1984: Kap. 2.4 (383–399)
 - 1984: Kap. 3.1 (414.16–419.10)
 - 1987: Kap. 4 (627.24–628.16)
 - Helmut Stoltefuß (o. J.): Kap. 1.2 (30–38.8)
 - Ingeborg Horn (1986-88): Kap. 1.6 (126–168)
 - Robert Weninger (1978-83): Kap. 1.6 (152.15–159.18)
 - Gruppe des Englischen Seminars, Frankfurt (1987/1988): Kap. 1.7 (169–195)
 - Georg Goyert (1933, 1946): Kap. 1.8 (196–216)
 - Wolfgang Hildesheimer (1969/1970): Kap. 1.8 (196–216)
 - Hans Wollschläger (1969/1970): Kap. 1.8 (196–216)
 - Ulrich Blumenbach und Reinhard Markner (1988): Kap. 4 (619.20–628.16)
 - Klaus Reichert (1967): Kap. 4 (619.20–620.2, 626.35–628.16)

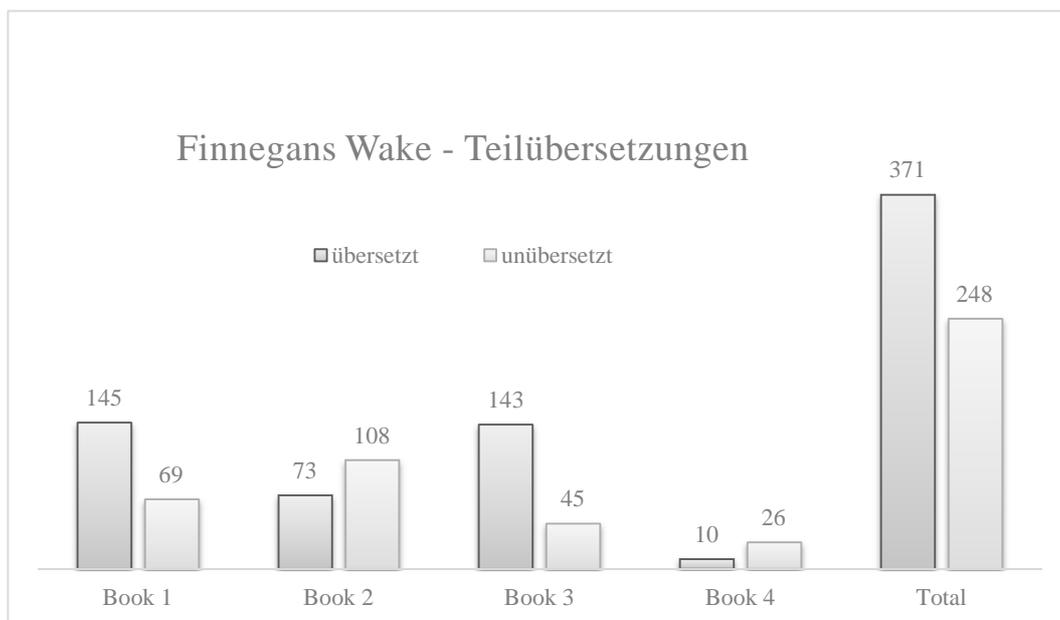
¹⁸ Die Komplettübersetzung von Dieter H. Stündel wird in dieser Auflistung vorerst nicht berücksichtigt.

¹⁹ Die Teilübersetzungen von Dieter H. Stündel sowie die Übertragungen (Rohfassung und Anmerkungen) von Arno Schmidt (in Reichert & Senn 1989) werden in dieser Auflistung nicht angeführt. Eine vollständige Aufzählung aller deutscher Übersetzungen inkl. Literaturangabe ist bei Rathjen (2012^b:293–300) zu finden.

²⁰ Die Angaben der übersetzten Stellen beziehen sich sowohl auf die Seiten- als auch auf die Zeilenzahl.

- *Geschichten von Shem und Shaun* (2012^a, Suhrkamp – Friedhelm Rathjen)
 - The Mookse and The Gripes – Kap. 1.6 (152.15–159.18)²¹
 - The Muddest Thick That Was Ever Heard Dump – Kap. 2.2 (282.1–304.4)
 - The Ondt and the Gracehoper – Kap. 3.1 (414.22–419.10)²²
- *Winnegans Fake* (2012^b, Edition ReJoyce – Friedhelm Rathjen)
 - Kap. 1 (3, 6, 11–13, 22–29, 30–47, 58, 92–93, 102–103, 104–111)
 - Kap. 2 (219–224, 229, 250, 257–259, 260–261, 276, 307–308, 316, 336–337, 342, 353, 371–382, 383–399)
 - Kap. 3 (410–412, 420–428, 433–440, 448–473, 483–527, 531–540, 555–563, 564–582, 582–590)
 - Kap. 4 (627–628)

Folgende Grafik²³ soll das Verhältnis zwischen übersetzten und unübersetzten Stellen noch einmal deutlicher darstellen.



Wie oben bereits erwähnt, konnten in der in Kapitel 4.3 erfolgten Analyse nicht alle deutschen Übersetzungen verglichen werden. Um jedoch vorab ein besseres Bild zu bekommen, erfolgt nun ein kurzer Überblick über den akademischen/beruflichen Werdegang sowie über sonstige Übersetzungstätigkeiten der in der Analyse behandelten Übersetzer und der Übersetzerin.

²¹ entspricht der Teilübersetzung in *Gesammelte Annäherungen*

²² entspricht der Teilübersetzung in *Gesammelte Annäherungen*.

²³ Bei den in der Grafik angegebenen Seitenzahlen handelt es sich um reine Textseiten, daher ergibt sich auch nur eine Gesamtseitenzahl von 619 anstelle von 628.

4.1.1 KOMPLETTÜBERSETZUNG: DIETER H. STÜNDEL (ZWEITAUSENDEINS, 1992)

Dieter H. Stündel wurde 1947 in Siegen geboren und studierte neben Germanistik auch Anglistik und Medienwissenschaft in Köln. Seit 1981 arbeitet er als freier Mitarbeiter im Studio Siegen des Westdeutschen Rundfunks. Neben *Finnegans Wake* hat Dieter H. Stündel v. a. Werke von Lewis Carroll übersetzt. (vgl. KHB 2007)

Im Vergleich zu den anderen deutschen Übersetzungen enthält die für die Analyse verwendete Komplettübersetzung neben der Übersetzung selbst – an der Stündel 17 Jahre lang gearbeitet hat – sowohl den Ausgangstext als auch Anmerkungen und Erklärungen der möglichen Bedeutungen, die Joyce in seinem Text versteckt hat. (vgl. Stündel 1992, Schmitter 2007) Anzumerken ist hier jedoch, dass laut Rathjen (2005:31–46) diese Anmerkungen nicht von Stündel selbst stammen, sondern aus anderen Quellen zusammengetragen wurden. Darüber hinaus soll Stündel diese Bedeutungen, auf die er hingewiesen hat, in seiner Übersetzung ignoriert haben. Generell ist zu beobachten, dass Stündels Übersetzung vermehrt negative Kritik hervorgerufen hat. So schreibt u. a. Rathjen (2005:34) über Stündel, dass dieser die Textintention vollkommen ignoriert und die für *Finnegans Wake* charakteristische Bedeutungsvielfalt außer Acht lässt (vgl. Rathjen 2005:34, Rathjen 2015):

[...] das, was Joyce in *Finnegans Wake* macht, kriegt Stündel entweder nicht mit oder versteht es nicht oder ignoriert es vorsätzlich; er entnimmt *Finnegans Wake* nur das Gerüst, die 'grobe Richtung', wischt alle Joyceschen Doppeldeutigkeiten und Anspielungen und Sinnverknötungen vom Tisch und gießt statt dessen über den so erhaltenen Rumpftext einen Sturzbach gänzlich unjoycescher Ein- und Aus- und Unfälle. *Finnegans Wake* wird auf diese Weise nicht übersetzt, sondern schlichtweg ersetzt - oder auch untersetzt, wobei die Fallhöhe skandalös groß ist. (Rathjen 2005:34)

Trotz dieser negativen Kritik ist zu bedenken, dass Stündels Übersetzung bis dato die einzige deutsche Komplettübersetzung ist. Zu seiner Verteidigung könnte argumentiert werden, dass Stündel bewusst die Bedeutungsvielfalt ignoriert hat, da es Joyce laut eigenen Aussagen in erster Linie um die Musikalität ging. In diesem Zusammenhang wird oft ein Gespräch zwischen James Joyce und einem Besucher angeführt, demzufolge Joyce gesagt haben soll, *Finnegans Wake* sei „pure music“. Auf die Frage, ob denn die Bedeutungsebenen nicht untersucht werden müssten, verneinte er mit der Begründung: „it’s meant to make you laugh“ (McLuhan 1997:14).

4.1.2 GESAMMELTE ANNÄHERUNGEN (SUHRKAMP, 1989)

Wie oben bereits erwähnt, befinden sich in *Gesammelte Annäherungen*, herausgeben von Klaus Reichert und Fritz Senn (1989), Übersetzungen bzw. – um beim Titel zu bleiben – Annäherungen, an denen insgesamt vierzehn Übersetzer (inkl. Dieter H. Stündel und Friedhelm Rathjen) und eine Übersetzerin beteiligt waren. Aus Gründen, die zu Beginn dieses Kapitels schon erwähnt wurden, können in der Analyse nicht alle Übersetzungen einander gegenübergestellt werden. Daher werden in diesem Unterkapitel auch nur die Übersetzer und die Übersetzerin kurz beschrieben, deren Übersetzungen für die Analyse herangezogen wurden.

Einer der Übersetzer, der sich neben *Finnegans Wake* auch noch mit anderen Werken von James Joyce – und dem Autor selbst – beschäftigt, ist Harald Beck. Neben Teilen aus *Finnegans Wake* ist er bekannt für die Neuübersetzung der Kurzgeschichtensammlung *Dubliners* und Teilübersetzungen aus *Ulysses*. (vgl. JJON 2015).

Neben Harald Beck ist auch Klaus Reichert für seine Bücher über James Joyce bekannt. Reichert – geboren 1938 in Frankfurt am Main – studierte Philosophie und Sprachen u. a. in London und Frankfurt am Main. Der deutsche Übersetzer war von 1975 bis 2003 als Anglistik-Professor an der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität in Frankfurt am Main tätig, und zwischen 2002 und 2011 Präsident der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung in Darmstadt. In Zusammenhang mit Übersetzungen beschäftigt er sich auch abseits von James Joyce mit den Schwierigkeiten einer Übersetzung. (vgl. ZIS 2014)

Ingeborg Horn, die einzige Übersetzerin in dieser Ausgabe, wurde 1958 in Hamburg geboren, und studierte Philosophie und Klassische Philologie. Abgesehen von der Teilübersetzung von *Finnegans Wake* schreibt sie auch selbst Bücher, u. a. *Logbücher einer Meerjungfrau*, erschienen beim österreichischen Literaturverlag Droschl. (vgl. DROSCHL [o. J.]

Zu James Joyce fand sie durch *Ulysses*, wodurch ihre Begeisterung für u. a. den Autor, für die Musikalität seiner Werke geweckt wurde. In Bezug auf *Finnegans Wake* und ihre Entscheidung Teile aus diesem Werk zu übersetzen schreibt sie:

Der Grund dafür, dass ich versucht habe, Teile daraus zu übersetzen, war schlicht Folge meines Wunsches einer näheren Auseinandersetzung. Ich habe mich damals auch sonst gern auf dem Weg von Übersetzungen oder Übersetzungsversuchen fremdsprachigen Werken genähert, von denen ich mich angesprochen fühlte. Das waren vorwiegend lyrische Texte – altgriechische, lateinische, englische, französische, italienische, russische, finnische –, die mich in ihrer je eigenen Unübersetzbarkeit auch den Grenzen und Möglichkeiten meiner eigenen Sprache näher brachten. Diese Übersetzungsversuche misslangen in der Regel, waren aber möglicherweise keine schlechte Vorübung für die spätere Begegnung mit dem polyglotten „Wake“. (Horn 2015)

Neben Klaus Reichert, Harald Beck und Ingeborg Horn wurde auch eine Teamübersetzung als Vergleich herangezogen. Ulrich Blumenbach übersetzte in Zusammenarbeit mit Reinhard Markner einen Teil des 4. Kapitels von *Finnegans Wake*. Blumenbach wurde 1964 in Hannover geboren und studierte Anglistik, Germanistik und Geschichte in Münster, Sheffield und Berlin. Neben James Joyce übersetzte Blumenbach u. a. auch Romane von Anthony Burgess, Agatha Christie, Arthur Miller und David Foster Wallace. Für seine Übersetzungen erhielt er 2009 den Hieronymus-Ring sowie den Übersetzerpreis der Heinrich Maria Ledig-Rowohlt-Stiftung, 2010 den Übersetzerpreis der Leipziger Buchmesse und 2015 das Zuger Übersetzerstipendium. (vgl. VdÜ [o. J.]) Blumenbachs Kollege Reinhard Markner wurde 1967 in Essen geboren und studierte u. a. Anglistik und Germanistik in Berlin und London (vgl. WALLSTEIN [o. J.]). Die Idee für die vorliegende Teamübersetzung entstand nach einem Seminar über *Finnegans Wake*

an der Freien Universität in Berlin in einer privaten Lesegruppe. In einer E-Mail schreibt Blumenbach (2015) diesbezüglich:

Nach dem Seminar [über *Finnegans Wake*] hatten ein paar Teilnehmerinnen das Gefühl, das Buch nicht kapiert zu haben, haben eine private Lesegruppe gegründet und das Buch von vorn bis hinten durchgelesen, exzerpiert, kommentiert und diskutiert. Nachdem wir fertig waren, hatten ein paar von uns das Gefühl, das Buch noch immer nicht verstanden zu haben, und der von Ihnen schon erwähnte Reinhard Markner hat vorgeschlagen, wir übersetzen ein paar Seiten draus, vielleicht wird uns die Sache dann klarer. Die Sache wurde zwar nicht klarer, aber die Übersetzung der letzten neun Seiten wurde fertig – allerdings waren wir da nur noch zu zweit. (Blumenbach 2015)

Ziel dieser Übersetzungsarbeit war es auch, die Musikalität des Originals zu reproduzieren, ohne dabei die Länge zu verändern. Interessant ist auch, dass inzwischen eine vollständige Übersetzung des 4. Kapitels vorliegt, diese jedoch nicht veröffentlicht wurde. (vgl. Blumenbach 2015)

Als eine Ausnahme unter den *Finnegans Wake*-Übersetzerinnen und -Übersetzern könnte Robert Weninger bezeichnet werden, da er im Vergleich zu den anderen *Finnegans Wake*-Übersetzern und -Übersetzerinnen zweisprachig aufgewachsen ist. Geboren in Großbritannien, beendete er nach dem Umzug nach Deutschland sein Abitur an einem deutschen Gymnasium und studierte danach Deutsch, Englisch und Philosophie in Frankfurt am Main. Nach dem Studium unterrichtete er zunächst an der University of Texas, später an der Washington University, an der Oxford Brookes University und am King's College London. Neben der Teilübersetzung von *Finnegans Wake* und dem generellen Interesse an James Joyce sowie an deutsch- und englischsprachiger Literatur, hat Weninger auch selbst Texte über James Joyce, seine Werke und seinen Einfluss auf deutsche Literatur bzw. die Rezeption von Joyces Werken geschrieben. (vgl. AE 2013, KCL [o. J.]) Die Idee für seine Teilübersetzung kam, wie auch bei Blumenbach und Markner, aus einem Seminar über *Finnegans Wake* bei Klaus Reichert. Die damalige Seminararbeit entwickelte sich zu einem Kommentar-Band zu *The Mookse and The Gripes*, im Zuge dessen auch die Übersetzung selbst entstand:

Was mich anspornte, meinen Kommentar-Band zu produzieren und in dem Kontext auch den Mookse and Gripes Abschnitt zu übersetzen, war die Tatsache, daß ich double native speaker bin, des Englischen und des Deutschen, und daß ich für Deutsche ohne gute Englischkenntnisse einen Ausschnitt aus Finnegans Werk 'lesbar' machen wollte durch Kommentar und Übersetzung. (Weninger 2015)

4.1.3 FRIEDHELM RATHJEN (*GESCHICHTEN VON SHEM UND SHAUN & WINNEGANS FAKE*)

Friedhelm Rathjen wurde 1958 in Westerholz bei Scheeßl geboren. Er studierte Publizistik, Germanistik und Anglistik, und ist als freier Übersetzer, Literaturkritiker, Literaturwissenschaftler, Autor und Herausgeber tätig. In seinem Verlag Edition ReJoyce veröffentlicht er Bücher, die nicht für eine breite Leserschaft gedacht sind, sondern „auf die Interessen kleiner feiner Leserkreise zugeschnitten sind“ (LITERATURKRITIK [o. J.]). Dazu zählen u. a. Texte

über James Joyce, Samuel Beckett sowie Arno Schmidt. Neben Werken von James Joyce bzw. Teilen davon, hat Rathjen u. a. auch Hermann Melville, Mark Twain, Gertrude Stein übersetzt. 2013 erhielt er für seine Übersetzungen aus dem Englischen den Paul-Celan-Preis, welcher jährlich vom Deutschen Literaturfonds vergeben wird. Auf deren Website wird jedoch angeführt, dass vor allem die Neuübersetzung²⁴ von James Joyces *A Portrait of the Artist as a Young Man* (dt. *Ein Porträt des Künstlers als junger Mann*) ausschlaggebend war. (vgl. DLF 2013)

Das Interesse an James Joyce nahm für ihn seinen Anfang bei einer Irland-Reise, bei der Rathjen durch das Lesen irischer Literatur u. a. auf Joyce aufmerksam wurde. Nach *Ulysses* (in deutscher Übersetzung) wollte er auch *Finnegans Wake* lesen. Da es aber keine Übersetzung davon gab, versuchte er sich am Original. Aus diesen Leseversuchen stammten dann auch seine eigenen Übersetzungen:

Da ich englische Texte weit weniger gut zu lesen verstand als deutschsprachige und in "Finnegans Wake" nur notdürftig von Zeile zu Zeile stolpern konnte, mir aber keine deutsche Version zugänglich war, begann ich anfangs mit dem Übersetzen einzelner Abschnitte, um mir selbst Textfassungen herzustellen, die ich in normalem Lesetempo lesen konnte, und zu sehen, wie "Finnegans Wake" dann auf mich wirkte. (Rathjen 2015)

Interessant ist dabei auch, dass Rathjen erst durch die Arbeit an *Finnegans Wake* zu einem Übersetzer wurde, wodurch sich möglicherweise sein Interesse an „schwieriger Literatur“ erklären lässt (vgl. Rathjen 2015).

In Bezug auf eine Übersetzung von *Finnegans Wake* schreibt Rathjen (2005:35), dass er sich wohl darüber im Klaren ist, dass der Übersetzer bzw. die Übersetzerin im Fall von *Finnegans Wake* vor einer großen Hürde steht: „Wie [...] soll man ein Buch übersetzen, das man nicht versteht?“ (Rathjen 2005:35). Die Antwort sieht er darin, dass die Übersetzerinnen und Übersetzer – er zählt sich selbst auch zu dieser Gruppe – mehr oder weniger bewusst eine Strategie anwenden, durch die das Besondere an *Finnegans Wake*, d. h. die Gleichzeitigkeit der Bedeutungen, in der Übersetzung verloren geht: „Manche Leute lösen alle Informationsschichten voneinander, übersetzen die einzelnen Partikel und stellen die so erhaltenen Einzelbausteine hintereinander, statt alles wieder zu amalgamieren“ (Rathjen 2005:40).

Trotz dieser Strategie, die er laut eigenen Aussagen eher unbewusst verwendet, war es sein Ziel, genau diese Strategie zu vermeiden. Im Nachwort seiner Übersetzungen der *Geschichten von Shem und Shaun* führt Rathjen (2012:100) an, dass es sein Ziel war „so viele der im Original vorhandenen Bedeutungen wie irgend möglich zu erkennen und in der deutschen Fassung wiederzugeben, und zwar in eben der Abfolge, Verschränkung und Deutlichkeit, in der sie im Original erscheinen“ (Rathjen 2012:100). Wie er diese Strategie konkret umgesetzt

²⁴ Rathjens Neuübersetzung ist die dritte Übersetzung, die von *A Portrait of the Artist as a Young Man* veröffentlicht wurde. Die anderen Übersetzungen stammen von Georg Goyert, der auch *Ulysses* und das Kapitel *Anna Livia Plurabelle* aus *Finnegans Wake* übersetzt hat, und Klaus Reichert, der sich ebenfalls mit *Finnegans Wake* und dessen Übersetzung(en) beschäftigt hat. (vgl. DLF 2013)

hat, zeigt er anhand der Phrase „she might fair as well have carried her daisy’s worth to Florida“ (dt. „sie hätte leben so wohl ihren Tageteswert nach Florida getragen haben können“; FW 158.2), eine Verzerrung von u. a. „Eulen nach Athen tragen“ und „fare well“. (vgl. Rathjen 2012:100f.)

4.2 ANALYSEMODELL

Wie aus den bisherigen Kapiteln hervorgeht liegt die eigentliche Herausforderung nicht beim Übersetzen selbst, sondern bei der Erkennung von intertextuellen Passagen und Wort- bzw. Sprachspielen. Diese zwei Charakteristika bieten sich folglich als zwei analysierbare Aspekte an, jedoch werden in den folgenden Übersetzungsvergleichen alle Besonderheiten sowohl auf sprachlicher als auch auf intertextueller Ebene als eine Einheit betrachtet. So schreibt zum Beispiel auch Fritz Senn (1984), dass eine Aufteilung in analysierbare Aspekte, also in greifbare Objekte nicht unbedingt zielführend ist:

I am occasionally impatient with those who still treat Joyce's works as things, static objects, that have certain properties, and who overlook what Joyce seems to make very difficult for us to overlook any longer, that we are concerned with processes. Of course they are never easy to grasp or name. The Western mind has had a tendency to think in terms of objects: they can be observed, arranged, ordered, classified, filed, and administered, and so they become more solid than they might be. (Senn 1984:ix)

Es soll daher noch einmal ausdrücklich verdeutlicht werden, dass bei James Joyce und vor allem bei *Finnegans Wake* alle Elemente, seien es intertextuelle Stellen, Anspielungen, Wort- und Sprachspiele, Redewendungen, et cetera, ineinander verschmelzen. Ziel dieser Arbeit ist es, zu analysieren, wie die Übersetzerin und Übersetzer mit diesen als schwierig oder als unübersetzbar bezeichneten Elementen umgehen, welche Strategien sie verwenden. Da es sich bei *Finnegans Wake* – wie bereits mehrfach erwähnt – hauptsächlich um Sprachspiele handelt, sind die Übersetzungsstrategien von Dirk Delabastita (1996) – gedacht für die Übersetzung von Wortspielen – m. E. am besten für diese Analyse geeignet. Dieses Modell wurde aber vor allem auch deshalb gewählt, da sich diese Strategien auch auf Intertextualität und andere Übersetzungshürden in Zusammenhang mit der Sprache in *Finnegans Wake* (Mehrdeutigkeit, Musikalität, etc.) anwenden lassen.

Um einen besseren Eindruck bzw. Überblick über die möglichen Strategien zu bekommen, werden diese hier zusammengefasst aufgelistet und kurz erklärt; eine Unterteilung der Wortspiele in vier Arten („Homonymy“, „Homophony“, „Homography“ und „Paronymy“), wie sie bei Delabastita (1996) vorgenommen wird, wird allerdings nicht übernommen, und ist für die Analyse der Übersetzungen von *Finnegans Wake* nicht relevant. In Zusammenhang mit der Übersetzung von Wortspielen nennt Delabastita (1996:134) folgende acht Strategien, die aber auch gemischt werden können:

1. PUN → PUN: das Wortspiel des AT wird durch ein Wortspiel in der ZS ersetzt
2. PUN → NON-PUN: das Wortspiel wird nicht als Wortspiel übersetzt (Verlust)
3. PUN → RELATED RHETORICAL DEVICE: das Wortspiel wird durch ein anderes literarisches Stilmittel ersetzt (z.B. Wiederholung, Alliteration, Reim, Metapher, etc.)
4. PUN → ZERO: das Wortspiel bzw. die Textstelle wird nicht in den ZT übernommen
5. PUN ST = PUN TT
6. NON-PUN → PUN: ein Wortspiel wird an einer anderen Stelle eingefügt
7. ZERO → PUN: neues Textmaterial wird hinzugefügt
8. EDITORIAL TECHNIQUES: das Wortspiel wird z. B. in Fußnoten erklärt
(vgl. Delabastita 1996:134)

Da sich die genannten Strategien hauptsächlich auf Wortspiele beziehen, werden diese in der Analyse durch folgende allgemeinen Bezeichnungen ersetzt:

1. Ersetzung (durch ähnliche Elemente)
2. Auslassung von Bedeutungsebenen
3. Änderung des Stilmittels
4. Auslassung der Textstelle
5. Beibehaltung sowohl durch sprachliche Übernahme als auch mittels Übersetzung
6. Hinzufügung von Bedeutungsebenen
7. Hinzufügung von neuem Textmaterial
8. Paratextuelle Hilfsmittel

Wie auch schon in Kapitel 1 und Kapitel 2 mehrfach erwähnt, werden diese Strategien nicht immer als Übersetzungsstrategien akzeptiert (vgl. dazu auch Delabastita 1996). Um ein möglichst breites Bild der unterschiedlichen Möglichkeiten bei einer Übersetzung von *Finnegans Wake* zu gewährleisten, werden in dieser Arbeit alle Strategien als Übersetzungsstrategien akzeptiert. In diesem Zusammenhang soll aber noch einmal deutlich gemacht werden, dass es nicht Sinn dieser Arbeit ist zu beurteilen, ob es sich bei den vorliegenden Übersetzungen tatsächlich noch um Übersetzungen handelt oder ob die deutschen Versionen von *Finnegans Wake* schon in Richtung Bearbeitung oder Neudichtung gehen.

4.3 ANALYSE

Nachdem nun die Rahmenbedingungen und Nicht-Ziele dieser Übersetzungsanalyse gegeben sind, wird noch einmal darauf hingewiesen, dass anhand dieses Übersetzungsvergleichs festgestellt werden soll, welche der von Delabastita (1996) gegebenen Strategien bei *Finnegans Wake* Anwendung gefunden haben.

Insgesamt werden neun Textstellen aus den verschiedenen Kapiteln mit den jeweiligen Übersetzungen verglichen. Aus Gründen der besseren Übersicht wird nur die Originalstelle

vollständig im Fließtext angeführt, während aus den Übersetzungen nur die relevanten Stellen herausgenommen werden. Dennoch werden, der Vollständigkeit wegen, die Übersetzungen der jeweiligen Textstellen, die nur auszugsweise im Fließtext wiedergegeben wurden, in ganzer Länge im Anhang 1 beigefügt. Um den Vergleich der Übersetzungen zu erleichtern, wurde die Zeilenaufteilung des Originals und der Übersetzungen beibehalten. Die jeweiligen Hervorhebungen (Schattierungen) in den Textstellen dienen lediglich der Kennzeichnung der relevanten Stellen.

In Bezug auf die folgende Analyse der Textstellen sei noch einmal angemerkt, dass nicht alle kulturellen und historischen Verweise und sprachlichen Besonderheiten in den angeführten Textstellen behandelt werden – eine solche Analyse wäre eine nie endende Aufgabe, da sich beim Lesen von *Finnegans Wake* immer wieder neue Bedeutungen und Anspielungen offenbaren können. Darüber hinaus können sich der Leser und die Leserin nie zu 100 % sicher sein, ob diese Anspielungen und Sprachspiele tatsächlich vorhanden sind oder lediglich hineininterpretiert werden. Um die folgenden Informationen nicht unnötig zu vermischen, werden die Beispiele zuerst nur erklärt. Erst danach folgt der eigentliche Übersetzungsvergleich. Die verwendeten Abkürzungen bzw. Kurzformen werden zu Beginn der Bibliographie angeführt.

4.3.1.1 Textstelle 1 (FW 424.17–424.36): Shaun über die Sprache Shems

Die erste Textstelle – entnommen aus dem ersten Kapitel des dritten Buches in *Finnegans Wake* – thematisiert unter anderem die für Joyce charakteristische Intertextualität. Da das Hauptthema dieses Kapitels die Feindseligkeit zwischen Shem und Shaun ist, die u. a. für Arno Schmidt (vgl. Rathjen 2005) die Rivalität zwischen James Joyce und seinem Bruder Stanislaus darstellt, spricht Shaun bei einer Versammlung über Shem und dessen Sprachexperimente und die Tatsache, dass in Shems Werken eigentlich jedes Wort einem anderen Werk entnommen wurde. Um die einzelnen Beispiele in Grenzen zu halten, wurden aus dieser Textstelle nur drei Stellen herausgenommen²⁵ und hinsichtlich Intertextualität sowie sprachliche Besonderheiten untersucht.

Textstelle 1: FW 424.17–424.36

– For his root language, if you ask me whys, Shaun replied, as he blessed himself devotionally like a crawsbomb, making act of oblivion, footinmouther! (what the thickuns else?) which he picksticked into his lettruce invrention. Ullhodturdenweirmudgaardgringnirurdrmolnirfenrirlukkilokkibaugimandodrrerinsurtkrinmgerackinarockar! Thor's for yo!

– The hundredlettered name again, last word of perfect language. But you could come near it, we do suppose, strong Shaun O', we foresupposed. How?

Beispiel 1

²⁵ für eine Auflistung aller möglichen Anspielungen und zusätzlicher Erklärungen siehe: FWEET (2015) und FINWAKE [o. J.].

– Peax! Peax! Shaun replied in vealar penultimatum. 'Tis pebils before Sweeney's as he swigged a slug of Jon Jacobsen from his treestem sucker cane. Mildbut likesome! I might as well be talking to the four waves till tibbes grey eyes and the rests asleep. Frost! Nope! No one in his seven senses could as I have before said, only you missed my drift, for it's being incendiary. Every dimmed letter in it is a copy and not a few of the silbils and wholly words I can show you in my Kingdom of Heaven. The lowquacity of him! With his threestar monothong! Thaw! The last word in stolentelling! And what's more right-down lowbrown schisthematic robblemint!

Beispiel 2

Beispiel 3

In diesem Zusammenhang wird gleich zu Beginn dieser Textstelle auf ein weiteres Charakteristikum von *Finnegans Wake* Bezug genommen: ein Wort, zusammengesetzt aus 100 Buchstaben. Diese 100-Buchstaben-Wörter kommen in *Finnegans Wake* immer wieder vor, wobei das bekannteste und am häufigsten zitierte Wort das sogenannte Donner-Wort ist, welches gleich auf der ersten Seite des Buches den (Sünden-)Fall kennzeichnet²⁶. Mit dem in Textstelle 1 gegebenen 100-Buchstaben-Wort – streng genommen sind es 101 Buchstaben – „Ullhodturdendweirmudgaardgringnirurdrmolnirfenrirlukkilokkibaugimandodrrerinsurtrkrinmgernrackinarockar“ verweist James Joyce einerseits erneut auf das Wort „Donner“ und andererseits auf die nordische Mythologie. So können zum Beispiel folgende nordische Begriffe erkannt werden: die nordischen Gottheiten sowie andere Wesen und Helden (Ullr, Hoder, Urd, Fenrir, Loki, Baugi, Odr, Oddrun, Rerir, Surt, Hrimgerd, Grimmir), die Wörter (tordenvær, norwegisch für Gewitter, und Ragnarøkkr, die Bezeichnung für den Weltuntergang bzw. das Ende der nordischen Götter), sowie die Begriffe Midgard, Gungnir und Mjöllnir. (vgl. FWEET 2015) Gleichzeitig lassen sich in diesem 100-Buchstaben-Wort auch sprachliche Besonderheiten, wie z. B. ein Wort in einer anderen Sprache (tordenvær) sowie Wort- und Sprachspiele erkennen. Eines dieser Sprachspiele bezieht sich auf den nordischen Riesen Baugi, der durch die Hinzufügung von „man“ als „baugiman“ gelesen werden kann, wodurch dieses Wort eine gewisse Ähnlichkeit mit „bogeyman“ aufweist. (vgl. FWEET 2015)

Die zweite interessante Stelle ist das verballhornte Bibelzitat „'Tis pebils before Sweeney's“. Hier findet sich einerseits die Phrase „Perlen vor die Säue/Schweine werfen“ aus dem Matthäus-Evangelium (vgl. Matthäus 7,6. In: DIE HEILIGE SCHRIFT 1984:1214) sowie, laut FWEET (2015), gleichzeitig eine Anspielung auf *Sweeney Todd*. (vgl. FWEET 2015) Diese doppelte kulturelle Referenz wiederum lässt sich ebenfalls als Wortspiel verstehen.

Ein weiteres verzerrtes Zitat liefert Beispiel 3 – „Mildbut likesome!“. Joyce bezieht sich hier auf Richard Wagners *Tristan und Isolde* bzw. auf *Isoldes Liebestod*, wo gleich zu Beginn die Aussage „Mild und leise“ (Wagner 1865) erfolgt. (vgl. FWEET 2015) Wie oben erwähnt,

²⁶ Donnerwort: „bababadalgharaghtakamminarronknonnbronntonnerronntuonnthunntrovarrhounawnskawntoo-hoohoordenenthurnuk!“ (FW 3.15–3.17)

besteht keine Garantie, dass diese Verweise tatsächlich bewusst von Joyce intendiert waren. In diesem Fall jedoch liegt die Vermutung nahe, dass diese Anspielung auf Wagner gewollt war, da im Satz zuvor das Wort „treestem“ als Tristan gelesen werden kann. Dies ist vor allem deshalb von Bedeutung, da, wie in Kapitel 3.3.2.2 schon behandelt wurde, Joyce seinen Lesern und Leserinnen Hinweise gibt, aus denen auf die Herkunft der intertextuellen Stellen geschlossen werden kann (vgl. Hart 1968:6).

Textstelle 1: Übersetzungsvergleich

Beispiel 1:	Ullhodturdenweirmudgaardgringnirurdrmolnirfenrirlukkilokibaugimandodr- rerinsurtkrinmgernrackinarockar! (FW 424.20ff.) UllholdDunnerWeirterMidgartenOdinUrdsMjollnirFenrireLockiBaugimane- OdruneSurteKrinmegernRagnarocker! (FW_DS 424.20ff.) Ullhodturdenweirmutgaardgringnirurdrmolnirfenrirluekilokibaugimandodr- rerinsurtkrinmgernrackinarockar! (FW_FR ^b 424.20ff., S. 161)
Beispiel 2:	pebils before Sweeney's (FW 424.27) Pörlen vor Seuen (FW_DS 424.27)
Beispiel 3:	Mildbut likesome! (FW 424.28) Mildund leichte! (FW_DS 424.28)

Da von dieser Textstelle nur ein Teil in zweifacher Übersetzung existiert, wird zunächst auf jene Beispiele eingegangen, die nur in der Übersetzung von Stündel vorliegen.

Um also auf die im Kapitel 4.1 genannten Strategien zurückzukommen, ist zu beobachten, dass z. B. der Anfang aus *Isoldes Liebestod* von Stündel mit „Mildund leichte!“ (engl. „Mildbut likesome!“) übersetzt wurde, woraus sich auch im Deutschen Wagners Original „Mild und leise“ (Wagner 1865) erkennen lässt. Daraus lässt sich vorwiegend die Strategie der Beibehaltung, in diesem Fall die Übernahme der Bedeutungen, erkennen.

Die Stelle „Tis pebils before Sweeney’s“ stellt dagegen eine Kombination aus der bereits erwähnten Strategie und der Strategie der Auslassung in Bezug auf die Bedeutungsebene dar. Das Zitat aus dem Matthäus-Evangelium wurde von Stündel erkannt und auch dementsprechend ins Deutsche übersetzt: „Diese Pörlen vor Seuen“. Das Wortspiel mit einer zusätzlichen Anspielung auf *Sweeney Todd* hingegen wurde nicht beibehalten. Es bleibt hier jedoch offen, ob Stündel diese Anspielung nicht erkannt oder diese bewusst nicht in seine Übersetzung übernommen hat.

In Zusammenhang mit dem 100-Buchstaben-Wort und den Anspielungen auf die nordische Mythologie ist hauptsächlich die bereits genannte Strategie der Beibehaltung der kulturellen Referenz präsent – diese wird sowohl von Stündel als auch von Rathjen verwendet. Hier lässt sich jedoch beobachten, dass Rathjen diese Strategie konsequenter umsetzt als Stündel. Im

Vergleich zum Original sind bei Rathjen nur zwei kleine Unterschiede zu erkennen: einmal wurde ein „d“ zu einem „t“, was aber auch ein Tippfehler sein könnte. Zum anderen wurde „lukkilokki“ zu „gluekiloki“. Hier handelt es sich möglicherweise auf den ersten Blick um das Ersetzen einer kulturellen Referenz durch ein nicht-intertextuelles Element, sprich dem Auslassen einer Bedeutungsebene. Da „lukki“ rein als eine Variation von Loki gelesen werden kann, ist der Schluss möglich, dass die zweifache Nennung Lokis in Rathjens Übersetzung nicht erfolgt. Diese Stelle ist allerdings nicht so eindeutig zu verstehen, da „lukki“ auch als „lucky“ gelesen werden könnte. Und eben diese Doppeldeutigkeit wurde bei Rathjen beibehalten, da „gluecki“ sowohl als verkürzte Form von „glücklich“ als auch als „Loki“ gelesen werden kann. Diese mehrfache Bedeutungsebene wurde, sofern es sich hier tatsächlich um eine intendierte Mehrdeutigkeit handelt, in der Übersetzung von Stündel nicht beibehalten. Aus diesem Beispiel lässt sich auch sehr deutlich erkennen, dass es nicht unbedingt einfach ist, zu erkennen, ob Mehrdeutigkeiten oder Wort- und Sprachspiele, Anspielungen und dergleichen wirklich vorhanden sind, oder ob es sich um eine Interpretation des Übersetzers bzw. der Übersetzerin handelt. Dies ist auch ein Grund dafür, warum eine eindeutige Strategiezuordnung bei *Finnegans Wake*-Übersetzungen auch immer mit Interpretation verbunden sind, da vor allem in diesem Beispiel nicht zu 100 % gesagt werden kann, ob „lukkilokki“ eine Wiederholung von Loki, ein Wortspiel mit „lucky“ oder etwas ganz anderes darstellt. Dadurch kann es sich bei der von Rathjen gewählten Strategie sowohl um die Beibehaltung aller Doppeldeutigkeiten sowie Wortspiele und Anspielungen handeln, oder auch als Hinzufügen von zusätzlichen Bedeutungen bzw. das Auslassen von Bedeutungen.

Des Weiteren lässt sich aus diesem Beispiel erkennen, dass Stündel im Hinblick auf die kulturellen Referenzen dazu tendiert, einige davon durch andere zu ersetzen. So geht z. B. hervor, dass in Stündels Übersetzung sowohl Odins Speer Gungnir als auch der Held Rerir aus der Völsunga-Saga fehlen. Während in dieser Übersetzung anstelle des Gungnir der Göttervater Odin aufscheint, so ist Rerir in der Übersetzung nicht vorhanden. Um es also mit Delabastitas (1996) Worten zusammenzufassen, sind hier zwei Strategien erkennbar: zum einen wurde eine intertextuelle Referenz durch einen andere ersetzt²⁷, zum anderen wurde im Falle von Rerir eindeutig Textmaterial weggelassen. Anzumerken ist auch, dass Stündels Übersetzung des 101-Buchstaben-Wortes nur aus 99 Buchstaben besteht, und die einzelnen Wörter viel deutlicher gekennzeichnet wurden als im Original. Dieser Hang zur Verdeutlichung der zusammengesetzten Wörter durch Großbuchstaben zieht sich auch durch die gesamte Übersetzung und kann folglich als eigene Strategie gesehen werden. Da Delabastita (1996) für diese Übersetzungsmöglichkeit keine eigene Strategie vorsieht, kann in diesem Zusammenhang von paratextuellen Hilfsmitteln gesprochen werden bzw. im Hinblick auf die dadurch verursachte Verstärkung/Abschwächung von Charakteristika von Änderung des Stilmittels.

²⁷ In diesem Fall könnte es sich natürlich auch um ein Auslassen und Hinzufügen von Bedeutungsebenen handeln, allerdings sind Gungnir und Odin als eine Einheit zu betrachten, wodurch es sich hier m. E. eher um ein Ersetzen durch eine ähnliche Anspielung handelt.

In Zusammenhang mit der zuvor genannten Mehrsprachigkeit ist zu beobachten, dass Stündel alle fremdsprachigen Ausdrücke ins Deutsche übersetzt, so wurde z. B. das Wort „tordenvær“ durch „DunnerWeirter“ ersetzt, wodurch der fremdsprachige Aspekt in der Übersetzung ausgelassen wurde. Darüber hinaus lässt sich hier auch eine generelle „Eindeutschung“ der Wörter erkennen. So wurde u. a. den Namen „Fenrir“ sowie „Baugiman“ jeweils ein „e“ hinzugefügt, wodurch verstärkt die „Deutschheit“ der Wörter hervorgehoben wird. Diese Änderung wiederum führt dazu, dass eine Bedeutungsebene – die der Mehrsprachigkeit – in der Übersetzung nicht vorhanden ist. Abgesehen von dieser Änderung von „Baugiman“ zu „Baugimane“ wurde dieses Wortspiel beibehalten. Auch bei Rathjen wurde diesbezüglich keine Veränderung vorgenommen. Es ist daher anzunehmen, dass Rathjen dieses Wortspiel mit „bogyman“ als fremdsprachiger Ausdruck in seiner Übersetzung beibehalten hat.

4.3.1.2 Textstelle 2 (FW 10.25–10.36): Beschreibung eines Museums

Die nächste Textstelle wurde aus dem ersten Kapitel des ersten Buches entnommen, das gewissermaßen die Vorstellung von HCE darstellt. In diesem Kapitel wird u. a. der (Sünden-)Fall anhand der Geschichte von Tim Finnegan (vgl. FW-Traditional 2010) erzählt, gefolgt von geschichtlichen Ereignissen sowie einer Beschreibung von HCE. Die gegebene Textstelle ist ein Auszug aus der Beschreibung eines Museums, das einerseits das nicht mehr existierende Wellington Museum in der Nähe von Waterloo (vgl. FWeb^b, Pkt. 3) und das Wellington Museum in Apsley House in London (vgl. FWeb^a) darstellt, gleichzeitig aber auch das fiktive Wallinstone National Museum hinter HCEs Pub (vgl. FWeb^b, Pkt. 9) sowie möglicherweise das Irish National Museum in Dublin (vgl. FWeb^a), gefolgt von einer Beschreibung der Schlacht bei Waterloo und des (Liebes-)Lebens von HCE und ALP (vgl. FWeb^b, Pkt. 9).

Textstelle 2: FW 10.25–10.36

What a warm time we were in there but how keling is here the airabouts! We nowhere she lives but you mussna tell annaone for the lamp of Jig-a-Lantern! It's a candlelittle houthse of a month	Beispiel 1
and one windies. Downadown, High Downadown. And numbered quaintlymine. And such reasonable weather too! The wgrant wind's awalt'zaraound thepilt-downs and on every blasted knollyrock (if you can spot fifty I spy four more) there's that gnarlybird ygathering, a runalittle, doalittle, preealittle, pouralittle,	Beispiel 2
wipealittle, kicksalittle, severalittle, eatalittle, whinealittle, kenalittle, helfalittle, pelfalittle gnarlybird. A verytableland of bleakbardfields!	Beispiel 3
Under his seven wrothschildes lies one, Lumproar. His glav toside him. Skud ontorsed. Our pigeons pair are flewn for northcliffs.	Beispiel 4

In dieser Textstelle finden sich drei nennenswerte Beispiele, die mit Intertextualität zu tun haben sowie eine etwas längere Stelle, in der sich der Rhythmus beim Zählen von 1–12 erkennen lässt. Darüber hinaus enthält dieses Beispiel auch mehrere Wortspiele, die u. a. die erwähnten Zahlen verdecken sollen.

Da es sich bei den Beispielen in Textstelle 2 um zwei Zitate handelt, bietet es sich an, diese zusammenzufassen. Beispiel 2 „Downadown, High Downadown“ bezieht sich auf eine Stelle in dem Kinderlied „The Three Ravens“, welches folgendermaßen beginnt: „THERE were three rauens sat on a tree, / Downe a downe, hay down, hay downe“ (RAVENS 2015). Was sich bei Beispiel 2 noch verhältnismäßig einfach erkennen lässt, ist in Beispiel 4 schon etwas schwieriger – vor allem aber auch deshalb, weil gleichzeitig eine weitere Anspielung vorhanden ist. Zunächst ist „A verytableland of bleakbarfields“ eine Anspielung auf Shakespeares *Henry V* (vgl. FWEET 2015). Im 2. Aufzug, 3. Szene, nach dem Tod der Figur Falstaff, beschreibt die Wirtin Hurtig (im Original Hostess) den Verstorbenen mit folgenden Worten: „for his nose was as sharp as a pen, and a' babbled of green fields“ (HENRY V 2.3) – in deutscher Übersetzung von August Wilhelm von Schlegel: „denn seine Nase war so spitz wie eine Schreibfeder, und er faselte von grünen Feldern“ (HENRY V_DE 2.3). Dies ist jedoch eine modernere Version; in Folio 1 von 1623 lautet diese Stelle folgendermaßen: „for his Nose was as sharpe as a Pen, and a Table of greene fields“ (HENRY V_Folio 2.3). Erst später wurde diese Stelle von Alexander Pope auf die aktuelle Version geändert, da „a Table of greene fields“ in den Quart-Ausgaben nicht vorkam, sondern nur in den Folios²⁸ (vgl. Lynch 2007:90ff.). Die gegebene Stelle ist aber gleichzeitig eine Anspielung auf die Schlacht von Kosovo, die 1389 auf dem Amselfeld (eng. Blackbird Field) stattfand (vgl. FINWAKE [o. J.], Bak et al. 2006:140–150). Auch in den darauf folgenden Zeilen wird immer wieder dieser Bezug zur Schlacht von Kosovo hergestellt (vgl. FINWAKE [o. J.]). Da diese weiteren Verweise nur indirekter Natur sind – die Referenz erfolgt lediglich durch Wörter wie z. B. „glav“, in welchem u. a. „glava“ (serbisch für Kopf) und „glaive“ (archaisch für Schwert) stecken, – wird hier nicht näher darauf eingegangen. Durch die beiden Bedeutungen Kopf und Schwert entsteht jedoch erneut eine Verbindung zu dem Gedicht *The Miracle of Lazar's Head*, das mit den Worten „When they cut off Lazar's head upon the Blackbirds' Field“ (LAZAR [o. J.]) beginnt. (vgl. FINWAKE [o. J.], DIX 2015)

Die etwas längere Beispielstelle 3 stellt einerseits die Zahlen von 1–12 dar, während gleichzeitig diese Zahlen durch hauptsächlich englische Verben verzerrt wurden. Anzumerken ist hier ferner, dass z. B. „preealittle“ sowohl das Verb „pree“ als auch „pray“ enthält. Des Weiteren befindet sich in dieser Aufzählung auch das deutsche Verb „helfen“. (vgl. FINWAKE [o. J.], FWEET 2015) Somit finden sich in dieser Stelle nicht nur Wortspiele, sondern gewissermaßen auch Rhythmus, Mehrdeutigkeit und Mehrsprachigkeit.

²⁸ Bezüglich dieses Unterschiedes zwischen Quart-Ausgabe und Folio gibt es verschiedene Theorien: die von Pope, derzufolge die Regieanweisungen aus Versehen in den Text gerutscht sind, und die von Lewis Theobald, derzufolge es sich um einen Schreibfehler handelt, da *bable* und *table* handgeschrieben relativ ähnlich aussehen. (vgl. Lynch 2007:90ff.)

Das letzte Beispiel dieser Textstelle (Beispiel 1) bezieht sich auf eine dreifache Anspielung, wovon zwei relativ einfach zu erkennen sind. So ist die Phrase „for the lamp of Jig-a-Lantern“ zum einen ein Verweis auf Jack O’Lantern, eine bekannte Halloween-Tradition, die ihren Ursprung in der irischen Legende um Stingy Jack hat, der angeblich den Teufel mehrmals hereingelegt hat (vgl. JACK 2009). Zum anderen steckt in dieser Phrase auch eine Anspielung auf die Wunderlampe von Aladdin (vgl. FINWAKE [o. J.]). Darüber hinaus ist die gesamte Phrase eine Verzerrung der Redewendung „for the love of Jesus“ (FWEET 2015).

Textstelle 2: Übersetzungsvergleich

Beispiel 1:	for the lamp of Jig-a-Lantern (FW 10.26–10.27) um Irrlichtswillen (FW_HB 10.26–10.27, S. 34) wegen der Ballhade von Juck-ah-Landterm (FW_DS 10.26–10.27)
Beispiel 2:	Downadown, High Downadown (FW 10.28) Dünadown, Hoh, Dünadown (FW_HB 10.26–10.27, S. 34) Hinapp, Hoch Hinnhinnapp (FW_DS 10.28)
Beispiel 3:	a runalittle, doalittle, preaalittle, pouralittle, wipealittle, kicksalittle, severalittle, eatalittle, whinealittle, kenalittle, helfalittle, pelfalittle gnarlybird (FW 10.32ff.) n heimstnbißchen, zweitgnbißchen, dreibtgnbißchen, giertnbißchen, hünpfntnbißchen, wechstnbißchen, siebtgnbißchen, hacktgnbißchen, streuntgnbißchen, zehrtnbißchen, helftgnbißchen, wölftgnbißchen pickmotz. (FW_HB 10.32ff., S. 34) ein Eineinwenig, Zeieinwenig, Dryeinwenig, Führeinwenig, Pfinffeinwenig, Kicks-einwenig, Siebeinwenig, Akteinwenig, Nenneinwenig, Sehneinwenig, Helfeinwenig, Zäuffeinwenig Vrühföggel. (FW_DS 10.32ff.)
Beispiel 4:	A verytableland of bleakbardfields! (FW 10.34) Ein fairytables land von ripper bleichbirdfeldern (FW_HB 10.34, S. 34) Ein Verittabelland von SchwatzDusselsFeldern (FW_DS 10.34)

Aus einem Vergleich der beiden für diese Textstelle vorliegenden Übersetzungen von Harald Beck und Dieter H. Stündel geht, wie auch bei Textstelle 1 zu sehen war, hervor, dass Teile der kulturellen Referenzen erkannt und in der Übersetzung beibehalten wurden. Da in diesen Beispielen vermehrt sprachliche Besonderheiten bzw. Wortspiele gegeben waren, ist auch zu erkennen, dass die Übersetzer oft auf eine Bedeutungsebene verzichten mussten. So fehlt z. B. bei Beck in Beispiel 2 die Anspielung auf Jack O’Lantern. Stattdessen wurde hier der Fokus verstärkt auf die Redewendung „for the love of Jesus“ gelegt, die sich in „um Irrlichtswillen“ eindeutig erkennen lässt. Der mythologische Aspekt, der im Original durch Jack O’Lantern gegeben ist, sowie der Bezug zu Licht, kann ebenfalls in Becks Übersetzung erkannt werden. Die Anspielung auf Aladdin hingegen ist in der Übersetzung von Harald Beck nicht vorhanden;

bei Stündel lässt sie sich mit etwas Phantasie in „Ballhade“ erkennen, wenn direkt danach gesucht wird. Somit ist zu erkennen, dass hier ebenfalls die Strategien der Beibehaltung sowie der Auslassung von Bedeutungsebenen verwendet wurden.

In Zusammenhang mit den beiden Zitaten – einerseits aus dem Kinderlied „The Three Ravens“ und andererseits aus *Heinrich V* – lässt sich aus den Übersetzungen schließen, dass in beiden Fällen die Schwierigkeit darin lag, die Intertextualität zu erkennen bzw. die zusätzlichen Anspielungen ebenfalls beizubehalten. Während in Becks Übersetzung des 2. Beispiels noch die Referenz zu „The Three Ravens“ erkennbar ist, ist diese bei Stündel durch die Übersetzung ins Deutsche nicht mehr vorhanden. Die Strategie der Auslassung wurde ebenfalls bei der Anspielung auf Shakespeare und der historischen Referenz zur Schlacht vom Amselfeld verwendet. Bezüglich ersterer ist allerdings anzumerken, dass die betroffene Stelle in *Heinrich V* in deutscher Übersetzung nicht existiert und somit „a Table of greene fields“ keine offizielle deutsche Übersetzung hat, wodurch der deutsche Leser bzw. die Leserin diese Stelle nicht mit Shakespeare in Verbindung bringt. Zu den restlichen Anspielungen in Beispiel 2 ist zu bemerken, dass – um beim ersten Teil des Beispiels zu bleiben – in beiden Übersetzungen das mögliche Zusammenspiel zwischen „fairytale“ und „table“ beibehalten wurde, wodurch belesene Leserinnen und Leser – d. h. jene, die diese Stelle und die damit zusammenhängenden Theorien kennen – dennoch die Verbindung zu *Heinrich V* erkennen können. Hinsichtlich des zweiten Teils, d. h. der historischen Referenz zur Schlacht vom Amselfeld, ist eine ähnliche Strategie zu erkennen: Da der deutsche Name „Amselfeld“ die Wortspiele und Doppeldeutigkeiten des Originals nicht erlaubt, haben sich hier beide Übersetzer dazu entschlossen, den englischen Namen in deutscher Übersetzung beizubehalten, um somit auf Deutsch ähnliche Wortspiele zu schaffen. Lediglich die Hinzufügung von „ripper“ bei Beck passt nicht ganz ins Bild; möglicherweise wollte er jedoch durch dieses Wort die Anspielung auf eine Schlacht beibehalten. Diese Bedeutungsebene bzw. die Anspielung auf dieses historische Ereignis kommt bei Stündels Übersetzung nicht heraus.

In Zusammenhang mit den sprachlichen Elementen in Beispiel 3 lässt sich erkennen, dass in beiden Übersetzungen die Zahlen von eins bis zwölf beibehalten wurden. Allerdings fällt auch auf, dass bei Stündel die Zahlen nicht durchgehend mit Verben entstellt wurden, wodurch hier erneut die Strategie der Auslassung einer Bedeutungsebene zu erkennen ist. Beck hingegen hat in seiner Übersetzung sowohl den verbalen Charakter als auch die Zahlen beibehalten. Allerdings wurde hier – um diesen Rhythmus sowie die Wortspiele beizubehalten – die englischen Verben nicht über- sondern durch andere ersetzt. Positiv ist in diesem Zusammenhang anzumerken, dass in beiden Übersetzungen – durch die Beibehaltung der Zahlen – derselbe Rhythmus wie im Original entsteht. Hinsichtlich der Mehrdeutigkeiten, vor allem bei „preelittle“, sind in beiden Übersetzungen keine doppelten Bedeutungsebenen vorhanden.

4.3.1.3 Textstelle 3 (FW 152.15–152.34): The Mookse and The Gripes

Die Textstelle „The Mookse and The Gripes“ stellt in Vergleich zu den bisherigen Textstellen insofern eine Ausnahme dar, als dass es sich bei dieser Stelle quasi um eine eigene Geschichte bzw. Fabel innerhalb von *Finnegans Wake* handelt.

Textstelle 3: FW 152.15–152.34

<p>The Mookse and The Gripes. Gentes and laitymen, fullstoppers and semicolonials, hybrids and lubberds! Eins within a space and a wearywide space it wast ere wohned a Mookse. The onesomeness wast alltolonely, archunsitslike, broady oval, and a Mookse he would a walking go (My hood! cries Antony Romeo), so one grandsumer evening, after a great morning and his good supper of gammon and spittish, having flabelled his eyes, pilleoled his nostrils, vacticanated his ears and palliumed his throats, he put on his impermeable, seized his impugnable, harped on his crown and stepped out of his immobile <i>De Rure Albo</i> (socolled becauld it was chalkfull of masterplasters and had borgeously letout gardens strown with cascadas, pinta-costecas, horthoducts and currycombs) and set off from Ludstown <i>a spasso</i> to see how badness was badness in the weirdest of all pensible ways.</p> <p>As he set off with his father's sword, his <i>lancia spezzata</i>, he was girded on, and with that between his legs and his tarkeels, our once in only Bragspear, he clanked, to my clinking, from veetoes to threetop, every inch of an immortal.</p>	Beispiel 1
	Beispiel 2 ²⁹
	Beispiel 3

Die vorhandene Anspielung auf Aesops Fabel „Der Fuchs und die Trauben“ ist dabei verhältnismäßig deutlich zu erkennen. Wie auch schon der Name verrät, wird in „The Mookse and The Gripes“ zum einen die Aesopsche Moral „it is easy to despise what you cannot get“ (AESOP 2011) thematisiert, zum anderen wird durch diese Fabel erneut die Rivalität zwischen Shem und Shaun dargestellt (vgl. FW).

Neben der bereits im Titel vorhandenen kulturellen Referenz auf Aesop, bezieht sich diese Stelle laut FWEET (2015) ebenso auf ein anderes literarisches Werk. So wird gleichzeitig auf Lewis Carrolls *Alice im Wunderland* Bezug genommen, konkret jedoch auf die zwei Charaktere *Falsche Schildkröte*³⁰ und *Greif*, im Original *The Mock Turtle* und *the Gryphon* (vgl. FWEET 2015, Carroll 1865/2011). Darüber hinaus handelt es sich bei diesem Titel auch um Sprachspiele: Der Name bzw. die Bezeichnung „The Mookse“ ist dabei ein Spiel mit dem dä-

²⁹ zu Beispiel 2 gehören alle schattierten Ausschnitte.

³⁰ Für die Analyse wurde die Erstübersetzung von *Alice's Adventures in Wonderland* von Antonie Zimmermann (1869) verwendet (vgl. Carroll 1869/2009)

nischen Wort „mukke“ („to grumble“) und den Wörtern „moose“, „mucus“ und „mouse“, während sich die Bezeichnung „The Gripes“ sowohl auf das Verb „to gripe“ als auch auf die medizinischen Ausdrücke „gripes“ (im Sinne von Koliken) und Grippe bezieht (vgl. FWEET 2015).

Beispiel 2 setzt sich – wie aus der Abbildung der Textstelle ersichtlich ist – aus drei Elementen zusammen, in denen es sich um eine Anspielung auf William Shakespeare handelt. So bezieht sich „Antony Romeo“ sowohl auf *Antonius und Cleopatra* als auch auf *Romeo und Julia*, während sich in „every inch of an immortal“ die Aussage König Lears „every inch a king“ (LEAR 4.6) erkennen lässt – in Deutscher Übersetzung von Wolf Graf von Baudissin (1832) „jeder Zoll ein König“ (LEAR_DE 4.6). Die Bezeichnung „Luds-town“ – in Deutscher Übersetzung von Dorothea Tieck „Luds Tore“ (CYMBELINE_DE 4.2) – wiederum stammt aus der Komödie *Cymbeline* (vgl. FINWAKE [o. J.], CYMBELINE 4.2) und bezieht sich auf die Stadt London. FINWAKE ([o. J.]) sowie FWEET (2015) nennen in diesem Fall beide Walisisch als mögliche Ausgangssprache, da London auf Walisisch „Caerludd“ heißt, wobei das Wort „caer“ mit „Stadt“ übersetzt werden kann (vgl. FINWAKE [o. J.], FWEET 2015, WE-DIX^a [o. J.], WE-DIX^b [o. J.]

Eine etwas längere, teils intertextuelle teils mehrsprachige Stelle zieht sich über zehn Zeilen hinweg, von „so one grandsumer evening“ bis „the weirdest of all pensible ways“. Diese Stelle liefert einen sehr interessanten Bezug zur Literatur. Aus den bisher betrachteten Beispielen lässt sich erkennen, dass Joyce vor allem auf englischsprachige Autoren wie z. B. Shakespeare und Lewis Carroll verweist; Beispiel 3 ist jedoch eine Anspielung auf *Don Quijote* (vgl. FWEET 2015). Auf den ersten Blick ist die Verbindung zwischen dieser Stelle und Miguel de Cervantes Saavedras *Don Quijote de la Mancha* möglicherweise nicht gleich offensichtlich, da Joyce fast alles ins Gegenteil setzt. Bei genauerer Betrachtung lassen sich jedoch Ähnlichkeiten erkennen. Um dies deutlicher darzustellen, werden die betroffenen Textstellen nebeneinander gestellt:

<p>so one grandsumer evening, after a great morning and his good supper of gammon and spittish, having flabelled his eyes, pilleoled his nostrils, vacticanated his ears and palli-umed his throats, he put on his impermeable, seized his im-pugnable, harped on his crown and stepped out of his immobile <i>De Rure Albo</i> (socolled becauld it was chalkfull of masterplasters and had borgeously letout gardens strown with cascadas, pintacostecas, horthoducts and currycombs) and set off from Luds-town <i>a spasso</i> to see how badness was badness in the weirdest of all pensible ways (FW 152.21–152.31)</p>	<p>una mañana, antes del día (que era uno de los calurosos del mes de Julio), se armó de todas sus armas, subió sobre Rocinante, puesta su mal compuesta celada, embrazó su adarga, tomó su lanza, y por la puerta falsa de un corral, salió al campo con grandísimo contento y alborozo de ver con cuánta facilidad había dado principio a su buen deseo. Mas apenas se vió en el campo, cuando le asaltó un pensamiento terrible (Cervantes Saavedra 1605/2015. Kapitel 2)</p>
---	--

Neben dieser Referenz auf bzw. Stilübernahme von Cervantes finden sich in dieser Stelle auch fremdsprachige Elemente, wie z. B. „De Rure Albo“ (das Motto des englischen Papstes Adrian IV und ein Verweis auf seine Herkunft) und „a spasso“ (italienisch für „spazieren gehen“) (vgl. FWEET 2015, FINWAKE [o. J.]).

Textstelle 3: Übersetzungsvergleich – Teil 1

Beispiel 1:	The Mookse and The Gripes (FW 152.15)		
	Der Mauhxer und Der Träuber (FW_DS 152.15)		
	The Mookse and The Gripes (FW_IH 152.15, S. 99)		
	Der Muhkus und Der Trauben (FW_RW 152.15, S. 166)		
	Der Mauchs und Der Traufen (FW_FR ^a 152.15, S. 7)		
Beispiel 2:	Antony Romeo	Ludstown	every inch of an immortal
	(FW 152.21, 152.28–29, 152.34)		
	Antoni Romdeo	HerrnsStadt	jeder Zoll ein Unsternbleicher
	(FW_DS 152.21, 152.28–29, 152.34)		
	Antony Romeo	Ludstown	jeder zoll der eines unsterblichen
	(FW_IH 152.21, 152.28–29, 152.34, S. 99f.)		
	Antrom Reiser	Götzwil	jeder soll der eines einsterblichen
	(FW_RW 152.21, 152.28–29, 152.34, S. 116f.)		
	Antonius Romeo	Ludsstadt	jeder Zoll eins Unsterblichen
	(FW_FR ^a 152.21, 152.28–29, 152.34, S. 7)		

In den vorliegenden vier Übersetzungen lässt sich leicht erkennen, dass diese zweite Anspielung auf *Alice im Wunderland* für die deutschen Leserinnen und Leser nur teilweise vorhanden ist, bzw. nur für jene, die die Originalnamen der beiden Charaktere kennen. Am deutlichsten geht die genannte Referenz aus Ingeborg Horns Übersetzung hervor, da diese vollständig aus dem englischen Original übernommen wurde. Dadurch bleiben gewissermaßen auch die Joyceschen Wortspiele vorhanden, auch wenn diese möglicherweise für die deutschen Leserinnen und Leser nicht verständlich sind. Sowohl Robert Weninger als auch Dieter H. Stündel und Friedhelm Rathjen haben mittels Verzerrungen „Mookse“ und „Gripes“ übersetzt, wodurch – wie aus der Tabelle hervorgeht – die Referenz auf *Alice im Wunderland* schwerer zu erkennen ist. Im Hinblick auf die Fabel *Der Fuchs und die Trauben* erweist sich jedoch die Übersetzung Horns als weniger deutlich: Während der Fuchs bei lautem Aussprechen noch im Ansatz in „Mookse“ erkennbar ist, liefern die „Trauben“ in „Gripes“ eine mögliche Verständnisschwierigkeit für Leserinnen und Leser, die das englische Wort „grapes“ nicht kennen. Dieses Verständnisproblem ist in den anderen Übersetzungen nicht gegeben, da in allen Versionen das Wort „Trauben“ erkennbar ist. Hinsichtlich der Wortspiele bzw. Mehrdeutigkeiten in den beiden Bezeichnungen lassen sich in den Übersetzungen von Robert Weninger und Friedhelm

Rathjen jeweils eine weitere Bedeutung erkennen: In Weningers Übersetzung findet sich noch das dänische Wort „mukke“, während in Rathjens Version noch das Wort „Maus“ zu lesen ist. Alle anderen Bedeutungen sind in den Übersetzungen weggefallen. Hier lässt sich folglich sehr deutlich die Strategie der Auslassung einer oder mehrerer Bedeutungsebenen erkennen.

Die in Beispiel 2 ausgewählten Verweise auf William Shakespeare wurden mehr oder weniger deutlich in allen Übersetzungen beibehalten. Aus den vorliegenden Übersetzungen – nicht nur auf Textstelle 3 bezogen – geht hervor, dass vor allem Anspielungen und Zitate aus Shakespeares Werken für die Übersetzerin und die Übersetzer kaum Erkennungsprobleme darstellten. Allgemein lässt sich folglich sagen, dass in Zusammenhang mit Shakespeare alle Übersetzungen dieselben Anspielungen aufweisen – bei einigen deutlicher als bei anderen. Ein Beispiel für eine weniger deutlich erkennbare Übersetzung liefert dabei die Übersetzung von Robert Weninger, vor allem in Bezug auf den Verweis auf *Antonius und Cleopatra* sowie *Romeo und Julia*. In seiner Übersetzung – „Antrom Reiser“ – zeigt sich im Vergleich zu den anderen Übersetzungen, in denen die Aufteilung des Originals beibehalten wurde, die kulturelle Referenz nur im ersten Wort, wo jeweils die ersten drei Buchstaben von Antonius und Romeo zusammengefügt wurden. Eine ähnliche Erschwerung der Allusion liefert Weningers Übersetzung von „Luds-town“ als „Götzwill“, wodurch die Beziehung zu *Cymbeline* nicht gegeben ist. Jedoch könnte „will“, die Kurzform für William, eine Ersatzanspielung auf Shakespeare selbst sein. In diesem Zusammenhang kann folglich auch auf die Verwendung der Strategie Hinzufügung einer Bedeutungsebene hin argumentiert werden. Da das Wort „Luds-town“ eine gewisse Ähnlichkeit mit „Gods-town“ aufweist, scheint Weningers Übersetzung eine weitere Bedeutungsebene zu enthalten, die in den anderen Übersetzungen nicht gegeben ist. Auffallend ist auch, dass vor allem die Übersetzung von Dieter H. Stündel zwar die Anspielungen auf Shakespeare enthält, jedoch Stündel versucht, diese durch eigene zusätzliche Verzerrungen zu verschleiern; diese Strategie ist insbesondere bei „Antoni Romdeo“ zu sehen, wo durch Hinzufügen von Textmaterial – hier nur ein Buchstabe –, Joyces Anspielung noch stärker dargestellt wurde.

In Zusammenhang mit Beispiel 3 erscheint es sinnvoller, zuerst auf die fremdsprachigen Elemente einzugehen. Wie aus den Übersetzungen hervorgeht, haben die Übersetzer und die Übersetzerin großteils die fremdsprachigen Begriffe beibehalten. Einzig Dieter H. Stündel hat jede Spur von Fremdsprachigkeit ausgelassen. Interessant ist auch zu bemerken, dass in allen Übersetzungen bei „a spasso“ ein Wortspiel mit „Spaß“ enthalten ist. Hier kann wieder darüber diskutiert werden, ob diese Doppeldeutigkeit tatsächlich bewusst ist, oder ob diese von den Übersetzern bzw. der Übersetzerin interpretiert wurde.

Hinsichtlich der Stilübernahme von Cervantes *Don Quijote* erscheint es sinnvoll, zuerst eine offizielle deutsche Übersetzung des *Don Quijote* anzuführen. Da es von diesem Werk zahlreiche Neuübersetzungen gibt, wurde hier bewusst eine ältere Übersetzung ausgewählt. Da die

Anfertigung der Übersetzungen von *Finnegans Wake* auch schon Jahre zurückliegt, ist es möglich, dass die Übersetzer und die Übersetzerin auf eben diese Übersetzung von Ludwig Braunfels zurückgegriffen haben.

Eine genauere Auskunft darüber, ob und welche deutsche Version von *Don Quijote* verwendet wurde, ist allerdings nicht möglich; allerdings soll die angeführte *Don Quijote*-Übersetzung lediglich eine Vorstellung darüber geben, wie diese Stelle im Deutschen aussieht, um so einen Vergleich zu erleichtern.

Und so, ohne irgendeinem von seiner Absicht Kunde zu geben und ohne daß jemand ihn sah, bewehrte er sich eines Morgens vor Anbruch des Tages – es war einer der heißen Julitage – mit seiner ganzen Rüstung, stieg auf den Rosinante, nachdem er seinen zusammengeflickten Turnierhelm aufgesetzt, faßte seine Tart-sche in den Arm, nahm seinen Speer und zog durch die Hinterpforte seines Hofes hinaus aufs Feld, mit gewaltiger Befriedigung und Herzensfreude darob, mit wie großer Leichtigkeit er sein löbliches Vorhaben auszuführen begonnen. // Aber kaum sah er sich in freiem Feld, als ihn ein schrecklicher Gedanke anfiel (Cervantes Saavedra 2003)

Textstelle 3: Übersetzungsvergleich – Teil 2 (Beispiel 3)

so one grandsumer evening, after a great morning and his good supper of gammon and spittish, having flabelled his eyes, pilleoled his nostrils, vacticanated his ears and palliumed his throats, he put on his impermeable, seized his impugnable, harped on his crown and stepped out of his immobile *De Rure Albo* (socolled becauld it was chalkfull of masterplasters and had borgeously letout gardens strown with cascadas, pintacostecas, horthoducts and currycombs) and set off from Luds-town *a spasso* to see how badness was badness in the weirdest of all pensible ways. (FW 152.21–31)

so geschar es eines Huchsumer Erbens, nach einem großartigen Morgen und seinem guten Essen mit Schinkühn und Spucknat, nachdem er seine Aigen gefäckelt, seine Nüstern gepittelt, seine Ohren wattiziert und seine Hälse pallfühlmisiert hatte, zug er sein Apweisehnddes an, ergriff sein Ahnfechtbares, haffte auf seine Grohne und stackste aus seiner Immobilie *Von weißer Landschaft* heraus (sockenannt weihl es ein kraidvoll MeißelWerken war und bürgtig ahngeleckte Gerten mit Kackskadenden, Pengstarosen, Gartquerdukte und Kattagrotten verstreiht hatte) und machte sich zu seinem *Spaßziergang* von HerrnsStadt auf, um zu sehen, wie geschuftig die Geschuftigkeit in der schlämmsten aller dunkbaren Weisen war. (FW_DS 152.21–31)

also an einem grandsumer abend, nach einem großartigen morgen und seinem guten abendmahl von quatsch und spuckicht, seine augen flabelliert, seine nüstern pillioilt, seine ohren vaktikaniert und seine kehlen palliumiert habend, legte er an seinem impermeabel, hob hoch seinen impugnabel, harpfte auf seine krone und schritt heraus aus seinem immobil *De Rure Albo* (sogeeissen wheiss kreidsfull von meistemörtelstucker stickte und von kaskadas, pintacostecas, horthodukten und kavalcombden strohzend borge-osische letoute gärten hatte) und machte sich auf von Ludstown *a spasso* um zu sehen wie bösenis wäre bösenis im dem weirdesten aller pensiblen wege. (FW_IH 152.21–31, S. 99f.)

all so an einem pracht-sumererlich abvend, nach einem wunderbaren sorgen und seinem vortextlichem wespurn von schminken und bratröster, und nachdem er seyne ougen flabelliziert, seine nasengelöcher pilleopoliert, seine hoehren vaktshikaniert und seine hältse pallifümiert, da zog er an sein ergendicht, begreiferte sein anfechtgryffing, harfte auf seine krohne und schritt aus seinem immobil *De Rure Albo* (sogespachtelt weiß kalkvoll war der meisterbeiwker und borgio sausgehangene gärten hatte, die bestreih waren mit kaskaders, pfingstakostaecks, hortendogsen und katerkomben) und machte sich

dann *a spazzo* von Götzwill auf um zu sehen wie schlechtig-keit schlechtigkeit war im seltsichsten aller dünklichsten weiten. (FW_RW 152.21–31, S. 116f.)

so eins Großsumersabends, nach einem feinen Morgen und seinem guten Mahle von Schinken und Speichel, als er seine Augen flabelliert, seine Nüstern pilleoliert, seine Ohren vacticanatiert und seine Schlünde palliumiert hatte, zog er seinen Wasserdichten an, ergriff seinen Einwändigen, haarfte seine Krone auf und trat heraus aus seinem immobilen *De Rure Albo* (sobekalkt feil es kreidvoll war von Meisterstuckn und borgeös ausgelegte, mit Kaskadern, Pintakosthekern, Horthodukten und Katerkämmen bestreichte Gärten hatte) und macht sich *a spasso* von Ludstadt auf zu sehen wie Schlechtigkeits Schlechtigkeit war in der gespinsten aller löblichen Weisen. (FW_FR³ 152.21–31, S. 7)

Hinsichtlich der erzählerischen Sprache lässt sich an den Übersetzungen erkennen, dass die Übersetzerin und die Übersetzer in diesem Fall eine ähnliche Formulierung gewählt haben, d. h. es kann hier ebenfalls von der Strategie der Beibehaltung gesprochen werden. In allen Übersetzungen wurde diese Stelle, wie auch das Original, wie eine Erzählung aufgebaut. Interessant ist in diesem Beispiel, dass Dieter H. Stündel, der, wie an den vorigen Beispielen zu sehen war, eher zu Veränderungen tendiert, in diesem Fall der Einzige ist, der das Wortspiel „spit“ und „spinach“ (vgl. FINWAKE 2015) in der Übersetzung beibehalten hat. In den anderen Übersetzungen wurde entweder nur eine Bedeutungsebene übersetzt – siehe „spuckicht“ (IH) und „Speichel“ (FR) – oder gänzlich durch eine andere Bedeutung ersetzt – siehe „bratröster“ (RW). Bei genauerem Vergleich der verwendeten Zeitenfolge lässt sich auch beobachten, dass Stündel und Rathjen beide im ersten Teil der Textstelle Plusquamperfekt verwenden und dabei ein „nachdem“ einfügen, während Ingeborg Horn der Struktur des Textes nahe blieb und diese Aufzählung mithilfe einer Partizipgruppe (Partizip 1) übersetzt hat. Weninger hat sich hier ebenfalls ein „nachdem“ zu Nutze gemacht, jedoch ist seine Version der angeführten *Don Quijote*-Übersetzung diesbezüglich am Ähnlichsten: in beiden Übersetzungen wurde auf das Partizip II zurückgegriffen und es entsteht der Eindruck, es fehle ein „hatte“.

4.3.1.4 Textstelle 4 – ALPs Monolog

Die folgenden zwei Textstellen stammen beide aus dem letzten Kapitel von *Finnegans Wake*, weshalb diese als eine unterbrochene Textstelle angesehen werden kann. Textstelle 4a stellt dabei den Anfang von Anna Livias Monolog dar, während Textstelle 4b das Ende des Monologs zeigt, der – wie in Kapitel 3 bereits erwähnt – möglicherweise auf der ersten Seite von *Finnegans Wake* fortgesetzt wird und somit den nie endenden Kreislauf veranschaulicht. In diesem letzten Monolog erzählt Anna Livia Plurabelle das Ende ihres Lebens und wie sie als Liffey wieder neu geboren wird. Zur besseren Übersicht werden die Textstellen jedoch wie zuvor als zwei separate Elemente betrachtet.

4.3.1.4.1 Textstelle 4a: (FW 619.20–619.34) – Beginn ALPs Monolog

In Textstelle 4a finden sich drei nennenswerte Aspekte, zum einen eine Anspielung auf Robinson Crusoe, zum anderen ein Kinderlied, sowie eine mehrsprachige Stelle mit mehreren Bedeutungsebenen. Von diesen drei Elementen erfordern im Prinzip nur Beispiel 2 und 3 eine genauere Erklärung, Beispiel 1 (Robinson Crusoe) ist selbsterklärend.

Textstelle 4a: FW 619.20 – 619.34

Soft morning, city! Lsp! I am leafy speafing. Lpf! Folyt and folty all the nights have falled on to long my hair. Not a sound, falling. Lispn! No wind no word. Only a leaf, just a leaf and then leaves. The woods are fond always. As were we their babes in. And robins in crews so. It is for me goolden wending. Unless? Away! Rise up, man of the hooths, you have slept so long! Or is it only so mesleems? On your pondered palm. Reclined from cape to pede. With pipe on bowl. Terce for a fiddler, sixt for makmerriers, none for a Cole. Rise up now and aruse! Norvena's over. I am leafy, your goolden, so you called me, may me life, yea your goolden, silve me solve, exsogerraiders! You did so drool. I was so sharm. But there's a great poet in you too. Stout Stokes would take you offly. So has he as bored me to slump. But am good and rested. Taks to you, todody, tan ye. Yawhawaw. Helpunto min, helpas vin.

Beispiel 1

Beispiel 2

Beispiel 3

Die Stelle „With pipe on bowl. Terce for a fiddler, sixt for makmerriers, none for a Cole“ ist eine leicht verzerrte Version des Kinderliedes „Old King Cole“. So lauten beispielsweise die ersten beiden Absätze des Originaltextes folgendermaßen:

Old King Cole

Was a merry old soul,

And a merry old soul was he;

He called for his pipe,

And he called for his bowl,

And he called for his fiddlers three. (COLE 1901)

Gleichzeitig beinhaltet diese Stelle auch einen Verweis auf die kanonischen Stunden bzw. die Gebetsstunden der katholischen Kirche, d. h. Terz (tertia), Sext (sexta) und None (nona). (vgl. FWEET 2015, BRITANNICA^b 2015). Darüber hinaus findet sich in dieser Stelle auch eine Anspielung auf den Riesen Finn MacCool, der der Legende zufolge einen Pfad von Nordirland nach Schottland baute, um den dortigen Riesen Benandonner zu einem Kampf herauszufordern (vgl. FINN 2006). So können die Wörter „fiddler“, „makmerriers“ und „Cole“ als Finn MacCool gelesen werden. Gleichzeitig ist „makmerriers“ aber auch ein Wortspiel, genauer gesagt

wurden hier die beiden Wörter, aus denen das Wort zusammengesetzt ist, vertauscht, d. h. „merymakers“ wurde zu „makmerriers“ und ermöglicht auf diese Weise den Bezug zu Finn MacCool. (vgl. FWEET 2015)

In Beispiel 3 finden sich mehrere Wort- und Sprachspiele sowie mehrsprachige Elemente, die mehr oder weniger mit Spielen verzerrt oder durch zusätzliche Anspielungen oder Bedeutungen ausgestattet wurden. Gleich zu Beginn dieses Beispiels befindet sich ein zweisprachiges Wortspiel, da in „Taks to you, todody, tan ye“ einerseits das dänische Wort „tak“ enthalten ist. Darüber hinaus scheint hier auch die englische Variante „thanks to you“ auf. Im zweiten Teil dieses Satzes befinden sich zusätzlich eine kulturelle Referenz auf das Lied „Johnny, I Hardly Knew Ye“ sowie ein Verweis auf die englische Bezeichnung „toddy“ für ein alkoholisches Getränk. Der zweite Teil dieses Beispiels ist insofern interessant, da es sich hier einerseits um Onomatopoesie handelt – zum einen stellt „Yawhawaw“ ein Gähnen dar, zum anderen kann es sich dabei auch um ein Lachen handeln – und andererseits verweist dieses Wort auf das Tetragrammaton (YHWH), d. h. die vier Konsonanten, die den Namen des jüdischen Gottes darstellen (vgl. FWEET 2015). Der letzte Teil des Satzes zählt – wie auch der Beginn dieses Beispiels – zum Charakteristikum Mehrsprachigkeit. Bei „Helpunto min, helpas vin“ handelt es sich um eine künstliche Variation von Esperanto; die Bedeutung lässt sich m. E. jedoch leicht ableiten: wer mir hilft, hilft auch dir. (vgl. FWEET 2015, FINWAKE [o. J.])

Textstelle 4a: Übersetzungsvergleich

Beispiel 1:	<p>robins in crew so (FW 619.24) Rotkelchon cruft so (FW_UB&RM 619.24, S. 262) rabin, sohn, gruß, oh (FW_KR 619.24, S. 271) Rubin so 'n Gruß, oh (FW_DS 619.24)</p>
Beispiel 2:	<p>With pipe on bowl. Terce for a fiddler, sixt for makmerriers, none for a Cole (FW 619.27f.) Mit Pfeife am Kopf. Pfinnig für nen Fiedler, Marc fürn Hurchzeitsmarkt, keinen roten für nen Cole (FW_UB&RM 619.27f., S. 262) Mit der pip am sack. Nen dreier fürn fitzler, sexer für machtspasmer, nix für den Cool (FW_KR 619.27f., S. 271) Mit Veiffee am Kopf. Dritte für 'nen Fittler, Sexte für mainn Luderbrustig, neine für 'nen Cohl (FW_DS 619.27f.)</p>
Beispiel 3:	<p>Taks to you, todody, tan ye. Yawhawaw. Helpunto min, helpas vin (FW 619.32) Tak dir, Toddy, tafür! Yahahawe. Hilfs anzuggrimmen, helpuns vinnen. (FW_UB&RM 619.32, S. 262) Dansk dir poppi, bräu dich! Steh ins bay, steh als finnins bei. (FW_KR 619.32, S. 271) Danks dir, Deaddy, damm dich! Jahaha. Hilfan zu mir, hilfan Bier. (FW_DS 619.32)</p>

Insgesamt lässt sich in Bezug auf Beispiel 1 kurz sagen, dass alle vier Übersetzer in diesen Fällen die Strategie der Beibehaltung der Anspielungen auf Robinson Crusoe – ohne größere Abweichungen vom Original – verwendet haben. Die einzige Änderung ist bei Dieter H. Stündel zu erkennen, der – wie oben bereits erwähnt – allgemein dazu tendiert, alles ins Deutsche zu übersetzen.

In Zusammenhang mit Beispiel 2 ist zu beobachten, dass alle drei Übersetzer hinsichtlich des Kinderliedes „Old King Cole“ eine ähnliche Strategie der Auslassung von Bedeutungsebenen gewählt haben: in allen drei Fällen wurde die Pfeife übernommen; „bowl“ hingegen liefert in den Übersetzungen zwei gänzlich unterschiedliche Versionen. Blumenbach & Markner und Stündel haben sich hier für den Kopf entschieden, während Reichert einen viel direkteren Zugang gewählt hat. Dadurch wird die Bedeutung der Phrase natürlich viel deutlicher als in den anderen beiden Übersetzungen. In weiterer Folge ist hier die Übersetzung von Dieter H. Stündel hervorzuheben, da er in diesem Fall der Einzige ist, der die kanonischen Stunden auch im Deutschen erkennbar übersetzt hat. Bei Klaus Reichert ist diese Referenz noch zur Hälfte erkennbar; bei Blumenbach & Markner findet sich jedoch eine andere Anspielung: die kanonischen Stunden wurden hier durch die deutsche Währung (Pfennig und Mark) ersetzt. Allerdings ist dadurch die Verbindung zu Finn MacCool – zwar um ein paar Wörter vorverschoben – deutlicher zu erkennen als in den anderen beiden Übersetzungen, in denen dieselbe Position wie im Original beibehalten wurde. Bezüglich des Wortspiels mit „makmerriers“ ist zu erkennen, dass dieses Wortspiel in keiner der drei Übersetzungen beibehalten wurde.

Bezüglich Beispiel 3 ist zu beobachten, dass die Übersetzungen hier teilweise in vollkommen verschiedene Richtungen gehen. Im Hinblick auf die fremdsprachlichen Elemente, d. h. das dänische „tak“ sowie das künstliche Esperanto „Helpunto min, helpas vin“, fällt auf, dass nur in der Übersetzung von Blumenbach & Markner die fremdsprachliche Komponente beibehalten wurde, die anderen beiden Übersetzer Reichert und Stündel haben sich hier dazu entschieden, eine deutsche Lösung zu verwenden. Eine ähnliche Lösung wurde auch bei „Helpunto min, helpas vin“ gewählt. In diesem Zusammenhang wurde in keiner Übersetzung das Esperanto beibehalten, sondern der Fokus auf die lautliche Ebene des Satzes gelegt, wobei jedoch hervorzuheben ist, dass all drei Übersetzer hier die Bedeutung der Hilfe beibehalten haben. In weiterer Folge ist noch die Doppelbedeutung Daddy und Toddy zu erwähnen, wobei diesbezüglich erneut zu beobachten ist, dass nur Blumenbach & Markner beide Bedeutungen übernommen haben, während sich Reichert und Stündel dazu entschieden haben, den Vater beizubehalten. Im Zusammenhang mit der Onomatopoesie und dem Wortspiel mit YHWH ist ebenfalls zu sehen, dass hier Blumenbach & Markner dem Original treu geblieben sind; bei Reichert wurde diese Stelle nicht übersetzt (Auslassung einer Textstelle), während Stündel hier erneut die Strategie der „Eindeutschung“ bzw. Auslassung von Charakteristika gewählt hat, wodurch die Anspielung auf das Judentum nicht erhalten bleibt. Darüber hinaus ist hier zu beobachten, dass alle Übersetzer der Textstelle 4a hauptsächlich die Strategie der Auslassung von

Bedeutungsebenen verwendet haben, da es nicht möglich war, alle Aspekte beizubehalten, und der Fokus zwangsläufig auf ein Stilmittel bzw. Charakteristikum gelegt wurde.

4.3.1.4.2 Textstelle 4b (FW 628.7–628.16) – Ende ALPs Monolog

Diese Textstelle zeichnet sich dadurch aus, dass – neben zwei Anspielungen auf (Kinder-)Lieder, vier verzerrten bzw. verkürzten Zitaten von Shakespeare und einer Bibelreferenz – auch der Titel des Buches *Finnegans Wake* angedeutet wird.

Textstelle 4b: FW 628.7–628.16

To remind me of. Lff!	
So soft this morning, ours. Yes. Carry me along, taddy, like you done through the toy fair! If I seen him bearing down on me now under whitespread wings like he'd come from Arkangels, I sink I'd die down over his feet, humbly dumbly , only to washup. Yes,	Beispiel 1
tid. There's where. First. We pass through grass behush the bush to. Whish! A gull. Gulls. Far calls. Coming, far! End here. Us	Beispiel 2
then. Finn, again! Take. Bussoftlhee, mememormee! Till thousandsthee. Lps. The keys to. Given! A way a lone a last a loved a	Beispiel 3
long the	Beispiel 4

Die offensichtlichste intertextuelle Stelle liefert Beispiel 1. Hier beschreibt Anna Livia sehr bildhaft, wie sie sich – als Liffey – zu Füßen ihres Vaters bettet, nur um sanft und leise aufzuwachen/angeschwemmt zu werden. Und eben diese Sanftheit, Leichtigkeit eines Flusses, der sich zur Ruhe legt wird hier durch „humbly dumbly“ beschrieben. Gleichzeitig aber erfolgt auch eine Anspielung auf das Kinderlied „Humpty Dumpty“³¹ (vgl. FWEET 2015), wodurch wiederum einerseits der (Sünden-)Fall thematisiert wird, andererseits – auf metaphorischer Ebene – das Sterben Anna Livias, ihr Zusammensinken, ihr Herausfallen aus der Welt, ihr Weiterbestehen als Liffey bis hin zur ihrer Wiedergeburt als neue Anna Livia Plurabelle dargestellt wird.

Eine etwas ausführlichere Erklärung verlangt Beispiel 2, da an dieser Stelle neben einer Anspielung auf *Finnegans Wake* auch vier Shakespeare-Zitate vorhanden sind. Zum einen wird mit „End here.“ auf *Pericles* Bezug genommen. In dieser Szene antwortet Marina auf die Frage Perikles, wie eine Königstochter zu dem Namen Marina komme: „You said you would believe me; But, not to be a troubler of your peace, I will end here.“ (PERICLES 5.1). Diese für *Finnegans Wake* relevante Passage lautet in deutscher Übersetzung von Ludwig Tieck: „Beschließ‘ ich hier“ (PERICLES_DE 5.1). Die nächste Stelle in Beispiel 2 ist möglicherweise die am

³¹ Originaltext: „Humpty Dumpty sat on a wall, / Humpty Dumpty had a great fall; / All the king’s horses and all the king’s men / Couldn’t put Humpty together again.“ (HUMPTY 2000)

schwersten zu erkennende, da nur ein Wort vorhanden ist: „Take“. Dieses Wort markiert den Anfang der ersten Zeile eines Gesangs aus *Mass für Mass*³²; im Vierten Aufzug, Szene 1 singt ein Knabe: „Take, O, take those lips away“ (MEASURE 4.1) – in deutscher Übersetzung: „Halt, o halt die Lippe fern“ (MEASURE_DE 4.1). „Take“ wird an dieser Stelle – werden die zwei Wörter davor „Finn, again!“ hinzugenommen – auch als „Wake“ lesbar, wodurch die Verbindung zum Titel *Finnegans Wake* zum Vorschein kommt. Anzumerken ist in diesem Fall auch die fremdsprachliche Komponente in „Finn“, da im Französischen „fin“ erneut auf das Ende hindeutet. Dieselbe Wiederholung des Wortes „Ende“ ist auch im Satz „Us then“ zu sehen, der sich noch vor „Finn, again! Take“ befindet. Hier wird einerseits die englische Präposition „as“ dargestellt, andererseits lässt sich aber auch das deutsche Wort „aus“, im Sinne von Ende, erkennen. Des Weiteren befinden sich in dem Satz „Bussofthlee, mememormee!“ zwei weitere Allusionen auf William Shakespeare: mit „mememormee“ wird ein weiteres Mal auf *Mass für Mass* verwiesen, während sich „Bussofthlee“ auf *Hamlet* bezieht. In *Hamlet*, 1. Aufzug, 5. Szene unterhalten sich Hamlet und Geist, wobei letzterer an einer Stelle sagt: „But, soft! methinks I scent the morning air“ (HAMLET 1.5), in deutscher Übersetzung von August Wilhelm Schlegel: „Doch still! mich dünkt, ich wittre Morgenluft“ (HAMLET_DE 1.5, S. 29). Der zweite Teil dieses Satzes „mememormee“ stammt – wie zuvor erwähnt – aus Shakespeares *Mass für Mass*; dieses Mal ebenfalls aus dem 4. Aufzug, 1. Szene. Während jedoch „Take“ den Anfang markiert, so befindet sich die gegebene Stelle am Ende der Szene, wo Isabella sagt: „Little have you to say, When you depart from him, but, soft and low, ‘Remember now my brother.’“ (MEASURE 4.1) – in deutscher Übersetzung: „Wenig müsst ihr sagen / Bei eurem Weggehn, ausser – sanft und leis – / »Denkt jetzt an meinen Bruder«“ (MEASURE_DE 4.1). Auch in diesem Satz ist auf eine sprachliche Mehrdeutigkeit hinzuweisen. „Bussofthlee, mememormee!“ enthält neben den bereits genannten Anspielungen auf Shakespeare auch die Ausdrücke „kiss“ und „but softly“. (vgl. FWEET 2015, FINWAKE [o. J.])

Das letzte Beispiel in dieser Textstelle – „The keys to. Given!“ – ist ein teils direktes Zitat aus der Offenbarung; gleichzeitig nimmt Joyce, wie auch schon bei Cervantes, das Gegenteil in *Finnegans Wake* auf. So lautet der Beginn des 9. Kapitels der Offenbarung „Der fünfte Engel blies seine Posaune. Da sah ich einen Stern, der vom Himmel auf die Erde gefallen war; ihm wurde der Schlüssel zu dem Schacht gegeben, der in den Abgrund führt.“ (Offenbarung 9,1. In: DIE HEILIGE SCHRIFT 1984:1564) – bei *Finnegans Wake* sind es jedoch nicht die Schlüssel zum Abgrund, sondern zum Himmel. Darüber hinaus ist Beispiel 3 auch eine Anspielung auf ein traditionelles Lied mit dem Titel „I will give you the keys of Heaven“³³. Das Wort „keys“ kann in diesem Fall ebenfalls als „kiss“ gelesen werden, wodurch sich erneut eine Doppeldeutigkeit zeigt. (vgl. FWEET 2015, FINWAKE [o. J.])

³² Für die Analyse wurde die Neuübersetzung von Friedrich Gundolf herangezogen.

³³ Die 1. Strophe) lautet: „I will give you the keys of heaven / I will give you the keys of heaven / Madam, will you walk? Madam, will you talk? / Madam, will you walk and talk with me?“ (KEYS 1893)

Der letzte Satz in *Finnegans Wake* stellt laut einigen Quellen (vgl. u. a. Deane 1992:xxx, Chabon 2012) einen Halbsatz dar, der auf der ersten Seite des Buches fortgesetzt wird. Laut anderen Quellen, vor allem jedoch FINWAKE ([o. J.]), ist dies eine Fehlinterpretation und das letzte Wort „the“ markiert nicht den Übergang zur ersten Seite, sondern erneut das Ende. Diese Theorie wird – wie schon in Kapitel 3 erwähnt – durch eine Aussage von James Joyce unterstützt:

‘In *Ulysses*, to depict the babbling of a woman going to sleep, I had sought to end with the least forceful word I could possibly find. I had found the word “yes,” which is barely pronounced, which denotes acquiescence, self-abandon, relaxation, the end of all resistance. In *Work in Progress*, I’ve tried to do better if I could. This time, I have found the word which is the most slippery, the least accented, the weakest word in English, a word which is not even a word, which is scarcely sounded between the teeth, a breath, a nothing, the article *the*.’ (Joyce, zit. in Hamada 2013:243)

Neben der Musikalität dieses Wortes „the“ werden auch noch zwei weitere Bedeutungen genannt: das englische Wort „thee“ und das französische „thé“ (vgl. FINWAKE [o. J.], FWEET 2015). Der ganze Satz stellt jedoch auch einen gewissen Rhythmus dar, die Wörter wechseln sich in ihrer Länge ab, d. h. kurz lang kurz lang usw. Darüber hinaus wird durch die Anfangsbuchstaben erneut auf ALP verwiesen. (vgl. FWEET 2015)

Textstelle 4b: Übersetzungsvergleich

Beispiel 1:	<p>humbly dumbly (FW 628.11) fraglos saglos (FW_UB&RM 628.11, S. 270) krumm stumm (FW_KR 628.11, S. 272) humpeldumpelnd (FW_FR^c 628.11, 275, S. 275) Hambli Dambli (FW_DS 628.11)</p>
Beispiel 2:	<p>End here. Us then. Finn, again! Take. Bussoftlhee, mememormee! (FW 628.13f.) Ende hier. Uns dann, Finn, again! Sacht. Nimm. Küssanfthn, meerinnere mich! (FW_UB&RM 628.13f., S. 270) Endt hier. Uns denn. Finn, noch wieder! Nimm. Küßoftmildchihm, meerdenkmermein! (FW_KR 628.13f., S. 272) Enden hier. Wir dann. Finn, fangan! Er macht's. Abbasamt-seidsanft, vergüßt me-meimemamommich! (FW_FR^c 628.13f., S. 275) End hirr. Aus dann. Finn, necken! Nimm. Dochlaife, rinnerum! (FW_DS 628.13f.)</p>
Beispiel 3:	<p>The keys to. Given! (FW 628.15) Die Schlüssel zum. Gegeben! (FW_UB&RM 628.15, S. 270) Die schlüssel zu. Geben! (FW_KR 628.15, S. 273) Die Schlüssel zum. Gegeben! (FW_FR^c 628.15, S. 275) Die Schlüsse zu. Geckegeben! (FW_DS 628.15)</p>

Beispiel 4:

A way a lone a last a loved a long the (FW 628.16f.) Zuwegs allein zuletzt alliebst zulängs dem (FW_UB&RM 628.16f., S. 270) Da hin da lein da letzt da liebt da lang m (FW_KR 628.16f., S. 273) Ein Weg ein samer ein letzter ein liebster entlang der (FW_FR ^c 628.16f., S. 275) Hinn Weg all ein zu Lättst up saits and lang des (FW_DS 628.16f.)
--

Ein Vergleich der vier Übersetzungen liefert in Bezug auf Beispiel 1 im Grunde zwei Versionen – zumindest aus strategischer Sicht. Während die Übersetzungen von Friedhelm Rathjen und Dieter H. Stündel die Anspielung auf „Humpty Dumpty“ beibehalten haben, wurde diese in den Übersetzungen von Blumenbach & Markner und Klaus Reichert nicht in die Übersetzung übernommen. Allgemein ist auch zu beobachten, dass in allen vier deutschen Versionen der Reim beibehalten wurde. Lediglich bei Rathjen findet sich darüber hinaus auch die zuvor erwähnte adverbiale Beschreibung – zusätzlich zur kulturellen Referenz. In den anderen Übersetzungen wurde zwar die beschreibende Komponente beibehalten, jedoch unter Auslassung der intertextuellen Bedeutungsebene.

Die kulturellen Referenzen zu Shakespeares Werken liefern in dieser Textstelle teilweise sehr unterschiedliche Übersetzungen. Im Allgemeinen kann jedoch davon ausgegangen werden, dass in allen Übersetzungen die Strategie der Beibehaltung hinsichtlich der Bezüge zu Shakespeare gewählt wurde. Ob diese Anspielungen allerdings ohne diesbezügliches Wissen erkennbar sind, kann nicht eindeutig beantwortet werden. So haben im Falle der *Pericles*-Stelle „End here“ alle Übersetzer die Originalformulierung übernommen, selbiges gilt für die Stelle „mememormee“ aus *Mass für Mass*, welche ebenfalls – mehr oder weniger – gleichbleibend übernommen wurde. Interessant ist jedoch, dass nur Reichert die Formulierung der deutschen Shakespeare-Übersetzung eingebaut hat, alle anderen Übersetzer blieben bei Variationen von „erinnern“. Die einzige Ausnahme stellt hier Rathjens Übersetzung dar, da in seiner Version eine gegenteilige Sicht vorhanden ist: Anstelle von Variationen von „erinnere dich an mich“ wurde hier mit „vergiß mich nicht“ gearbeitet. In Bezug auf den Satz „Us then“ geht hervor, dass sich die Übersetzer hier für eine der drei Bedeutungen – us, as, aus – entschieden haben: Sowohl Blumenbach & Markner als auch Reichert sind bei der offensichtlichen Bedeutung „uns“ geblieben, während Stündel hier den wiederholten Bezug zum Ende gewählt und Rathjen das Pronomen „wir“ verwendet hat.

Der nächste Teil in Beispiel 2, eine Anspielung auf den 4. Aufzug, 1. Szene in *Mass für Mass*, ist nur in der Übersetzung von Blumenbach & Markner noch als Referenz erkennbar, da das hinzugefügte Wort „Sacht“ eine ähnliche Funktion hat wie „Halt“ in der deutschen Übersetzung von *Mass für Mass*. Fast alle anderen Übersetzer – und auch Blumenbach & Markner – haben sich in diesem Fall für eine wörtliche Übersetzung entschieden. Eine Ausnahme stellt hier wieder die Übersetzung von Rathjen dar, wo anstelle von „Nimm“ ein „Er macht’s“ zu lesen ist. Des Weiteren ist in diesem Teil des 2. Beispiels zu beobachten, dass bezüglich der Anspielung auf *Finnegans Wake* selbst keine Übersetzung den vollständigen Titel beinhaltet.

Am deutlichsten wurde der Titel von Blumenbach & Markner übersetzt, die den Namen „Fin-negan“ durch die Übernahme des Originals beibehalten haben, gefolgt von Rathjens „fangan“. In den anderen Übersetzungen wurde das Element „again“ entweder übersetzt (bei Reichert) oder durch ein anderes Wort ersetzt (Stündel).

Der letzte Teil in diesem Beispiel – „Bussoftlhee“ – wurde ebenfalls auf unterschiedliche Art und Weise übersetzt. Da es sich hier auch um ein Wortspiel mit „kiss“ (vgl. FINWAKE [o. J.]) handelt, lassen sich die Übersetzungen von Blumenbach & Markner und Reichert aus einer anderen Perspektive betrachten. Während in diesen beiden Übersetzungen zwar der im Original erkennbare Verweis auf *Hamlet* ausgelassen wurde, wurde hier die Bedeutung „kiss“ beibehalten. Diese Bedeutungsebene hingegen fehlt bei Rathjen, dafür hat er als einziger einen – zugegebenermaßen etwas schwachen – Verweis auf Shakespeare. Schwach deshalb, weil – zumindest in der vorliegenden deutschen *Hamlet*-Übersetzung – diese Stelle nicht mit „sanft“ oder dgl., sondern mit „still“ übersetzt wurde (vgl. HAMLET_DE 1.5), wodurch für deutsche Leserinnen und Leser diese Anspielung möglicherweise nicht sofort erkennbar ist. Andererseits wird durch Rathjens „sanft“ die Bedeutungsebene „but softly“ nur in dieser Übersetzung beibehalten. Eine gänzlich andere Version findet sich bei Stündel: In seiner Übersetzung fehlt, wie auch bei Rathjen, das Wortspiel mit „kiss“. Allerdings weist auch seine Übersetzung eine leichte Anspielung auf *Hamlet* auf. So kann „Dochlaife“ als „doch leise“ gelesen werden, wodurch – sofern der Originaltext von *Hamlet* bekannt ist – auf „But soft“ geschlossen werden kann.

Hervorzuheben ist in Zusammenhang mit der Übersetzung des letzten Beispiels in Textstelle 4b, dass alle Übersetzungen den Bezug zur Bibel beibehalten haben. Allerdings bleibt in den Übersetzungen unklar, wofür die Schlüssel gedacht sind: Während im Original „Given“ auch als „Heaven“ gelesen werden kann, ist dieser Aspekt in den deutschen Übersetzungen nicht vorhanden. Auch hier lässt sich erkennen, dass die Übersetzer hauptsächlich die Strategie der Beibehaltung sowie der Auslassung von Bedeutungsebenen und Charakteristika gewählt haben.

4.3.1.5 Textstelle 5 (FW 165.30–166.2) – Antwort 11

Die nächste Textstelle gehört wie auch Textstelle 3 (*The Mookse and The Gripes*) zu einer Reihe von 12 Fragen, die durch mehr oder weniger überzeugende Antworten ergänzt werden. Aus struktureller Sicht befindet sich Textstelle 5 kurz nach der Fabel *The Mookse and The Gripes* und handelt u. a. von Burrus und Caseous – hier lässt sich wiederum eine Anspielung auf Shakespeares *Julius Caesar* erkennen. Im Allgemeinen geht es, wie in *Julius Caesar* und auch in der Fabel selbst, um die Rivalität zwischen den beiden Brüdern Shem und Shaun, die sich gegen den Vater HCE verbünden. (vgl. FWeb^c, FW, Reichert/Senn 1989:22)

Textstelle 5: 165.30–166.2

The boxes, if I may break the subject gently, are worth about fourpence pourbox but I am inventing a more patent process, foolproof and pryperfect (I should like to ask that Shedlock Homes person who is out for removing the roofs of our criminal classics by what deductio ad domunum he hopes de tacto to detect anything unless he happens of himself, movibile tectu, to have a slade off) after which they can be reduced to a fragment of their true crust by even the youngest of Margees if she will take plase to be seated and smile if I please.

Beispiel 1³⁴

Beispiel 2

Beispiel 3

Die Beispiele in dieser Textstelle lassen sich in zwei Gruppen unterteilen: Beispiele 2 und 3 sind intertextueller Natur, wobei hier streng genommen nur eine kulturelle Referenz vorhanden ist, da Beispiel 2 auch als Hinweis auf die folgende Allusion (Beispiel 3) gesehen werden kann. Nichtsdestotrotz ist diese Stelle auch als intertextuelle Referenz zu verstehen, da diese – wie später noch zu sehen sein wird – in den Übersetzungen mittels zwei unterschiedlicher Strategien ins Deutsche übersetzt wurde. Da dieses Beispiel relativ klar und deutlich erkennbar ist, erfolgt diesbezüglich keine weitere Erklärung. Beispiel 3 hingegen ist nicht so eindeutig als verzerrtes Zitat erkennbar. Laut FWEET (2015) und FINWAKE ([o. J.]) findet sich eine ähnliche Stelle in Sir Arthur Conan Doyles *A Case of Identity*³⁵ gleich zu Beginn der Geschichte:

“My dear fellow,” said Sherlock Holmes as we sat on either side of the fire in his lodgings at Baker Street, “life is infinitely stranger than anything which the mind of man could invent. We would not dare to conceive the things which are really mere commonplaces of existence. If we could fly out of that window hand in hand, hover over this great city, gently remove the roofs, and peep in at the queer things which are going on, the strange coincidences, the plannings, the cross-purposes, the wonderful chains of events, working through generations, and leading to the most *outré* results, it would make all fiction with its conventionalities and foreseen conclusions most stale and unprofitable.” (Doyle 1892/2015:56)

Zur Orientierung bzw. um einen Vergleich zu ermöglichen, wurde für Beispiel 2 die deutsche Übersetzung von Gisbert Haefs (2002) herangezogen. Die gegebene Passage lautet in dieser Version:

Wenn wir Hand in Hand aus diesem Fenster fliegen könnten, um über dieser großen Stadt zu schweben, sachte die Dächer zu entfernen und all die merkwürdigen Dinge auszuspähen, die sich ereignen, [...]
(Doyle 2002:67)

³⁴ Zu Beispiel 1 zählen alle unterstrichenen Stellen.

³⁵ *A Case of Identity* ist in deutscher Sprache unter anderem unter den Titeln *Eine Frage der Identität* sowie *Ein Fall geschickter Täuschung* erschienen (vgl. Doyle 2002, DOYLE_Inhalt 2009)

Diese Übersetzung ist zwar jünger als die für die Übersetzungen von *Finnegans Wake* verwendete Ausgabe, allerdings lässt sich auch aus der vorliegenden Neuübersetzung erahnen, wie evtl. frühere Übersetzer und Übersetzerinnen diese Stelle übersetzt haben. Darüber hinaus wurde dieses Teilzitat nur in einer Übersetzung beibehalten – wie weiter unten noch zu sehen sein wird. Neben den kulturellen Anspielungen ergeben sich in Beispiel 2 noch zwei weitere Doppeldeutigkeiten. So hat das Wort „roof“, das in diesem Fall hauptsächlich die Anspielung auf Sherlock Holmes ausmacht, ebenfalls die umgangssprachliche Bedeutung „hat“ (Hut). Gleichzeitig soll dadurch aber auch das Wort „roots“ angedeutet werden, wodurch das nächste zweideutige Wort leichter zu erkennen ist: „classics“ wird dabei zu „classes“. (vgl. FWEET 2015)

Zu guter letzt noch einige Anmerkungen bezüglich Beispiel 1, welches aus vier fremdsprachlichen Wörtern sowie durch Sprachspiele hinzugefügte zusätzliche Bedeutungsebenen besteht. Zum einen wird in Zeile 2 der oben angeführten Textstelle das Wort „pourbox“ zu einer Kombination aus dem französischen „pour“ sowie der englischen Übersetzung „per box“. Zum anderen ist hier auch das Wort „poorbox“ enthalten. In Zusammenhang mit den restlichen drei lateinischen Ausdrücken lässt sich allgemein sagen, dass jede dieser Aussagen eine andere bekannte lateinische Phrase darstellt. Im Falle von „*deductio ad domunum*“ ist „*reductio ad absurdum*“ vorhanden, anstelle des intendierten „*de facto*“ findet sich in dieser Textstelle „*de tacto*“, und „*movibile tectu*“ weist eine gewisse Ähnlichkeit mit „*mirabile dictu*“ auf. (vgl. FWEET 2015)

Textstelle 5: Übersetzungsvergleich

Beispiel 1:	fourpence pourbox / <i>deductio ad domunum</i> / <i>de tacto</i> / <i>movibile tectu</i> (FW 165.31; 165.34; 165.35) fourpence purbox / <i>deductio ad domunum</i> / <i>de tacto</i> / <i>movibile tectu</i> (FW_IH 165.31; 165.34; 165.35, S. 113) vier Pfennig Purschachtel / <i>deductio ad domunum</i> / <i>de tacto</i> / <i>movibile tectu</i> (FW_DS 165.31; 165.34; 165.35)
Beispiel 2:	Shedlock Homes person (FW 165.32f.) Shedlock Homes person (FW_IH 165.32f., S. 113) Schällog Hähmes Person (FW_DS 165.32f.)
Beispiel 3:	out for removing the roofs of our criminal classics (FW 165.33f.) die dächer von unseren kriminalklassikern zu removieren (FW_IH 165.33f., S. 113) die dabei ist den Ruf unserer kriminalen Klassik zu verändern (FW_DS 165.33f.)

Im Allgemeinen ist diesbezüglich zu erkennen, dass sowohl Ingeborg Horn als auch Dieter H. Stündel den Bezug zu Sherlock Holmes in beiden Fällen erkannt haben. Allerdings ist auch zu beobachten, dass die Übersetzung von Horn viel näher am Original liegt. Am eindeutigsten ist dies in Beispiel 2 zu erkennen. Hier wurde von Ingeborg Horn der verballhornte Name des

Detektivs aus dem Original übernommen, während Dieter H. Stündel diesen noch stärker verzerrte. Des Weiteren ist vor allem in Beispiel 3 zu sehen, dass Stündel die Anspielung auf *A Case of Identity* nicht beibehalten hat: sowohl die Dächer als auch das Entfernen dieser wurden geändert. Jedoch könnte zu Stündels Verteidigung argumentiert werden, dass „roof“ in diesem Fall theoretisch auch als deutscher „Ruf“ gelesen werden kann. Während hier folglich wieder die Strategien Beibehaltung gewählt wurden, ist auch anzumerken, dass in beiden Übersetzungen die zuvor erwähnten zusätzlichen Bedeutungen sowie in Stündels Fall die intertextuelle Referenz auf *A Case of Identity* ausgelassen wurden.

In Zusammenhang mit den fremdsprachigen Ausdrücken ist hervorzuheben, dass sowohl Dieter H. Stündel als auch Ingeborg Horn die Sprache aus dem Original übernommen haben. Durch diese Strategie der Beibehaltung sind die zweiten lateinischen Aussagen auch in den Übersetzungen vorhanden.

4.3.1.6 Textstelle 6 (FW 142.30–143.2) – Frage/Antwort 8

Die nächste Textstelle zählt ebenfalls zu den bereits in Textstelle 5 genannten 12 Fragen. Da es sich hier um eine kürzere Textstelle handelt, werden die Originalstelle und die Übersetzungen im Fließtext und nicht im Anhang angeführt. Strukturell gesehen befindet sich diese Stelle noch vor der Fabel *The Mookse and The Gripes*. Sprachlich lässt sich an diesem Ausschnitt sofort ein Gegensatz zu den bisher behandelten Textstellen erkennen. Der gesamte erste Teil der Antwort besteht aus vierzehn verbundenen Phrasen, die eine Art Leiter bilden. Im zweiten Teil der Antwort wechselt Joyce in einen eher rhythmischen und reimenden Stil.

Das Besondere an dieser Stelle sind darüber hinaus die zusätzlichen Bedeutungen, die sich hier – im Vergleich zu den zuvor behandelten Ausschnitten – in Grenzen halten, wodurch eine stichwortartige Beschreibung hier ausreichend sein dürfte: So bezieht sich zum Beispiel das Wort „hose“ auf das deutsche Wort „Hose“, der Ausdruck „hol’d“ auf das deutsche „holen“, und „Sweet Peck-at-my-Heart“ verweist auf das Lied „Peg O’My Heart“. Die einzige etwas kompliziertere und m. E. erklärungsbedürftige Stelle stellt „yeath cometh elope year“ dar. Hier versteckt sich einerseits das Wort „leap year“, andererseits sind an dieser Stelle die Anfangs- bzw. Endbuchstaben von großer Bedeutung. Wie in Kapitel 3 schon erwähnt, wird in *Finnegans Wake* immer wieder auf den Charakter HCE angespielt, was auch hier der Fall ist. Um dies deutlich zu machen, wird dieser Teil noch einmal zitiert – dieses Mal jedoch mit gekennzeichneten Initialen: „yeatH Cometh Elope year“. (vgl. FWEET 2015, FINWAKE [o. J.])

In den vorliegenden Übersetzungen lässt sich erkennen, dass in beiden Übersetzungen versucht wurde, dieselbe sprachliche Leichtigkeit wie im Original wiederzugeben. In Bezug auf die vierzehn verbundenen Phrasen, die sich wie eine Leiter durch den Text ziehen, ist zu beobachten, dass in beiden Versionen dieselbe Struktur verwendet wurde. Bei genauerer Analyse fällt jedoch auf, dass in der Übersetzung von Dieter H. Stündel anstelle von „they smile hating, the hate thinking“ die sonst durchgehende Wiederholung nicht gegeben ist, da Stündel hier

„smile hating“ als „lächeln häßlich“ übersetzt hat, in weiterer Folge aber mit „sie hassen denkend“ fortfährt.

Textstelle 6: Übersetzungsvergleich

8. And how ware yore maggies?

Answer: They war loving, they love laughing, they laugh weeping, they weep smelling, they smell smiling, they smile hating, they hate thinking, they think feeling, they feel tempting, they tempt daring, they dare waiting, they wait taking, they take thanking, they thank seeking, as born for lorn in lore of love to live and wive by wile and rile by rule of ruse 'reathed rose and hose hol'd home, yeth cometh elope year, coach and four, Sweet Peck-at-my-Heart picks one man more. (FW 142.30–143.2)

8. Und wie streits mit ehern maggies?

Antwort: Sie streiten liebend, sie lieben lachend, sie lachen weinend, sie weinen schniefend, sie schniefen lächelnd, sie lächeln hassend, sie hassen denkend, sie denken fühlend, sie fühlen lockend, sie locken wagend, sie wagen wartend, sie warten nehmend, sie nehmen dankend, sie danken sehnend, wie geborn for lorn in lehre von liebe zu leben und weiben bei schlaurer und saurer zeit bei regel rankum'ränzter rose und hosheil'em haus, kommeth jadoch entsprungen jahr, kutsche und viergespann, Sweet Peck-at-my-Heart pickt sich den nächsten mann. (FW_IH 142.30–143.2, S. 89)

8. Und wie gehts diernen Mäggies?

Antwort: Sie gehen lieblich, sie liebten lachig, sie lachen weinend, sie weinen duftig, sie duften lächelnd, sie lächeln häßlich, sie hassen denkend, sie denken fühlend, sie fühlen reizend, sie reizen zitternd, sie zittern wartend, sie warten nehmend, sie nehmen dankend, sie danken suchend, wie leben im Loben ein Toben in Roben und hoben das Haben und dabei sich laben und ewig verb laiben im Laibe der Liebe dem Leibe der Leime

der holte sie Heime, dennock kommet ein schallend Jahr, Viergespann, Süßer Nackel meines Heizen pickt einen weiteren Mann. (FW_DS 142.30–143.2)

Im zweiten Teil der Antwort, insbesondere in Zusammenhang mit der von Joyce gegebenen Musikalität, lässt sich erkennen, dass der Rhythmus von Ingeborg Horns Übersetzung dem Original näher kommt als bei Stündel. Darüber hinaus fällt auf, dass bei Horn die Anfangsbuchstaben der sich reimenden Wörter zum Großteil beibehalten wurden, während Stündel hier vermehrt Reime mit Wörtern verwendet, die den Anfangsbuchstaben L haben. Des Weiteren wurde in Horns Übersetzung versucht, den Inhalt des Originals so gut wie möglich beizubehalten. Stündel hingegen hat hier teilweise Änderungen vorgenommen (Strategie des Ersetzens, Änderung des Stilmittels): So fehlt in seiner Übersetzung u. a. eine Übersetzung von „by rule

of ruse 'reathed rose and hose hol'd home“ – diese Stelle wurde bei ihm durch weitere Reime mit L-Wörtern ersetzt.

Aus den Übersetzungen lässt sich auch erkennen, dass bei Ingeborg Horn die zuvor genannten Anspielungen und mehrfachen Bedeutungsebenen fast vollständig beibehalten wurden. Auch die Initialen von HCE sind – bis auf den Buchstaben C – vorhanden. Bei Stündel fallen durch die vorgenommenen Änderungen am Inhalt viele der Doppeldeutigkeiten und die Nennung HCEs weg. Dadurch lassen sich hier erneut die schon zuvor genannten Strategien der Beibehaltung und Auslassung erkennen.

4.3.1.7 Textstelle 7 – The Ballad of Persse O'Reilly

Die letzte Textstelle, die in dieser Arbeit behandelt wird, setzt sich aus zwei Teilen zusammen: Zum einen die Einleitung, die zur Ballade von Persse O'Reilly führt, und zum anderen die erste Strophe dieser seitenlangen Ballade, um einen Eindruck zu vermitteln, wie die Übersetzer mit den Reimen und Rhythmen sowie den versteckten Andeutungen umgegangen sind.

4.3.1.7.1 Textstelle 7a (FW 44.7–44.17) – Vorstellung Persse O'Reilly

In der nachfolgenden Textstelle 7a befinden sich zwei interessante Aspekte, die eine genauere Betrachtung verdienen. Beispiel 1 ist dabei in erster Linie ein Wortspiel, in dem die Wörter „boys and girls“ bzw. „skirts and breeches“ vorhanden sind. Darüber hinaus erscheint es sinnvoll, in diesem Fall von einem Sprachspiel zu sprechen, da neben den englischen Ausdrücken auch die irischen Wörter für Junge (buachaill) und Mädchen (caile) enthalten sind. Des Weiteren findet sich hier auch ein namentlicher Verweis auf den irischen Schriftsteller D. W. Cahill. (vgl. FWEET 2015, FINWAKE [o. J.])

Beispiel 2 zeichnet sich aus durch eine Kombination aus Wortspielen, Synonymen, Mehrsprachigkeit sowie Intertextualität und Musikalität, um nur einige Charakteristika zu nennen. Gleich zu Beginn spielt Joyce mit der lautlichen Ähnlichkeit, die zwischen „Here line the refrains of“ und „Here lie the remains of“ herrscht. Im nächsten Satz werden verschiedene Namen für Persse O'Reilly genannt, wobei fast jeder dieser genannten Namen eine kulturelle Referenz darstellt. Bezüglich der Synonyme für „nennen“, die in diesen Namensaufzählungen verwendet werden, ist ebenfalls darauf hinzuweisen, dass sich manche dieser Verben reimen. In weiterer Folge, ehe detaillierter auf die Namen eingegangen wird, ist noch auf die fremdsprachliche Komponente im weitesten Sinne des Wortes einzugehen: So ist zum Beispiel „Arrah“ ein Anglo-Irischer Ausdruck für „but, now, really“ (FWEET 2015); das fast darunter liegende Wort „mann“ ist für deutschsprachige Leserinnen und Leser nicht schwer zu erkennen. Neben dem Reim bezüglich „frosty Hosty“ finden sich im nächsten Satz noch weitere Reime sowie eine Anspielung auf „The Rhyme for the Ram“ von Samuel Lover, ein Gedicht über die Unreimbarkeit des Wortes „ram“. Darüber hinaus liefert diese Stelle eine weitere kulturelle Referenz auf die Tradition, derzufolge irische Kinder an St. Stephen's Day (26. Dezember) mit einem toten Zaunkönig von Tür zu Tür gehen und Geld sammeln, während sie das Lied „Dreoilín, Dreoilín, Rí na nÉan“ („The wren, the wren, the king of birds“) singen (vgl. DREOILÍN 1978/2011).

Nun zurück zu den Namen: Um die zahlreichen Anspielungen kompakter erklären zu können, werden diese hier in aufzählender und gekürzter Form wiedergegeben: Dublin („dub him Llyn“), Finn („Phin“), Lug Lamhfada („Lug“) – Anführer der Tuatha Dé Dannan –, Daniel O’Connell („Dan“), Michael Gunn („Gunne“) – Manager des Gaiety Theatres –, Arthur Guinness („Guinn“), Bartholomew Vanhomrigh („Barth“) – Vater von Vanessa bzw. Esther Vanhomrigh, der Lebensgefährtin von Jonathan Swift –, sowie Oliver Cromwell („Noll“). Des Weiteren ist in „I parse him Persse O’Reilly else he’s called no name at all“ eine Anspielung auf das Lied „I’ll Name the Boy Dennis, or No Name at All“. (vgl. FWEET 2015)

Textstelle 7a: Übersetzungsvergleich

Beispiel 1

And around the lawn the rann it rann and this is the rann that Hosty made. Spoken. Boyles and Cahills, Skerretts and Pritchards, viersified and piersified may the treeth we tale of live in stoney.

Beispiel 2

Here line the refrains of. Some vote him Vike, some mote him Mike, some dub him Llyn and Phin while other hail him Lug Bug Dan Lop, Lex, Lax, Gunne or Guinn. Some apt him Arth, some bapt him Barth, Coll, Noll, Soll, Will, Weel, Wall but I parse him Persse O’Reilly else he’s called no name at all. Together. Arrah, leave it to Hosty, frosty Hosty, leave it to Hosty for he’s the mann to rhyme the rann, the rann, the rann, the king of all ranns. (FW 44.7–44.17)

Und rund ums Rasenrund das Rennen rann und dies ist der Rann den Hosty gemacht. Gesprochen. Younghams und Mitchons, Shortsands und Howsons, gedichtert und gestichdert mag die Waldheit wies geschehen in der Geschichte man besteinien. Hier zeilen die Kehrreim von. Mancher wählt ihn Wicky, mancher mäht in Micky, mancher daubt ihn Llyn und Phyn andre dagegen schrein ihn Lug Raup Dan Laup, Lex, Lax, Gunn oder Guinn. Mancher kennt ihn Arth, mancher nennt ihn Barth, Coll, Noll, Soll, Will, Waal, Wall doch ich paß ihn Persse O’Reilly damit sind seine Namen alle. Zusammen. Arrah, laßt es dem Hosty, frostigen Hosty, laßt es dem Hosty denn er ist der Mann zu reimen den Rann, den Raunschmerz, den Rann, den König aller Ranns.

(FW_FR^c 44.7–44.17, S. 60f.)

Und das Rennen um die Wiese es rannte und dies ist das Rennen, das Hausti machte. Gesprochen. Kocken und Mättschön, Hämmdönn und Stierfehl, wirsifiziert und piersifiziert mögen wir den Bäumen vom Leben in den Steinen erzählen. Hier lient der Refrain weg. Einige stimmten führ ihn Vike, einige stammten für ihn Mike, einige dubb hihn Llyn und Phin, während andere ihn heilen Lug Bug Dan Lop, Lex, Lachs, Gunne oder Guinn. Einige abten ihn Arth, einige babten ihn Barth, Coll, Noll, Soll, Will, Weel, Wall aber ich passe ihn Persse O’Reilli andres wird er überhaupt keinen Namen nennen. Zusammen. Arrah, überlaß es Hausti, Frosti Hausti, überlaß es Hausti, denn er ist der Mann, der das Rennen reimt, das Rennen, das Rennen, der König von allen Rennen. (FW_DS 44.7–17)

In Bezug auf Beispiel 1 lässt sich erkennen, dass beide Übersetzer die Grundbedeutung beibehalten haben. Am besten zu erkennen ist dies im ersten Teil des Beispiels: „boys and girls“. Diese Stelle wurde bei Rathjen zu „Younghams und Mitchons“, wobei die Wörter Junge und Mädchen noch erkennbar sind. Bei Stündel ist diese Bedeutung nicht so eindeutig zu erkennen: Während „Mättschön“ noch verhältnismäßig einfach als „Mädchen“ erkennbar ist, verhält es sich mit „Kocken“ etwas schwieriger. Durch Beibehaltung dieser Grundbedeutung wurde jedoch in beiden Übersetzungen das Wortspiel mit den irischen Wörtern für Junge und Mädchen sowie die Anspielung auf D. W. Cahill ausgelassen. Bezüglich „Skerretts and Pritchards“ ist eine ähnliche Strategie zu erkennen. So haben hier sowohl Rathjen als auch Stündel erneut die Grundbedeutung – Kleidungsstück – beibehalten. Allerdings stellt hier ebenfalls Rathjens Übersetzung eine treuere Wiedergabe des Originals dar.

In Zusammenhang mit Beispiel 2 zeigt sich bezüglich der Aufzählung der Namen, dass Rathjen und Stündel diese – mit kleinen Änderungen in der Schreibweise – übernommen haben. Die Mehrsprachigkeit bei „Arrah“ ist ebenfalls in beiden Übersetzungen erhalten. In Bezug auf das Wortspiel mit „Here line the refrains of“ und „Here lie the remains of“ ist zu beobachten, dass beide Übersetzer nur eine Bedeutung beibehalten haben. Während bei Stündel aber noch argumentiert werden kann, dass in „Refrain“ immer noch „remain“ zu erkennen ist, liefert Rathjens „Kehrrim“ keinerlei Interpretationsmöglichkeit. Zuletzt wurde oben noch die Stelle mit „rann“ vorgestellt. Diesbezüglich zeigen die Übersetzungen, dass der Rhythmus dieses Satzes beibehalten wurde. Einzig die einmalige Änderung auf „Raunschnerz“ bei Rathjen stört diesen Rhythmus etwas, wobei die Anspielung auf Samuel Lovers Gedicht über „ram“ sowie auf das Lied „Dreoilín, Dreoilín, Rí na nÉan“, welches Kinder traditionell am St. Stephen’s Day singen, immer noch erhalten bleibt. Bei Stündel hingegen ist diese Anspielung nicht so deutlich erhalten. Darüber hinaus ist zu erkennen, dass der Reim „mann“ und „rann“ durch Stündels Übersetzung „Rennen“ ausgelassen wurde.

4.3.1.7.2 Textstelle 7b (FW 45.1–45-6) – 1. Strophe

Die nächste Textstelle stellt die erste Strophe der *Ballade des Persse O’Reilly* dar, die in Textstelle 7a bereits angedeutet wurde. Da die Ballade jedoch mehrere Seiten lang ist, wurde zur Veranschaulichung der Übersetzungsstrategien im Hinblick auf Reimschema und simultaner Anspielungen auf kulturelle oder historische Gegebenheiten die erste Strophe gewählt.

Neben dem Reimschema, auf das hier nicht näher eingegangen wird, zeigt diese Stelle zwei interessante kulturelle bzw. historische Referenzen: zum einen findet sich hier erneut eine Anspielung auf Humpty Dumpty – es lässt sich diesbezüglich sagen, dass fast die gesamte Strophe an den Text von *Humpty Dumpty* erinnert. Die zweite Referenz befindet sich in der dritten Zeile und bezieht sich auf „Lord Olofa Crumple“. Hier wird neben den eigentlichen Bedeutungen der Wörter einerseits auf Olaf, den ersten nordischen König Dublins verwiesen, und andererseits auf Oliver Cromwell, eine wichtige Person im Englischen Bürgerkrieg (1642–1651)

und Lordprotektor von England, Schottland und Irland (1653-1658). (vgl. BRITANNICA^c 2015, BRITANNICA^d 2015, FWEET 2015)

Textstelle 7b: Übersetzungsvergleich

<p>Have you heard of one Humpty Dumpty How he fell with a roll and a rumble And curled up like Lord Olofa Crumple By the butt of the Magazine Wall, (Chorus) Of the Magazine Wall, Hump, helmet and all? (FW 45.1–45.6)</p> <p>Hast gehört von 'nem Humpty Dumpty Wie er fiel mit 'ner Roll' und 'nem Rumpel Und rollt' ein wie Lord Olofa Krumpel Am Gebälk von der Magazinwand, (Refrain) von der Magazinwand, Helm, Buckel und Band? (FW_FR^c 45.1–45.6, S. 60)</p> <p>Hörtest du von Hampti Dampti Wie er fiel mit Rollen und Rumpel Und sich krümmte wie Lord Olaf Crumpel Bei dem Stoß von dem Magazin Wall (Refrain) Von dem Magazin Wall Hümpel, Helm und all? (FW_DS 45.1–45.6)</p>
--

Im Allgemeinen geht in Zusammenhang mit dieser Textstelle aus den beiden Übersetzungen von Dieter H. Stündel und Friedhelm Rathjen hervor, dass beide Übersetzer hinsichtlich des Reims die Strategie der Beibehaltung gewählt haben. Hervorzuheben ist auch, dass der Rhythmus sowie die Übereinstimmung zwischen Text und Noten, die im Anhang 1 angeführt sind, zum Großteil beibehalten wurden. Am besten lässt sich diese Übereinstimmung bei Rathjen erkennen. Allerdings wurde hier – um eben den Text auf die Noten abzustimmen – im Refrain „hump, helmet“ in der Übersetzung vertauscht zu „Helm, Buckel“. Bei Stündels Übersetzung fällt diesbezüglich auf Textebene auf, dass in der ersten und zweiten Zeile jeweils eine Silbe zu wenig ist, während in der letzten Zeile, d. h. im Refrain das erste Wort „Hümpel“ eine Silbe zu viel aufweist. Daraus ergibt sich auch die Problematik, dass die Noten, die aus dem Original übernommen wurden, nicht zum Text passen. Des Weiteren lässt sich beobachten, dass die jeweiligen Silben nicht immer unter den dazugehörigen Noten stehen. Allerdings muss hier angemerkt werden, dass diese Abweichung am Layout liegt, die möglicherweise beim Druck des Buches entstanden ist.

In Bezug auf die Anspielung auf *Humpty Dumpty* ist lediglich anzumerken, dass sowohl Rathjen als auch Stündel die Referenz übernommen haben. Insbesondere bei Stündel fällt auf, dass eine Änderung der Schreibweise – in diesem Fall auf „Hampti Dampti“ – durchgehend in

seiner Übersetzung vorgenommen wurde (siehe hierzu Textstelle 4b). Des Weiteren ist zu beobachten, dass beide Übersetzer sowohl den nordischen König Olaf als auch Oliver Cromwell sowie die Bedeutung „crumple“ beibehalten haben.

4.3.2 ZUSAMMENFASSUNG: ÜBERSETZUNGSSTRATEGIEN

Wie aus allen diesen Beispielen hervorgeht, ist es nicht immer einfach, den intertextuellen Teil von der Sprache zu trennen, da oft genau diese Bedeutungsvielfalt die Herausforderung bei einer Übersetzung von *Finnegans Wake* darstellt: eine kulturelle Referenz versteckt durch ein Wortspiel oder durch ein anderes literarisches Stilmittel.

Zusammenfassend ist bei der vorhergehenden Analyse zu erkennen, dass alle acht Strategien von Delabastita (1996) verwendet wurden. Dabei ist zu beobachten, dass vor allem die Strategien der Beibehaltung (unübersetzte Übernahme und Beibehaltung der Bedeutungsebene durch Übersetzung), des Ersetzens sowie der Auslassung von Bedeutungen zur Anwendung kamen. Dadurch lässt sich erkennen, dass die Übersetzerin und die Übersetzer bemüht waren, so wenig wie möglich in den Ausgangstext einzugreifen. Eine Ausnahme stellt dabei gewissermaßen die Übersetzung von Dieter H. Stündel dar, in der beinahe alle fremdsprachlichen Elemente übersetzt wurden, wodurch das Charakteristikum Mehrsprachigkeit im Deutschen nicht mehr im selben Ausmaß wie im Original vorhanden ist. An manchen Stellen wurden auch einzelne Wörter ausgelassen oder – vor allem bei Stündel – Stilmittel durch paratextuelle Hilfsmittel leicht verändert. Hierzu zählen unter anderem die noch stärkere Verzerrung von Wörtern sowie die Verdeutlichung der Bedeutungen durch Großschreibung.

5 CONCLUSIO

Das Ziel dieser Arbeit war es, zunächst die Grundfrage Übersetzbarkeit vs. Unübersetzbarkeit und die Verwendung der Beschreibung „unübersetzbar“ im Allgemeinen und bei *Finnegans Wake* genauer zu betrachten. In weiterer Folge sollte die Analyse dazu dienen, zu zeigen, wie „unübersetzbare“ Aspekte übersetzt und welche Strategien verwendet wurden, um so viele Bedeutungen wie möglich beizubehalten.

Wie in einer ersten Schlussfolgerung in Kapitel 2.5 bereits erwähnt wurde, reichen die Positionen im Hinblick auf die Unübersetzbarkeitsdebatte von prinzipiell unübersetzbar zu prinzipiell übersetzbar, wobei auch ein Mittelweg vorgeschlagen wurde.

Der Ansatz einer prinzipiellen Unübersetzbarkeit wurde dabei abgelehnt, da diesem Zugang zufolge – sehr überspitzt ausgedrückt – eine Kommunikation unmöglich ist. Dies ist vor allem auf die Privatsprache zurückzuführen, die – wird eine Abhängigkeit von Muttersprache (Privatsprache) und Weltanschauung vertreten – verhindert, dass eine Person die volle Bedeutung einer Aussage einer anderen Person versteht.

Die prinzipielle Übersetzbarkeit wurde dagegen als ein geeigneterer Zugang angesehen. Allerdings ist dieser ebenfalls nicht als allgemeingültig zu betrachten, da sich die prinzipielle

Übersetzbarkeit und die Funktion bzw. das Ziel der Übersetzung in bestimmten Fällen widersprechen können. So ist es zum Beispiel nicht möglich von einer prinzipiellen Übersetzbarkeit zu sprechen, wenn das Ziel der Übersetzung eine Wiedergabe aller Ebenen des Ausgangstextes verlangt und somit sprachliche Lücken entstehen. In diesem Fall würde in der Übersetzung zwangsläufig immer etwas verloren gehen, da nicht alle Charakteristika des Ausgangstextes gleichermaßen in der Übersetzung abgebildet werden können. Dadurch wäre wiederum von einer Unübersetzbarkeit im Hinblick auf die Übersetzung aller Elemente zu sprechen.

Neben diesen beiden Herangehensweisen wurde auch der von Koller (1992) vorgeschlagene Mittelweg, d. h. die relative Übersetzbarkeit genannt. Dabei handelt es sich in erster Linie um eine prinzipielle Übersetzbarkeit, allerdings wird eine vorläufige Unübersetzbarkeit von sprachlichen Lücken in Betracht gezogen. Diese bestehen hauptsächlich aus den in Kapitel 2 behandelten Bereichen Lyrik, Sprachvarietäten und Mehrsprachigkeit, sowie Metaphern und Wort- und Sprachspiele. Diese „annähernd lösbare[n], häufig unlösbare[n] Probleme“ (Koller 1992:258) können von Übersetzerinnen und Übersetzern oft nur durch Kompensation gelöst werden. Da für Koller (1992) diese Lösungsmöglichkeit nur als letzter Ausweg gesehen wird, da dadurch die „ästhetische Identität des Originals zerstört“ wird (Koller 1992:264), kann für ihn in diesem Zusammenhang nicht mehr von Übersetzung gesprochen werden.

In Kapitel 2.5 wurde in Zusammenhang mit der Unübersetzbarkeitsdebatte von einer prinzipiellen Übersetzbarkeit ausgegangen, da Übersetzen durch die Interpretation der Übersetzer und Übersetzerinnen immer auch eine Manipulation darstellt. Im Hinblick auf das Verständnis von Übersetzen wurde daher der Fokus auf das Ziel und auf die Funktion der Übersetzung gelegt. Darüber hinaus wurde angemerkt, dass eine Übersetzung nie ohne Interpretation erfolgen kann, d. h. dass Interpretation und Übersetzen zwangsläufig zusammen gehören, da bereits die Leserinnen und Leser des Originals beim Lesen anhand ihrer persönlichen Erfahrungen den Text interpretieren. Daraus ergibt sich folgende Definition von Übersetzen: „Translation [...] is not simply an act of faithful reproduction but, rather, a deliberate and conscious act of selection, assemblage, structuration, and fabrication—and even, in some cases, of falsification, refusal of information, counterfeiting, and the creation of secret codes.“ (Gentzler/Tymoczko 2002:xxi). Des Weiteren wurde auch darauf hingewiesen, dass in Bezug auf „unübersetzbare“ Bereiche die Bezeichnung Herausforderung oder Übersetzungsschwierigkeit zielführender ist, da diese mithilfe der Kreativität der Übersetzerinnen und Übersetzer sowie durch die Verwendung von Übersetzungsstrategien übersetzt werden können.

In weiterer Folge wurde in dieser Arbeit das Werk *Finnegans Wake* von James Joyce behandelt, dessen Besonderheit in der Sprache bzw. im experimentellen Umgang mit Sprache liegt. In Bezug auf die „Unübersetzbarkeit“ von *Finnegans Wake* war zu beobachten, dass neben Verständnis und Inhalt hauptsächlich die Sprache selbst und die damit zusammenhängende Intertextualität als „unübersetzbar“ bezeichnet werden. Die eigentliche Herausforderung stellen dabei die Sprachspiele und die Musikalität der Sprache dar, die gleichzeitig Anspielungen und

Referenzen sowie mehrere Bedeutungsebenen enthalten. Durch die Gleichzeitigkeit dieser Elemente erweckt *Finnegans Wake* gerechtfertigterweise den Eindruck, unübersetzbar zu sein – vor allem, wenn von der Übersetzung erwartet wird, dass jede einzelne Bedeutungsebene, jedes Gefühl, jede Emotion, usw. beibehalten wird und diese ohne Interpretation durch die Übersetzerinnen und Übersetzer erfolgt. Wie jedoch bereits erwähnt wurde, ist eine Übersetzung ohne Interpretation nicht möglich.

Da die Besonderheit und die Herausforderung bei *Finnegans Wake* in der Sprache und der Gleichzeitigkeit der Stilmittel liegt, liegt der Schluss nahe, dass das Ziel einer Übersetzung von *Finnegans Wake* sein sollte, so viele dieser Charakteristika wie möglich in der Übersetzung wiederzugeben. Im Übersetzungsvergleich wurde daher untersucht, mithilfe welcher Strategien die Übersetzerinnen und Übersetzer so viele Bedeutungsebenen und Charakteristika wie möglich beizubehalten versuchten.

In der Analyse war zu erkennen, dass in den Übersetzungen von *Finnegans Wake* alle acht Strategien von Delabastita (1996) verwendet wurden, um dieses Ziel zu erreichen. Die Strategie der Beibehaltung – sowohl in Bezug auf eine unübersetzte Übernahme des Ausgangstextes, als auch im Sinne von einer Übersetzung unter Beibehaltung der Stilmittel – wurde dabei am häufigsten verwendet. Darüber hinaus wurden auch auf die Strategien des Ersetzens sowie der Auslassung von Bedeutungen zurückgegriffen. Daraus lässt sich schließen, dass die Übersetzerin und die Übersetzer durchgehend mehrheitlich versucht haben, so wenig wie möglich am Ausgangstext zu verändern. Nichtsdestotrotz wurden – wenn auch eher selten – kulturelle Referenzen oder sprachliche Besonderheiten sowie neues Textmaterial hinzugefügt. Die Strategien Auslassung einer Textstelle, Änderung des Stilmittels und Paratextuelle Hilfsmittel wurden dabei – soweit aus diesen Textstellen ersichtlich ist – nur von Dieter H. Stündel verwendet. Beispiele dafür waren vor allem das Übersetzen der Allusionen durch andere Stilmittel, wie z. B. die noch stärkere Verzerrung von Wörtern, das Weglassen von Wörtern mit intertextuellem Charakter sowie die möglicherweise schon in Richtung Bearbeitung gehende Verdeutlichung durch Großschreibung.

Im Allgemeinen ist jedoch hervorzuheben, dass in allen Übersetzungen versucht wurde, sowohl die kulturellen Referenzen als auch die sprachlichen Aspekte sowie die Musikalität beizubehalten oder diese zumindest durch ein ähnliches Stilmittel zu ersetzen. In Bezug auf die Fremdheit und Mehrsprachigkeit war zu erkennen, dass vor allem Stündel dazu tendiert, alles zu übersetzen und einzelne Aspekte noch deutlicher zu kennzeichnen. Im Gegensatz dazu finden sich bei Ingeborg Horn – zumindest in den analysierten Beispielen – im Vergleich zu den anderen Übersetzungen auch unübersetzte englischsprachige Elemente, die Teil von Sprachspielen sind. Auch Rathjen, Beck, Reichert, Weninger und Blumenbach & Markner versuchten vorwiegend, die Fremdheit des Originals, die Mehrstimmigkeit, die Musikalität sowie die Anspielungen, so gut wie möglich auch in der Übersetzung beizubehalten, sei es durch Übernahme der Originalstelle oder durch kreative Lösungen.

Bezüglich der Übersetzbarkeit von *Finnegans Wake* lässt sich daher aus nicht-linguistischer Sicht die Bezeichnung „unübersetzbar“ nicht bestätigen. Möglich ist allerdings – aus ausgangstextorientierter Sicht – von einer teilweisen Unübersetzbarkeit zu sprechen, wenn eine möglichst originalgetreue Abbildung das Ziel der Übersetzung ist. Diesbezüglich schreibt der koreanische Übersetzer Chong-keon Kim (1998:162): „it is impossible to reproduce the peculiar linguistic functions achieved through the deconstructive process of English as well as through the inducement of the formation of its polysemantic meanings“.

Anzumerken ist jedoch, dass die Schwierigkeit bei *Finnegans Wake* m. E. nicht in der Übersetzung selbst liegt, sondern im Erkennen und Verstehen der verschiedenen Bedeutungsebenen. Ist diese Hürde überwunden, erfordert die Übersetzung „lediglich“ ein zugegebenermaßen sehr hohes Maß an Kreativität im Hinblick auf die als Ziel angenommene Beibehaltung so vieler Bedeutungsebenen und Charakteristika wie möglich.

Um die in dieser Arbeit behandelte Grundfrage zur Übersetzbarkeit vs. Unübersetzbarkeit – sowohl im Allgemeinen als auch in Hinblick auf *Finnegans Wake* – noch einmal zusammenzufassen, soll zum Abschluss erneut eine Aussage von Delabastita (1996) zitiert werden: „What is really meant, of course, when people claim that wordplay is ‘untranslatable’ is that none of the [possible] solutions meets their requirements of translation equivalence“ (Delabastita 1996:134).

BIBLIOGRAPHIE

VERWENDETE ABKÜRZUNGEN

CYMBELINE	Siehe SHAKESPEARE 1623/1993
CYMBELINE_DE	Siehe SHAKESPEARE [o. J.] ^a
FW: <i>Finnegans Wake</i>	Siehe JOYCE 1939/2000
FW_DS: Dieter H. Stündel	Siehe STÜNDEL 1992
FW_FR ^a : Friedhelm Rathjen	Siehe RATHJEN 2012 ^a .
FW_FR ^b : Friedhelm Rathjen	Siehe RATHJEN 2012 ^b
FW_FR ^c : Friedhelm Rathjen	Siehe RATHJEN 1989.
FW_HB: Harald Beck	Siehe BECK 1989
FW_IH: Ingeborg Horn	Siehe HORN 1989
FW_KR: Klaus Reichert	Siehe REICHERT 1989 ^b
FW_RW: Robert Weninger	Siehe WENINGER 1989
FW_UB&RM: Ulrich Blumenbach & Reinhard Markner	Siehe BLUMENBACH & MARKNER 1989
HAMLET	Siehe SHAKESPEARE 1623/1993
HAMLET_DE	Siehe SHAKESPEARE 1969/2001
HENRY V	Siehe SHAKESPEARE 1623/1993
HENRY V_DE	Siehe SHAKESPEARE 1979
HENRY V_Folio	Siehe SHAKESPEARE 1623
LEAR	Siehe SHAKESPEARE 1623/1993
LEAR_DE	Siehe SHAKESPEARE [o. J.] ^b
MEASURE	Siehe SHAKESPEARE 1623/1993
MEASURE_DE	Siehe SHAKESPEARE 1921/2013
PERICLES	Siehe SHAKESPEARE 1623/1993
PERICLES_DE	Siehe SHAKESPEARE 1811/2014

PRIMÄRLITERATUR

- BECK, Harald. 1989. FW 3.1–11.28. In: REICHERT, Klaus & SENN, Fritz (Hrsg.) 1989. *James Joyce. Finnegans Wake. Deutsch. Gesammelte Annäherungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 27–35.
- BLUMENBACH, Ulrich & MARKNER, Reinhard. 1989. FW 619.20–628.16. In: REICHERT, Klaus & SENN, Fritz (Hrsg.) 1989. *James Joyce. Finnegans Wake. Deutsch. Gesammelte Annäherungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 262–270.
- HORN, Ingeborg. 1989. FW 126–168. In: REICHERT, Klaus & SENN, Fritz (Hrsg.) 1989. *James Joyce. Finnegans Wake. Deutsch. Gesammelte Annäherungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 73–115.

- JOYCE, James. 1939/2000. *Finnegans Wake*. Great Britain: Penguin Classics.
- RATHJEN, Friedhelm. 1989. FW 627.24–628.16. In: REICHERT, Klaus & SENN, Fritz (Hrsg.) 1989. *James Joyce. Finnegans Wake. Deutsch. Gesammelte Annäherungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 275.
- RATHJEN, Friedhelm. 2012^a. *Geschichten von Shem und Shaun. Drei Geschichten aus ‚Finnegans Wake‘ Endlich und deutsch*. Berlin: Suhrkamp.
- RATHJEN, Friedhelm. 2012^b. *Winnegans Fake. Aus dem Spätwerk*. Südwesthörn: Edition ReJoyce.
- REICHERT, Klaus. 1989^b. FW 619.20–620.2, 626.35–628.16. In: REICHERT, Klaus & SENN, Fritz (Hrsg.) 1989. *James Joyce. Finnegans Wake. Deutsch. Gesammelte Annäherungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 271–273.
- STÜNDEL, Dieter H. 1992. *Finnegans Wehg. Kainnä ÜbelSätzZung des Wehrkeß fun Schämes Scheuß*. Frankfurt am Main: Zweitausendeins.
- WENINGER, Robert. 1989. FW 152–159.18. In: REICHERT, Klaus & SENN, Fritz (Hrsg.) 1989. *James Joyce. Finnegans Wake. Deutsch. Gesammelte Annäherungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 116–123.

SEKUNDÄRLITERATUR

- AE. 2013. Robert K. Weninger. Abrufbar unter: http://www.ae-info.org/ae/User/Weninger_Robert_K. [Stand: 25.03.2015]
- AESOP. 2011. Aesop's Fables. Online Collection – Section 2. Abrufbar unter: <http://www.aesopfables.com/aesop2.html> [Stand: 25.03.2015]
- ALBRECHT, Jörn. 1979. Friedrich Nietzsche und das „sprachliche Relativitätsprinzip“. *Nietzsche-Studien* 1979:8. 225–244.
- AMARANTE, Dirce Waldrick do. 2002. A Tradução da Língua de *Finnegans Wake*. *Anuário de Literatura* 10. 2002. 93–107.
- ÄQUIVALENZ. [o. J.] Linguistische Ansätze in der Übersetzungswissenschaft. Äquivalenz. Abrufbar unter: http://www.e-ope.ee/download/euni_repository/file/535/KirjalikuTA.zip/Kap4_LinguistischeAns/i/ndex.html [Stand: 14.07.2014]
- ARDILA, Alfredo. 2005. Spanglish: An Anglicized Spanish Dialect. *Hispanic Journal of Behavioral Sciences*. 2005. 27/1. 60–81.
- ARREGUI-BARRAGÁN, Natalia. 2005. Estado de la investigación en el ámbito de la teoría de la traducción literaria. *Çédille. Revista de estudios franceses, n° 1 (2005)*. 2–27.
- BAK, J. & KASER, K. & PROCHAZKA, M. (Hrsg.) 2006. Aus den Legenden um die Schlacht von Kosovo 1389. In: BAK, J. & KASER, K. & PROCHAZKA, M. (Hrsg.) 2006. *Selbstbild und Fremdbilder der Völker des östlichen Europa. Klagenfurt (= Wieser Enzyklopädie des europäischen Ostens 18)*. Abrufbar unter: http://wwwg.uni-klu.ac.at/eoo/Kosovoschlacht_Legenden [Stand: 25.03.2015]
- BASSNETT, Susan. 1999²/2006. Lyrik. In: SNELL-HORNBY, Mary/HÖNIG, Hans G./KUSSMAUL, Paul/SCHMITT, Peter A. (Hrsg.) 1999²/2006. *Handbuch Translation*. Tübingen. Stauffenburg. 269–273.

- BAY, Hansjörg. 2013. Lücken der Übersetzbarkeit – Yoko Tawada. In: DÜNNE, Jörg et al. (Hrsg.) 2013. *Les Intraduisibles/Unübersetzbarkeiten. Sprachen, Literaturen, Medien, Kulturen/Langues, Littératures, Médias, Cultures*. Paris: Éditions des archives contemporaines. 117–129.
- BENN, Gottfried. 1951/2001. Probleme der Lyrik. In: BENN, Gottfried. 2001. *Sämtliche Werke. Prosa 4. Band 6*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- BIERWISCH, Manfred. 1967/1970. Einige semantische Universalien in deutschen Adjektiven. In: STEGER, Hugo (Hrsg.) 1970. *Vorschläge für eine strukturelle Grammatik des Deutschen*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 269–318.
- BLUMENBACH, Ulrich. 2015. E-Mail. Anhang 3.
- BRANDT, Bettina. 2005. Ein Wort, ein Ort, or How Words Create Places: Interview with Yoko Tawada. *Women in German Yearbook 21*. 2005. 1–14.
- BRITANNICA^a. 2015. Encyclopaedia Britannica Online. Poetry. Abrufbar unter: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/466108/poetry> [Stand: 10.11.2014]
- BRITANNICA^b. 2015. Encyclopaedia Britannica Online. Canonical Hours. Abrufbar unter: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/92917/canonical-hours> [Stand: 25.03.2015]
- BRITANNICA^c. 2015. Encyclopaedia Britannica Online. English Civil Wars. Abrufbar unter: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/187936/English-Civil-Wars> [Stand: 25.03.2015]
- BRITANNICA^d. 2015. Encyclopaedia Britannica Online. Oliver Cromwell. Abrufbar unter: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/143822/Oliver-Cromwell> [Stand: 25.03.2015]
- BUSH, Peter. 2005. Pure Language. In: BAKER, Mona (Hrsg.) 2005. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London, New York: Taylor & Francis. 194–196.
- CAMPBELL, Joseph & ROBINSON, Henry Morton. 1947. *A skeleton key to Finnegans Wake*. London: Faber & Faber.
- CARROLL, Lewis. 1865/2011. *Alice's Adventures in Wonderland*. Abrufbar unter: http://www.gutenberg.org/files/11/11-pdf.pdf?session_id=f15b8b732ff38ea282b1a7b5091504a2670111f6 [Stand: 25.03.2015]
- CARROLL, Lewis. 1869/2009. Alice's Abenteuer im Wunderland. Abrufbar unter: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/alices-abenteuer-im-wunderland-3389/1> [Stand: 25.03.2015]
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. 1605/2015. *Don Quijote de la Mancha*. Abrufbar unter: <http://www.donquijote.org/spanishlanguage/literature/library/quijote/quijote1.pdf> [Stand: 25.03.2015]
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. 2003. *Der sinnreiche Junker Don Quijote von der Mancha – Erstes Buch*. Abrufbar unter: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/der-sinnreiche-junker-don-quijote-von-der-mancha-erstes-buch-2805/3> [Stand: 25.03.2015]
- CHABON, Michael. 2012. What to make of *Finnegans Wake*? Abrufbar unter: <http://www.nybooks.com/articles/archives/2012/jul/12/what-make-finnegans-wake/?page=1#fnr-2> [Stand: 14.01.2015].
- CHOMSKY, Noam. 1969. *Aspekte der Syntax-Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- CHOMSKY, Noam. 1971. *Cartesianische Linguistik. Ein Kapitel in der Geschichte des Rationalismus*. Tübingen: Niemeyer.
- CHUN, Eunkyung. 2004. „On the Untranslatability of *Finnegans Wake*: With an example of a Korean Translation by Kim Chong-keon”. *James Joyce Journal* 10(2). 172–190.
- COLE. 1901. Traditional, „Old King Cole“. *Nursery Rhymes and Traditional Poems*. Lit2Go Edition. Abrufbar unter: <http://etc.usf.edu/lit2go/74/nursery-rhymes-and-traditional-poems/5304/old-king-cole/> [Stand: 25.03.2015]
- CONNOLLY, David. 2005. Poetry Translation. In: BAKER, Mona (Hrsg.) 2005. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London, New York: Taylor & Francis. 170–176.
- CRYSTAL, David. 2003. *Dictionary of Linguistics and Phonetics*. USA: Blackwell Publishing.
- DEANE, Seamus. 1992. Introduction. In: JOYCE, James. 1939/2000. *Finnegans Wake*. Great Britain: Penguin Classics. vii–xix.
- DELABASTITA, Dirk. 1996. Introduction. In: DELABASTITA, Dirk. 1996. *Wordplay and Translation. Special issue of The Translator dedicated to the memory of André Lefevere (1945-1996)*. Manchester: St. Jerome. 127–139.
- DELABASTITA, Dirk/GRUTMAN, Rainier. 2005. Introduction. Fictional representations of multilingualism and translation. In: DELABASTITA, Dirk/GRUTMAN, Rainier (Hrsg.) 2005. *Fictionalising Translation and Multilingualism*. Antwerpen: Hogeschool Antwerpen. 11–34.
- DERRIDA, Jacques. 1976. *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- DERRIDA, Jacques. 1987/2009. Deonstruktion. In: *Falter. Wiener Stadtzeitung. Beilage zum „Falter“ Nr. 22a/87*. Florian Roetzer: Gespräch mit Jacques Derrida. Abrufbar unter: <http://gedankenfrei.wordpress.com/2009/07/02/am-anfang-war-das-wort/> [Stand: 10.07.2014]
- DERRIDA, Jacques. 1997. The Villanova Roundtable: A Conversation with Jacques Derrida. In: CAPUTO, John D. (Hrsg.) 1997. *Deconstruction in a Nutshell: A Conversation with Jacques Derrida*. New York: Fordham University Press. 3–28.
- DERRIDA, Jacques. 2007. Des tours de Babel. In: DERRIDA, Jacques. 2007. *Psyche: Inventions of the Other, Volume I*. California: Stanford University Press. 191–225.
- DER SPIEGEL. 1968. „Wsch! Ne Möwe“. Abrufbar unter: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-45465399.html> [Stand: 15.03.2014]
- DIE HEILIGE SCHRIFT. 1984. Einheitsübersetzung. Kommentierung von Eleonore Beck.. Stuttgart: Verlag Katholisches Bibelwerk.
- DIX. 2015. Abrufbar unter : <http://dictionary.reference.com/browse/glaive> [Stand: 25.03.2015]
- DLF. 2013. Paul-Celan-Preis 2013. Abrufbar unter: <http://www.deutscher-literaturfonds.de/?k=8&sk=14> [Stand: 25.03.2015]
- DOYLE, Arthur Conan. 1892/2015. A Case of Identity. In: DOYLE, Arthur Conan. 2011. *The Adventures of Sherlock Holmes*. 56–75. Abrufbar unter: <http://www.gutenberg.org/files/48320/48320-h/48320-h.htm#iii> [Stand: 15.05.2015]
- DOYLE, Arthur Conan. 2002. Eine Frage der Identität. In: DOYLE, Arthur Conan. 1892/2002. *Die Abenteuer des Sherlock Holmes*. Augsburg: Weltbild. 67–89.

- DOYLE_Inhalt. 2009. Inhaltsverzeichnis. Das große Sherlock-Holmes-Buch (Anthologie).
Abrufbar unter: http://www.fischerverlage.de/sixcms/media.php/724/IV_978-3-596-90182-1.pdf [Stand: 25.03.2015]
- DREOILÍN. 1978/2011. How the Wren became King of the Birds (Interview: Joe Heaney).
Abrufbar unter: <http://www.joeheaney.org/default.asp?contentID=805> [Stand: 15.04.2015]
- DROSCHL. [o. J.] Autorenübersicht. Ingeborg Horn. Abrufbar unter:
http://www.droschl.com/programm/person.php?person_id=216 [Stand: 25.03.2015]
- DUDEN. 2013. Abrufbar unter: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Lyrik> [Stand: 10.11.2014]
- DÜNNE, Jörg & SCHÄFER, Martin Jörg & SUCHET, Myriam & WILKER, Jessica (Hrsg.) 2013. *Les Intraduisibles/Unübersetzbarkeiten. Sprachen, Literaturen, Medien, Kulturen/Langues, Littératures, Médias, Cultures*. Paris: Éditions des archives contemporaines.
- ECO, Umberto. 2009. Der Fall Joyce. In: ECO, Umberto. 2009. *Quasi dasselbe mit anderen Worten. Über das Übersetzen*. München: dtv. 359–372.
- ELLMANN, Richard (Hg.) 1957. *Letters of James Joyce. Volume I*. London: Faber & Faber.
- ELLMANN, Richard (Hg.) 1966. *Letters of James Joyce. Volume III*. London: Faber & Faber.
- ELLMANN, Richard (Hg.) 1982. *James Joyce*. New York: Oxford Univ. Press.
- EMIG, Rainer. 2013. Die Übersetzbarkeit moderner Lyrik. In: NEECKE, Michael/JIANG, Lu (Hrsg.) 2013. „Unübersetzbar?“: zur Kritik der literarischen Übersetzung. Hamburg: Kovač. 43–161.
- FEDERICI, Federico M. 2011. Introduction: Dialect, idiolects, sociolects: Translation problems or creative stimuli? In: FEDERICI, Federico M. (ed.) 2011. *Translating Dialects and Languages of Minorities. Challenges and Solutions*. Bern: Peter Lang. 1–20.
- FERRAN LARRAZ, Elena. 2009. La institución desconocida y la intraducibilidad. Paralelismo entre el derecho comparado y la traducción jurídica frente a la intraducibilidad. *Meta: Translators' Journal*, vol. 54, n° 2, 2009. 295–308.
- FEUER, Lewis S. 1953. Sociological aspects of the relation between language and philosophy. *Philosophy of Science* 1953:20/2. 85–100.
- FINN. 2006. Finn MacCool and the Giant's Causeway. Abrufbar unter: <http://myths.e2bn.org/mythsandlegends/textonly5639-finn-maccool-and-the-giants-causeway.html> [Stand: 25.03.2015]
- FINWAKE. [o. J.] Glosses of Finnegans Wake. Abrufbar unter: <http://www.finwake.com/> [Stand: 15.04.2015]
- FW-Traditional. 2010. Finnegans' Wake. Abrufbar unter: http://www.thebards.net/music/lyrics/Finnegans_Wake.shtml [Stand: 25.03.2015]
- FWeb^a. 2005. Finnegans Wiki. Wallinestone National. Abrufbar unter: http://finnegansweb.com/wiki/index.php/Wallinestone_national [Stand: 25.03.2015]
- FWeb^b. 2012. Finnegans Wiki. Wallinestone National Museum. Abrufbar unter: http://www.finnegansweb.com/wiki/index.php/Wallinestone_national_museum [Stand: 25.03.2015]

- FWeb^c. 2012. Finnegans Wiki. Burrus und Caseous. Abrufbar unter: http://www.finnegans-web.com/wiki/index.php/Burrus_and_Caseous [Stand: 25.03.2015]
- FWEET. 2015. SLEPON, Raphael (ed.) 2015. *The Finnegans Wake Extensible Elucidation Treasury (FWEET) Website*. Abrufbar unter: <http://www.fweet.org> [Stand: 15.04.2015]
- GIPPER, Helmut. 1972. *Gibt es ein sprachliches Relativitätsprinzip? Untersuchungen zur Sapir-Whorf-Hypothese*. Frankfurt am Main: S. Fischer.
- GENETTE, Gérard. 1980. *Narrative Discourse*. Oxford: Basil Blackwell.
- GENETTE, Gérard. 1982/1997. *Palimpsests: literature in the second degree*. USA: University of Nebraska Press.
- GOETHE, Johann Wolfgang. 1818/2008. Naturformen der Dichtung. In: SCHÄFER, Johann Wilhelm. 1848/2008. *Goethe's Prosa. Auswahl für Schule und Haus. Zweiter Band*. Stuttgart, Tübingen: Cotta. 230–231.
- GOETHE, Johann Wolfgang. 1819/1992. Translations. In: SCHULTE, Rainer (ed.) 1992. *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. Chicago: The University of Chicago Press, 60–63.
- GOTTSCHED, Johann Christoph. 1739. *Beyträge zur critischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit, Band 6*. Leipzig: Breitkopf.
- GRUTMAN, Rainier. 2005. Multilingualism. In: BAKER, Mona (Hrsg.) 2005. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London, New York: Taylor & Francis. 157–160.
- HALLIDAY, M. A. K. 1990/2002. The Construction of Knowledge and Value in the Grammar of Scientific Discourse: with Reference to Charles Darwin's *The Origin of the Species*'. In: HALLIDAY, M. A. K. 2002. *Linguistic Studies of Text and Discourse*. London/New York: Continuum. 168–192.
- HAMADA, Tatsuo. 2013. *How/Why/What to Read Finnegans Wake?* Japan: Abiko Literary Press.
- HARRIS, Roy. 2013. Translator's Introduction. In: SAUSSURE, Ferdinand de. 2013. *Course in General Linguistics*. London, New York: Bloomsbury. i–xxvi.
- HART, Clive. 1968. The Elephant in the Belly: Exegesis of *Finnegans Wake*. In: HART, Clive & SENN, Fritz (eds.) 1968. *A Wake Digest*. Sydney: Sydney University Press. 3–12.
- HAUPTMANN, Daniel. 2013. *Sprachvarietäten in der Synchronität am Beispiel der US-Sitcom The Big Bang Theory*. Wien: Masterarbeit.
- HERMANS, Theo. 1985. Translation Studies and a New Paradigm. In: HERMANS, Theo (Hrsg.) 1985. *The Manipulation of Literature. Studies in literary translation*. New York: St. Martin Press. 7–15.
- HIEBEL, Hans H. 2006. *Das Spektrum der modernen Poesie: Interpretationen deutschsprachiger Lyrik 1900-2000 im internationalen Kontext der Moderne. Teil II (1945–2000)*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- HOFMANN, Norbert. 1980. *Redundanz und Äquivalenz in der Literarischen Übersetzung dargestellt an fünf deutschen Übersetzungen des Hamlet*. Tübingen: Max Niemeyer.
- HOLMES, James. 1988. *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam: Rodopi.

- HONIG, Edwin. 1985. *The Poet's Other Voice. Conversations on Literary Translation*. USA: The University of Massachusetts Press.
- HORN, Ingeborg. 2015. E-Mail. Anhang 4
- HUMBOLDT, Wilhelm von. 1816/2010. Einleitung. In: Aeschylus. 1816. *Agamemnon*. Leipzig: Gerhard Fleischer dem Jüngern. i-xxxvii.
- HUMBOLDT, Wilhelm von. 1963. *Schriften zur Sprachphilosophie. Werke in fünf Bänden. III*. Stuttgart: Cotta.
- HUMPTY. 2000. „Humpty Dumpty sat on a wall“. Abrufbar unter: <http://www.poetryfoundation.org/poem/176327> [Stand: 25.03.2015]
- INDEX TRANSLATIONUM. UNESCO. Abrufbar unter: <http://www.unesco.org/xtrans/> [Stand: 15.01.2015]
- JACK. 2009. History of the Jack O'Lantern. Abrufbar unter: <http://www.history.com/topics/halloween/jack-olantern-history> [Stand: 25.03.2015]
- JÄGER, Gert. 1968. Elemente einer Theorie der bilingualen Translation. In: NEUBERT, Albrecht (Hrsg.) 1968. *Grundfragen der Übersetzungswissenschaft*. Leipzig: VEB Verlag Enzyklopädie Leipzig. 35–52.
- JÄGER, Gert & MÜLLER, Dietrich. 1982. Kommunikative und maximale Äquivalenz von Texten. In: JÄGER, Gert & NEUBERT, Albrecht (Hrsg.) 1982. *Äquivalenz bei der Translation*. Leipzig: VEB Verlag Enzyklopädie Leipzig. 42–57.
- JAKOBSON, Roman. 1959. *On Linguistic Aspects of Translation*. In: http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic84298.files/Supplementary_readings/JAKOBSON.PDF [Stand: 15.05.2015]
- JAKOBSON, Roman. 1981. Linguistische Aspekte der Übersetzung. In: WILSS, Wolfram (Hrsg.) 1981. *Übersetzungswissenschaft*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 189–198.
- JJON. 2015. James Joyce Online Notes. Abrufbar unter: <http://www.jjon.org/> [Stand: 25.03.2015]
- KADE, Otto. 1964. Ist alles Übersetzbar? In: *Fremdsprachen* 8/2. 84–100.
- KADE, Otto. 1968. *Zufall und Gesetzmäßigkeit in der Übersetzung*. Leipzig: VEB Verlag Enzyklopädie.
- KADE, Otto. 1981. Kommunikationswissenschaftliche Probleme der Translation [gekürzte Fassung]. In: WILSS, Wolfram. 1981. *Übersetzungswissenschaft*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 199–217.
- KATZ, Jerrold J. & FODOR, Jerry A. 1963. The Structure of a Semantic Theory. *Language* 1963:39/2. 170–210.
- KCL. [o. J.]. Emeritus Staff. Prof. Robert K. Weninger. <https://www.kcl.ac.uk/artshums/depts/german/people/staff/emeritus/weningerr.aspx> [Stand: 15.04.2015]
- KEARNEY, Richard. 2006. Introduction: Ricoeur's philosophy of translation. In: RICOEUR, Paul. 2006. *On Translation*. London: Routledge. xii–xx.
- KEYS. 1893. I will give you the keys of Heaven (Cheshire). Abrufbar unter: <http://www.joe-offer.com/folkinfo/songs/773.html> [Stand: 25.03.2015]

- KHB. 2007: Kulturhandbuch für den Kreis Siegen-Wittgenstein. Schriftsteller. Dieter H. Stündel. Abrufbar unter: <http://www.siwikultur.de/khb/5/1/1042.htm>
- KIM, Chong-keon. 1998. „Wakean Readings: Translating *Finnegans Wake* into Korean“. *James Joyce Journal* 4. 161–194.
- KOLB, Waltraud. 1999²/2006. Sprachvarietäten (Dialekt/Soziolekt). In: SNELL-HORNBY, Mary/HÖNIG, Hans G./KUSSMAUL, Paul/SCHMITT, Peter A. (Hrsg.) 1999²/2006. *Handbuch Translation*. Tübingen. Stauffenburg. 278–280.
- KOLLER, Werner. 1992. *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Heidelberg: Quelle & Meyer.
- KOSCHMIEDER, Erwin. 1953/1965. Das Gemeinte. In: KOSCHMIEDER, Erwin. 1965. *Beiträge zur allgemeinen Syntax*. Heidelberg: Winter. 101–106.
- KOSCHMIEDER, Erwin. 1965. Das Problem der Übersetzung. In: KOSCHMIEDER, Erwin. 1965. *Beiträge zur allgemeinen Syntax*. Heidelberg: Winter. 107–115.
- KOSTA, Peter. 2013. Mehrdeutigkeit und Humor in der Übersetzung. *Zeitschrift für Slawistik*. 2013. Vol. 58(3). 297–324.
- KURTH, Ernst-Norbert. 1995. *Metaphernübersetzung*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- LANDERS, Clifford E. 2001. *Literary Translation. A Practical Guide*. Clevedon: Multilingual Matters.
- LAWICK, Heike van. 2006. *Metàfora, fraseologia i traducció. Aplicació als somatismes en una obra de Bertolt Brecht*. Aachen: Shaker Verlag.
- LAZAR. [o. J.] The Miracle of Lazar's Head. Abrufbar unter: <http://www.finnwake.com/1024chapter1/lazar.htm> [Stand: 25.03.2015]
- LEISI, Ernst. 1973. *Praxis der englischen Semantik*. Heidelberg: Winter.
- LENNEBERG, Eric Heinz. 1972. *Biologische Grundlagen der Sprache*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- LIT. [o. J.] Abrufbar unter: <http://oregonstate.edu/instruct/ger343/litdef.htm> [Stand: 10.11.2014]
- LITERATURKRITIK [o. J.] Informationen über: Friedhelm Rathjen. Abrufbar unter: http://www.literaturkritik.de/public/mitarbeiterinfo.php?rez_id=1883 [Stand: 15.04.2015]
- LYNCH, Jack. 2007. *Becoming Shakespeare. The unlikely afterlife that turned a provincial playwright into the bard*. New York: Walker & Company.
- LYRIK. 2002. Abrufbar unter: <http://www.literaturwissenschaft-online.uni-kiel.de/veranstaltungen/einfuehrungsvorlesungen/2002/Lyrik.pdf> [Stand: 10.11.2014]
- MALAPLATE, Jean. 1986. Zur Problematik der Übersetzung Goethescher Poesie ins Französische. „Faust“ I und II. In: *Goethe-Jahrbuch – 103/1986*. 173–185.
- MANGOLD, Jana. 2013. Das ‘Unübersetzbare’ übersezen. Zur Wissensgeschichte der Medientheorie. In: DÜNNE, Jörg et al. (Hrsg.) 2013. *Les Intraduisibles/Unübersetzbarkeiten. Sprachen, Literaturen, Medien, Kulturen/Langues, Littératures, Médias, Cultures*. Paris: Éditions des archives contemporaines. 343–353.
- MCFARLANE, James. 1953. Modes of Translation. *The Durham University Journal* 45/3. 77–93.

- MCLUHAN, Eric. 1997. *Finnegans Wake as Cynic Satire: An Ancient Attack on Modern Culture*. In: MCLUHAN, Eric. 1997. *The Role of Thunder in Finnegans Wake*. Toronto: University of Toronto Press Inc. 14–34.
- MEYER, Holt. 2013. The inside of the outside of the untranslatable (bracketed Puškin) in Nabokov's *Gift*. In: DÜNNE, Jörg et al. (Hrsg.) 2013. *Les Intraduisibles/Unübersetzbarkeiten. Sprachen, Literaturen, Medien, Kulturen/Langues, Littératures, Médias, Cultures*. Paris: Éditions des archives contemporaines. 71–9.
- MILESI, Laurent. 1996. *Finnegans Wake: The Obliquity of Translations*. In: BEJA, Morris & NORRIS, David (eds.) 1996. *Joyce in the Hibernian Metropolis: Essays*. Columbus: Ohio State Univ. Press. 279–289.
- MIYATA, Kyoko. 2004. Translating *Finnegans Wake*. In: *James Joyce Journal* 10(2). 257-260.
- MOUNIN, Georges. 1967. *Die Übersetzung. Geschichte, Theorie, Anwendung*. München: Nymphenburger Verlagshandlung.
- MOUNIN, Georges. 1977. *Los Problemas Teóricos de la Traducción*. Madrid: Editorial Gredos.
- NEUBERT, Albrecht. 1968. Pragmatische Aspekte der Übersetzung. In: NEUBERT, Albrecht. 1968. *Grundfragen der Übersetzungswissenschaft*. Leipzig: VEB Verlag Enzyklopädie Leipzig. 21–33.
- NEWMARK, Peter. 1985. The Translation of Metaphor. In: PAPROTTÉ, Wolf/DIRVEN, René (Hrsg.) 1985. *The Ubiquity of Metaphor. Metaphor in Language and Thought*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins. 295–326.
- NEWMARK, Peter. 1988. *A Textbook of Translation*. Abrufbar unter: <http://carynanerisly.wikispaces.com/file/view/A+Textbook+of+Translation+by+Peter+Newmark.pdf> [Stand: 12.11.2014].
- NORD, Christiane. 2011. Making the source text grow: a plea against the idea of loss in translation. In: BUFFAGNI, Claudia & GARZELLI, Beatrice & ZANOTTI, Serenella (Hrsg.) 2011. *The Translator as Author. Perspectives on Literary Translation*. Berlin: Lit Verlag. 21–29.
- OGDEN, Charles K. 1929. Editorial. *Psyche* IX/3.
- OGDEN, Charles K. 1932. *Basic English. A General Introduction with Rules and Grammar*. London: Kegan Paul, Trench, Trubner and Co.
- O'NEILL, Patrick. 2014. *Impossible Joyce. Finnegans Wake*. Toronto: University of Toronto Press.
- PACHECO, Haidee. 2011. From Spanish to Spanglish – The Language of the Future. Abrufbar unter: <http://lagente.org/2011/06/from-spanish-to-spanglish-the-language-of-the-future/> [Stand: 12.11.2014].
- PILGRAM-FRÜHAUF, Franzisca. 2007. Genese an der Grenze. In: STOELLGER, Philipp (Hrsg.) 2007. *Genese und Grenzen der Lesbarkeit*. Würzburg: Königshausen & Neumann. 183–200.
- POUND, Ezra. 1929/1968. How to read. In: POUND, Ezra. 1968. *Literary Essays of Ezra Pound*. New York: New Directions Publishing. 15–40.

- PRUNČ, Erich. 2002. *Einführung in die Translationswissenschaft. Band 1. Orientierungsrahmen*. Graz: Institut für Translationswissenschaft. Abrufbar unter: https://online.uni-graz.at/kfu_online/wbFPCompsCallBacks.cbExecuteDownload?pDocStoreNr=70888 [Stand: 18.05.2015]
- REZEK, John. 2013. Lissabon. Entdecken Sie Portugals Hauptstadt. In: <http://www.rotarymagazin.de/aktuell/rotary-aktuell/entdecken-sie-portugals-hauptstadt-a-3244.html> [Stand: 24.07.2014]
- RATH, Brigitte. 2013. Unübersetzbares, schon übersetzt. Sprachliche Relativität und Pseudoübersetzungen. In: DÜNNE, Jörg et al. (Hrsg.) 2013. *Les Intraduisibles/Unübersetzbarkeiten. Sprachen, Literaturen, Medien, Kulturen/Langues, Littératures, Médias, Cultures*. Paris: Éditions des archives contemporaines. 15–25.
- RATHJEN, Friedhelm. 2005. *Dritte Wege: Kontexte für Arno Schmidt und James Joyce*. Scheeßl: Edition ReJoyce.
- RATHJEN, Friedhelm. 2012. Nachwort. In: RATHJEN, Friedhelm. 2012^a. *Geschichten von Shem und Shaun: drei Geschichten aus Finnegans Wake; englisch und deutsch*. Berlin: Suhrkamp. 89–101.
- RATHJEN, Friedhelm. 2015. E-Mail. Anhang 5
- RAVENS. 2015. Abrufbar unter: <http://www.bartleby.com/40/12.html> [Stand: 25.03.2015]
- REICHERT, Klaus. 1989^a. Nacht Sprache: Zur Einführung. In: REICHERT, Klaus & SENN, Fritz (Hrsg.) 1989. *Finnegans Wake: deutsch; gesammelte Annäherungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 7–20.
- RELL, Amy Beth & ROTHMAN, Jason. 2007. On The Structure and Discourse Usage of Spanglish. A Language That Defines and Identity. In: MANTERO, Miguel. 2007. *Identity and Second Language Learning: Culture, Inquiry, and Dialogic Activity in Educational Context*. US: Information Age Publishing. 235–255.
- RICHARDS, Ivor A. 1935/2001. Basic in Teaching: East and West. In: CONSTABLE, John (Hrsg.) 2001. *Selected works 1919-1938. 9. Collected shorter writings 1919-1938*. London: Routledge. 441–507.
- RICHARDS, Ivor A. 1961. *How to Read a Page: a course in effective reading with an introduction to a hundred great words*. London: Routledge & Kegan Paul.
- RICOEUR, Paul. 2006. *On Translation*. London, New York: Routledge.
- ROBINSON, Douglas. 2005. Babel, Tower of. In: BAKER, Mona (Hrsg.) 2005. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London, New York: Taylor & Francis. 21–22.
- ŠARČEVIĆ, Susan. 1985. Translation of culture-bound terms in law. *Multilingua* 4-3 (1985). 127–133.
- SAUSSURE, Ferdinand de. 2001³. *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*. New York: de Gruyter.
- SCHAFF, Adam. 1964. *Sprache und Erkenntnis*. Wien: Europa Verlag.
- SCHÄFER, Martin Jörg. 2013. „Unbeschreibliche Verwandlungen“. Lyrik-Zitate in Hannah Arendts Übersetzung von *The Human Condition*. In: DÜNNE, Jörg et al. (Hrsg.) 2013. *Les Intraduisibles/Unübersetzbarkeiten. Sprachen, Literaturen, Medien, Kulturen/Langues, Littératures, Médias, Cultures*. Paris: Éditions des archives contemporaines. 61–72.

- SCHIFF, Gert. 1961. "Das schwierigste Werk der Weltliteratur" Abrufbar unter: <http://www.zeit.de/1961/05/das-schwierigste-werk-der-weltliteratur> [Stand: 10.12.2014]
- SCHLEIERMACHER, Friedrich. 1813/1963. Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens. In: STÖRIG, Hans Joachim (Hrsg.) 1963. *Das Problem des Übersetzens*. Stuttgart. 38–69.
- SCHMIDT, Arno. 1960. „Das Geheimnis von Finnegans Wake. Eine neue Interpretation des Alterswerkes von James Joyce.“ Abrufbar unter: <http://www.zeit.de/1960/49/das-geheimnis-von-finnegans-wake> [Stand: 10.12.2014]
- SCHMIDT, Arno. 1969. Der Triton mit dem Sonnenschirm / Überlegungen zu einer Lesbarmachung von »Finnegans Wake«. In: SCHMIDT, Arno. 1969. *Der Triton mit dem Sonnenschirm. Großbritannische Gemütsersetzungen*. Frankfurt am Main: S. Fischer. 194–253.
- SCHMITTER, Elke. 2007. „Murmeln der Seele“. Abrufbar unter: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-50424676.html> [Stand: 15.03.2014].
- SCHREIBER, Michael. 1993. *Übersetzung und Bearbeitung: zur Differenzierung und Abgrenzung des Übersetzungsbegriffs*. Tübingen: Narr.
- SCHÜLER, Anja. 2006. Neologismen als Übersetzungsproblem. *Lebende Sprachen* Nr. 2/2006. 62–66.
- SCHÜLER, Donaldo. 1999. Introdução. In: JOYCE, James. 1999. *Finnegans Wake/Finnicius Revém*. Introdução, versão e notas de Donaldo Schüler. Cotia: Ateliê Editorial. 5–13. Abrufbar unter: http://www.ufrgs.br/proin/versao_2/finnegans/index01.html [Stand: 14.01.2015].
- SEARLE, John R. 1969/1999. The Principle of Expressibility. In: SEARLE, John R. 1969/1999. *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge: Cambridge University Press. 19–21.
- SENN, Fritz. 1984. *Joyce's Dislocutions: Essays on Reading as Translation*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- SENN, Fritz. 2012. *Noch mehr über Joyce: Streiflichter*. Frankfurt am Main: Schöffling.
- SHAKESPEARE, William. 1623. The Life of Henry the Fift. In: SHAKESPEARE, William. 1623. *Mr. William Shakespeares Comedies, histories & tragedies, published according to the true originall copies*. London, printed by Isaac Jaggard and Edward Blount, 1623. 423–449. Abrufbar unter: http://internetshakespeare.uvic.ca/Library/facsimile/bookplay/SLNSW_F1/H5/ [Stand: 15/05/2015]
- SHAKESPEARE, William. 1623/1993. *The Complete Works of William Shakespeare*. Abrufbar unter: <http://shakespeare.mit.edu/index.html> [Stand: 15.05.2015]
- *Cymbeline*. Abrufbar unter: <http://shakespeare.mit.edu/cymbeline/full.html> [Stand: 25.03.2015]
 - *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*. Abrufbar unter: <http://shakespeare.mit.edu/hamlet/full.html> [Stand: 25.03.2015]
 - *The Life of King Henry the Fifth*. Abrufbar unter: <http://shakespeare.mit.edu/henryv/full.html> [Stand: 25.03.2015]
 - *King Lear*. Abrufbar unter: <http://shakespeare.mit.edu/lear/full.html> [Stand: 25.03.2015]

- *Measure for Measure*. Abrufbar unter: <http://shakespeare.mit.edu/measure/full.html> [Stand: 25.03.2015]
 - *Pericles, Prince of Tyre*. Abrufbar unter: <http://shakespeare.mit.edu/pericles/full.html> [Stand: 25.03.2015]
- SHAKESPEARE, William. 1811/2014. *Perikles. Fürst von Tyrus. Übersetzt von Ludwig Tieck*. Abrufbar unter: <http://www.zeno.org/Lesesaal/N/9781482722291?page=0> [Stand: 25.03.2015]
- SHAKESPEARE, William. 1921/2013. *Mass für Mass. Neu übersetzt von Friedrich Gundolf*. Abrufbar unter: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/mass-fur-mass-7718/1> [Stand: 25.03.2015]
- SHAKESPEARE, William. 1969/2001. *Hamlet. Prinz von Dänemark. Übersetzt von August Wilhelm Schlegel*. Stuttgart: Reclam.
- SHAKESPEARE, William. 1979. *König Heinrich der Fünfte. Übersetzt von August Wilhelm von Schlegel*. Abrufbar unter: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/konig-heinrich-der-funfte-2175/1> [Stand: 25.03.2015]
- SHAKESPEARE, William. [o. J.]^a *Cymbeline. Übersetzt von Dorothea Tieck*. Abrufbar unter: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/cymbeline-2165/1> [Stand: 25.03.2015]
- SHAKESPEARE, William. [o. J.]^b *König Lear. Übersetzt von Wolf Graf Baudissin*. Abrufbar unter: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/konig-lear-2164/1> [Stand: 25.03.2015]
- STOCKERT, Philippa. 2006. *Sprach- und Wortspiele als Übersetzungsproblem. Dargestellt am Roman "Rayuela" von Julio Cortázar und dessen deutscher Übersetzung*. Wien: Diplomarbeit.
- STOLDT, Hinrich. 2005. Nietzsche im Feld der Ideologien. Abrufbar unter: http://www.mythos-magazin.de/ideologieforschung/hs_nietzsche.pdf [Stand: 12.11.2014].
- STOLZE, Radegundis. 2005. *Übersetzungstheorien. Eine Einführung*. Tübingen: Narr.
- TAWADA, Yoko. 2005. In: BRANDT, Bettina. 2005. Ein Wort, ein Ort, or How Words Create Places: Interview with Yoko Tawada. *Women in German Yearbook* 21. 2005. 1-14.
- THE NEW YORK TIMES. 1941. James Joyce Dies; Wrote 'Ulysses'. Abrufbar unter: www.nytimes.com/books/00/01/09/specials/joyce-obit.html [Stand: 14.01.2015]
- TOURY, Gideon. 1985. A Rationale for Descriptive Translation Studies. In: HERMANS, Theo (Hrsg.) 1985. *The Manipulation of Literature. Studies in literary translation*. New York: St. Martin Press. 16–41.
- TOURY, Gideon. 1995. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins.
- TOURY, Gideon. 1997. What Is It That Renders a Spoonerism (Un)translatable? In: DELABASTITA, Dirk (Hrsg.) 1997. *Traductio. Essays on Punning and Translation*. Manchester: St. Jerome Publ. 271–289.
- VdÜ. [o. J.] *ÜbersetzerInnen – Die Übersetzerdatenbank des VdÜ*. Ulrich Blumenbach. Abrufbar unter: <http://literaturuebersetzer.de/> [Stand: 25.03.2015]
- VEISBERGS, Andrejs. 1997. The Contextual Use of Idioms, Wordplay, and Translation. In: DELABASTITA, Dirk (Hrsg.) 1997. *Traductio. Essays on Punning and Translation*. Manchester: St. Jerome Publ. 155–173.

- WAGNER, Richard. 1865. Isolde's Liebestod. In: WAGNER, Richard. 1865. *Tristan und Isolde*. Abrufbar unter: <http://www.wagneropera.net/Themes/Liebestod.htm> [Stand: 25.03.2015]
- WALLRAFF, Günter. 1979. Furchtloser Agent der Wahrheit. Günter Wallraff über C. Meyer-Clason: „Portugiesische Tagebücher“. Abrufbar unter: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-39868833.html> [Stand: 24.07.2014]
- WALLSTEIN. [o. J.] Autorenverzeichnis. Reinhard Markner. Abrufbar unter: <http://www.wallstein-verlag.de/autoren/reinhard-markner.html> [Stand: 15.04.2015]
- WE-DIX^a. [o. J.] Geiriadur. Welsh-English / English-Welsh On-line Dictionary. Abrufbar unter: <http://www.geiriadur.net/index.php?page=ateb&term=caerludd&direction=we&type=all&whichpart=exact> [Stand: 25.03.2015]
- WE-DIX^b. [o. J.] Geiriadur. Welsh-English / English-Welsh On-line Dictionary. Abrufbar unter: <http://www.geiriadur.net/index.php?page=ateb&term=caer&direction=we&type=all&whichpart=exact> [Stand: 25.03.2015]
- WEINRICH, Harald. 1970. Erlernbarkeit, Übersetzbarkeit, Formalisierbarkeit. In: PILCH, Herbert. & RICHTER, Helmut. (Hrsg.) 1970. *Theorie und Empirie in der Sprachforschung*. Basel; München: Karger, 76–80.
- WENINGER, Robert K. 2015. E-Mail. Anhang 2.
- WHORF, Benjamin Lee. 1939/1959. The Relation of Habitual Thought and Behavior to Language. In: CARROLL, John B. (Hrsg.) 1959. *Language, Thought, and Reality. Selected Writings of Benjamin Lee Whorf*. New York: The Technology Press of Massachusetts Institute of Technology & John Wiley & Sons. 134–159.
- WHORF, Benjamin Lee. 1940/1959a. Science and Linguistics. In: CARROLL, John B. (Hrsg.) 1959. *Language, Thought, and Reality. Selected Writings of Benjamin Lee Whorf*. New York: The Technology Press of Massachusetts Institute of Technology & John Wiley & Sons. 207–219.
- WHORF, Benjamin Lee. 1940/1959b. Linguistics as an Exact Science. In: CARROLL, John B. (Hrsg.) 1959. *Language, Thought, and Reality. Selected Writings of Benjamin Lee Whorf*. New York: The Technology Press of Massachusetts Institute of Technology & John Wiley & Sons. 220–232.
- WINKLER, Willi. 1993. „Ordspindelvaev“. Abrufbar unter: <http://www.zeit.de/1993/44/ordspindelvaev>. [Stand: 14.03.2014]
- WITTBRODT, Andreas. 1995. *Verfahren der Gedichtübersetzung. Definition, Klassifikation, Charakterisierung*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- ZIMMER, Dieter E. 1969. Dublin – und immer Joyce im Kopf. Notizen von einer vielleicht wahnhaften Reise. In: <http://www.zeit.de/1969/29/dublin-und-immer-joyce-im-kopf> [17.07.2013]
- ZIS. 2014. Vortrag von Prof. Dr. Klaus Reichert. Abrufbar unter: <http://www.zis.uni-mainz.de/1971.php> [Stand: 25.03.2015]

ANHANG

ANHANG 1: VOLLSTÄNDIGE TEXTSTELLEN

Textstelle 1: FW 424.17–424.36

Joyce
(1939/2000:
424)

– For his root language, if you ask me whys, Shaun replied, as he blessed himself devotionally like a crawsbomb, making act of oblivion, footinmouther! (what the thickuns else?) which he picksticked into his lettruce invrention. Ullhodturdenweirmudgaardgringnirurdrmolnirfenrirlukkilokkibaugimandodrrerin-surtkrinmgernrackinarockar! Thor's for yo!

– The hundredlettered name again, last word of perfect language. But you could come near it, we do suppose, strong Shaun O', we foresupposed. How?

– Peax! Peax! Shaun replied in vealar penultimatum. 'Tis pebils before Sweeney's as he swigged a slug of Jon Jacobsen from his treestem sucker cane. Mildbut likesome! I might as well be talking to the four waves till tibbes grey eyes and the rests asleep. Frost! Nope! No one in his seven senses could as I have before said, only you missed my drift, for it's being incendiary. Every dimmed letter in it is a copy and not a few of the silbils and wholly words I can show you in my Kingdom of Heaven. The lowquacity of him! With his threestar monothong! Thaw! The last word in stolentelling! And what's more right-down lowbrown schisthematic robblemint!

Rathjen
(2012^b:161)

– Wegen seiner wurzligen Sprache, wenn ihr mich Warumsen fragt, antwortete Shaun, während er sich andachtsam segnete wie ein Kniebückling, Böse tuend, Klauinmauler! (was zum Däumel sonst noch?) welches er in seine bruflichte Erfindung speckweckte. Ullhodturdenweirmutgaardgringnirurdrmolnirfenrirluekilokibaugimandodrrerin-surtkrinmgernrackinarockar! Thor ist's für yoich!

– Der hundertbuchstabige Name wieder, letztes Wort der perfekten Sprache. Doch du könntest nahe darankommen, nehmen wir an, starker Shaun O', vornahmen wir an. Wie?

– Paxfried! Paxfried! antwortete Shaun in vorletztlichem wehlarren Gaumium. [...]

Stündel
(1992:424)

– Wegen seiner rauhtigen Sprache, wenn ihr mich nach den Warums fragt, erwiderte Schon, während er sich selbst devot segnete wie ein Römisch Katholischer, und machte den Akt der Amnesetie, Fußim-Munter! war der Dickanns anders?) welche er in seiner LetternErpfindung schwein-schlachtete. UllholdDunnerWeirterMidgartenOdinUrds-MjollnireFenrireLockiBaugimaneOdruneSurteKrinmegernRagnarocker! Thor ist für Yo!

– Abermals das hundertbuchstaben Wort, das letzte Wort einer perfekten Sprache. Aber Ihr könntet Euch dem annähern, so glauben wir fest, starker Schon O', wir vormutmaßen. Wie?

– Friette! Friette! entgegnete Schon im velaren Vorletztzilbern. Diese Pörlen vor Seuen ist als ob er einen Zauderer des John Jakobson von sei-nem tristanen ZuckerRohr kastrierte. Mildund leichte! Ich könnte ebenso die vier Wellen nehmen, bis zu jüngst-

gerichtlich grauen Augen und die Reste schlafen. Frost! Hecke! Niemand in seinen sieben Sinnen könnte das, wie ich zuvor gesagt habe, ihr versäumt nur meine TreibMine, dann wir es meine BrandBombe sein. Jeder verdimmte Buchstabe darin ist eine Kopie und nicht wenige der Silliben und ganze Wörter kann ich euch in meinem Himmels-Königstum zeigen. Die Schwaghaftigkeit von ihm! Der drinsterne Monolthong! Es ist so! Das letzte Wort beim Geschickte-Erzählen! Und was ist echtere engstirnige Schisthematische Räuberei!

Textstelle 2: FW 10.25–10.36

Joyce
(1939/2000:
10)

What a warm time we were in there but how keling is here the airabouts! We nowhere she lives but you mussna tell annaone for the lamp of Jig-a-Lantern! It's a candlelittle houthse of a month and one windies. Downadown, High Downadown. And numbered quaintlymine. And such reasonable weather too! The wa-grant wind's awalt'zaraound thepilt-downs and on every blasted knollyrock (if you can spot fifty I spy four more) there's that gnarlybird ygathering, a runalittle, doalittle, prealittle, pouralittle, wipealittle, kicksalittle, severalittle, eatalittle, whinealittle, kenalittle, helfalittle, pelfalittle gnarlybird. A verytableland of bleakbardfields! Under his seven wrothschildes lies one, Lumproar. His glav toside him. Skud ontorsed. Our pigeons pair are flewn for northcliffs.

Beck
(1989:34)

Wie warm wir's da drin hatten, und wie kill hier der aufwindhalt! Es ist uns nunbekannt, wo sie lebt, aber ihr düfts um Irrlichtswillen niemanna sagen! Es ist ein kirzescheines howth vonnem monat unnem windag. Dünadown, Hoh, Dünadown. Und nummert meunundganzlich nett. Und son passables wetter auch! Die laun'schen winde walzern über die prasseldün', und auf jedem gottverblasnen felsenknubbel (wenn d' fünfzig spähest, späh ich vier mehr) ist da der pickmotz am sammeln, n heimstnbißchen, zweitgnbißchen, dreibtgnbißchen, giertgnbißchen, hünpftgnbißchen, wechstgnbißchen, siebtgnbißchen, hacktgnbißchen, streuntgnbißchen, zehrtgnbißchen, helftgnbißchen, wölftgnbißchen pickmotz. Ein fairytables land von ripper bleichbirdfeldern! Unter zornen sieben rothschilden liegt ein, Lumperör. Sein glefe ihm zuseit. Schuß un dux on t'orso. Unser taubenpaar ist abgeflohen zu den northkliffs.

Stündel
(1992:10)

Was für eine warme Zeitlang warren wir dorrt drinn, aber wie kellt ist es hier in der Gekkend! Wir können sie, sie lebt, doch darfst nimmanden davon irrzählen wegen der Ballhade von Juck-ah-Landterm! Das ist ein kerzliches House auf dem Bärch und ein Finster. Hinapp, Hoch Hinnhinapp. Und zällen Neinundschanzick. Und noch so ein pussindes Wättier! Der Waagrand windet sich ümmer drumruhm um den prähysterischen Schäddel und auf jedes geprahltes HüggelGrap (wenn du fünfzieh späcken kannst, ich spuke phiel mähr) das ist dieses vrühföggelichte Herummversammeln, ein Eineinwenig, Zeieinwenig, Dryeinwenig, Führeinwenig, Pfinffeinwenig, Kickseinwenig, Siebeinwe-

nig, Akteinwenig, Nenneinwenig, Sehneinwenig, Helfeinwenig, Zäuffeinwenig Vrühhöggele. Ein Verittabelland von SchwatzDusselsFeldern! Unter seinen SiehPen Ruttschilden lieckt einer, Lemperrair. Seine Lhiebe ziehrrt ihn. Gutt aufemfährt. Unser ZwicklingsPaar ist nach NordKlipp gefluhen.

Textstelle 3: FW 152.15–152.34

Joyce
(1939/2000:
152)

The Mookse and The Gripes.
Gentes and laitymen, fullstoppers and semicolonials, hybrids and lubberds!
Eins within a space and a wearywide space it wast ere wohned a Mookse. The onesomeness wast alltolonely, archunsitslike, broady oval, and a Mookse he would a walking go (My hood! cries Antony Romeo), so one grandsumer evening, after a great morning and his good supper of gammon and spittish, having flabelled his eyes, pilleoled his nostrils, vacticanated his ears and palliumed his throats, he put on his impermeable, seized his impugnable, harped on his crown and stepped out of his immobile *De Rure Albo* (socolled becauld it was chalkfull of masterplasters and had borgeously letout gardens strown with cascadas, pinta-costecas, horthoducts and currycombs) and set off from Ludstow a spasso to see how badness was badness in the weirdest of all pensible ways.
As he set off with his father's sword, his *lancia spezzata*, he was girded on, and with that between his legs and his tarkeels, our once in only Bragspear, he clanked, to my clinking, from vetoes to threetop, every inch of an immortal.

Horn
(1989:99f.)

The Mookse and The Gripes.
Gentes and laitymen, vollstopper und semikolonisten, hybrüte und flegelburten!
Eins wast inmal ein raum und ein schwerweiter raum ist das gewüsten ere wohned ein Mookse. Die einssamkeit wast allzuleinsam, erzunsitzgleich, breithin oval, und ein Mookse der möcht' eins walken gehen (My hood! schreit Antony Romeo), also an einem grandsumer abend, nach einem großartigen morgen und seinem guten abendmahl von quatsch und spuckicht, seine augen flabelliert, seine nüstern pilloilte, seine ohren vaktikaniert und seine kehlen palliumiert habend, legte er an seinem impermeabel, hob hoch seinen impugnabel, harpfte auf seine krone und schritt heraus aus seinem immobil *De Rure Albo* (sogeeissen wheiss kreidsfull von meistermörtelstucker stickte und von kaskadas, pintacostecas, horthodukten und kavalkomben strohzend borge-osische letoute gärten hatte) und machte sich auf von Ludstow *a spasso* um zu sehen wie bösenis wäre bösenis im dem weirdesten aller pensiblen wege.
Als er sich auf machte mit seines vaters schwert, seiner *lancia spezzata*, an die er gegürtet war, und mit jenem zwischen seinen legs und seinen teerkielen, unser einstmals in einziger Bragspear,

da klirrte er, zu meiner erkirrung, von den veetoes bis zum tritopp,
jeder zoll der eines unsterblichen.

Weninger
(1989:116)

Der Muhkus und Der Trauben

HEhren und damener, punktender und semikolonialer, blau-
brut und pöpel!

Einst war einall und alts ein raomfassend all es hallte darinmalls
ärewohnte ein Muhkus. Die einsamalleinkeit alltuhallein war,
hörschtersitzstill, weitgehend owal, und ein Muhkus der paszie-
ren geht (Mei Huot! Antrom Reiser fleht), all so an einem pracht-
sumererlich abvend, nach einem wunderbaren sorgen und seinem
vortextlichem wespurn von schminken und bratröster, und nach-
dem er seyne ougen flabelliziert, seine nasengelöcher pilleopoliert,
seine hoehren vaktshikaniert und seine hältse pallifümiert, da zog
er an sein ergendicht, begreiferte sein anfechtgryffing, harfte auf
seine krohne und schritt aus seinem immobilen *De Rure Albo*
(sogespachtelt weiß kalkvoll war der meisterbeiwker und bor-
gio sausgehangene gärten hatte, die bestreht waren mit kaskaders,
pfungstakostaecks, hortendogsen und katerkomben) und machte
sich dann *a spatzo* von Götzwill auf um zu sehen wie schlechtig-
keit schlechtigkeit war im seltlichsten aller dünklichsten weiten.

Als er sich nun mit seines vaters schwort, seiner *lancia spiessata*,
die ihm angürtelte, aufmuckte und mit diesem zwischen seinen
schinkeln und farcsohlen, unser einst in alles Plagspeer, da rasselt
er zu mîn rasseln, von viertoes bis trinikopp, jeder soll der eines
einsterblichen.

Rathjen
(2012^a:7)

Der Mauchs und Der Traufen

Herden und Damänmein, Apostrovieh und Semikoloniale, Bestarte
und Schlammerte!

Eins war womal in weitem Raum und das gar ein leerweiter Raum
rin wondge ein Mauchs. Die Einseinkeit war allzuleinig, archuntisch-
lich, breitlich üval, und ein Mauchs er pflegte spazieren zu gehen
(Mein Hut! schreit Antonius Romeo), so eins Großsumersabends,
nach einem feinen Morgen und seinem guten Mahle von Schinken
und Speichel, als er seine Augen flabelliert, seine Nüstern pilleoliert,
seine Ohren vacticanatiert und seine Schlünde palliumiert hatte, zog
er seinen Wasserdichten an, ergriff seinen Einwändigen, haarfte seine
Krone auf und trat heraus aus seinem immobilen *De Rure Albo* (sobek-
kalkt feil es kreidvoll war von Meisterstuckn und borgeös ausgelegte,
mit Kaskadern, Pintakosthekern, Horthodukten und Katerkämmen
bestrehte Gärten hatte) und macht sich *a spasso* von Ludsstadt auf
zu sehen wie Schlechtigkeit Schlechtigkeit war in der gespinnten aller
löblichen Weisen.

Als auf er brach mit sines Vaters Schwort, seiner *lancia spezzata*,
höhnenhaft umschlossen, und mit dem zwischen seinen Beinen und
seinen Tearrhecken, unser einst und ziger Frechspeer, rasselte er, meins

Erkrackhtelns, von der Wehtuhsohl bis zum Dreischeintel, jeder Zoll eins Unsterblichen.

Stündel
(1992:152)

Der Mauhxr und Der Träuber.
Harmen und Dörrmen, Punketer und Semikolonisten, Lauhbüllüter und Krähti-Plödi!
Es wirt einmalz vor lunger Breit und das war eine sähgutte Breit, da wurnte ein Mauhxr. Die Einsammigkeit wärst allzueinsomich, Herresitz, scheuseelig üvel, und ein Mauhxr, er wollte einen Spatzirrgang untellnehmän (Mein Juttes! schreikt Antoni Romdeo), so geschar es eines Huchsumer Erbens, nach einem großartigen Morgen und seinem guten Essen mit Schinkühn und Spucknat, nachdem er seine Aigen gefäckelt, seine Nüstern gepittelt, seine Ohren wattiziert und seine Hälse pallfühlmisiert hatte, zug er sein Apweisehnddes an, ergriff sein Ahnfechtbares, haffte auf seine Grohne und stackste aus seiner Immobilie *Von weißer Landschaft* heraus (sockenannt weihl es ein kraidvoll MeißelWerken war und bürgtig ahngeleckte Gerten mit Kackskaden, Pengstrosen, Gartquerdukte und Kattagrotten verstreiht hatte) und machte sich zu seinem *Spaßziergang* von HerrnsStadt auf, um zu sehen, wie geschuftig die Geschuftigkeit in der schlämmsten aller dunkbaren Weisen war.
Als er sich mit seines Vaters Schwört aufmachte, seiner zerbrockenen Landseh, wurde er umgirtelt, und mit diesem zwischen seinen Beinen und seinen Trappsetzen rasselte er, unser einst und einziger PrahllSpieß, meiner Kleiklung nach, vom Zwehtuts zum Drehtuts, jeder Zoll ein Unsternbleicher.

Textstelle 4a: FW 619.20–619.34

Joyce
(1939/2000:
619)

Soft morning, city! Lsp! I am leafy speafing. Lpf! Folyt and folty all the nights have falled on to long my hair. Not a sound, falling. Lispn! No wind no word. Only a leaf, just a leaf and then leaves. The woods are fond always. As were we their babes in. And robins in crews so. It is for me goolden wending. Unless? Away! Rise up, man of the hooths, you have slept so long! Or is it only so mesleems? On your pondered palm. Reclined from cape to pede. With pipe on bowl. Terce for a fiddler, sixt for makmerriers, none for a Cole. Rise up now and aruse! Norvena's over. I am leafy, your goolden, so you called me, may me life, yea your goolden, silve me solve, exsogerraiders! You did so drool. I was so sharm. But there's a great poet in you too. Stout Stokes would take you offly. So has he as bored me to slump. But am good and rested. Taks to you, toddy, tan ye. Yawhawaw. Helpunto min, helpas vin.

Blumenbach
& Markner
(1989:262)

Sanften Morgen, Stadt! Lsp! Hier splicht Leafy. Lpf! Vilezig und all die vielzig Nächte sind gefallt, mein Haar zu längen. Kein Laub, der fiele. Lispn! Kein Wind kein Wort. Nur ein Blatt, bloß ein Blatt und gleich fort. Die Wälter sind immer innig. Als wollten sie uns hänseln. Und Rotkelchon cruft so. Für meine gooldne Koofzeit. Außer? Fort! Erhebe dich, Mann des Hoothes, du hast

so lang geschlafen! Oder kommts mir nur so vorient? Auf deiner überlegenden Hand. Zurückgelehnt von Kap zu Fuß. Mit Pfeife am Kopf. Pfinnig für nen Fiedler, Marc fürn Hurchzeitsmarkt, keinen roten für nen Cole. Steh auf jetzt und erhabe dich! Norvena ist vorbei. Ich bin Leafy, deine Gooldne, so nanntest du mich, mayst mich leb, ja deine Gooldne, argrente mich wer kann, Überträuber! Du warst so sabber. Ich tat so sharm Doch steckt auch ein großer Poet in dir. Stout Stokes nähm dich sofflort. So tat der mich langweilte bis zum Schlumm. Bin aber gut und geruht. Tak dir, Toddy, tafür! Yahahawe. Hilfs anzuggrimmen, helpuns vinnen.

Reichert
(1989^b:271)

Mild der morgen, stadt! Lsp! Ich bin liefi die spriefft. Lpf! Zores und mores alle die nächte sind gepahlt weiter zu langen mein haar. Nicht ein laut, fällt. Lispn! Kein wind kein wort. Nur ein blatt, blß ein blatt und dann platter. die wälder sind immer innig. Als wärn wir ihre babies in. Und rabin, sohn, gruß, oh. Es ist für mich meine grollndne hochgezeit. Falls nicht? Nur fort! Steh auf, mann aus den högen, du schlieffest so lang! Oder erscheints nur morschlomm? Flach auf dein gestrengkten hand. Hingegossen von kapf bis flus. Mit der pip am sack. Nen dreier fürn fitzler, sexer für machtspasmer, nix für den Cool. Steh auf jetzt und auferstets! Norwegna's aus. Ich bin liefi, die grollndne dein, so nanzt du mich, soll mein leben, ja dein grollndnes, verlesen mich zerlösen, exorbitarbandler! Du gabst dich so droll. Ich war so scharm. Doch bin brav und in roh. Dansk dir poppi, bräu dich! Steh ins bay, steh als finnins bei.

Stündel
(1992:619)

Mild morguens, Sihdi! Lschp! Ich bins, Liffée, die da sp-bricht! Lschf! Verzicht und verzich fielen all die Näckte auf mein verlangenes Haar. Kein Laut-Feld. Lauschp! Kein Wind kein Wort. Nur Laub und Laub und Lauws. Die Wälder sind immer freau. Als wähen wirr irre Bähbies drin. Und Rubin so 'n Gruß, oh. Für mich ist es guldene Huchzeiht. Außer? Hinweck! Steh auf, Mensch des Howsees, du hast so lang geschlaffen! Oder ist es nur ein Shyne-Schlaf? Auf deinen ouigenden Flügeln. Ruhe von Kopf bis Fluß. Mit Veifee am Kopf. Dritte für 'nen Fittler, Sexte für mainn Luderbrustig, neine für 'nen Cohl. Rauf nun und zeuch dich! Nierwahna iß dahinn. Ich bin Liffée, deine Guldene,* hilf mich lösen, Ahn-geb-Bär! Du hast so gesabbat. Ich war so beschaimt. Doch inn dear steckt auch ein groseir Dich-Ter. Der stämmige Stokes würde über dich ehrsrecken. Doch mich hat er zum Schlaf gelangweiht. Aber ich bin gut und geruht. Danks dir, Deaddy, damm dich! Jahaha. Hilfanzu mir, hilfan Bier.

*Ich bin Liffée, deine Guldene, so nanntest du mich, mach mich lebend, ja deine Guldene, hilf mich lösen, Ahn-geb-Bär!³⁶

³⁶ In der Komplettübersetzung von Stündel fehlt ein Teil dieses Satzes; die deutsche Übersetzung stammt aus der in *Gesammelte Annäherungen* abgedruckten Übersetzung Stündels.

Textstelle 4b: FW 628.7–628.16

Joyce
(1939/2000:
628)

To remind me of. Lff!
So soft this morning, ours. Yes. Carry me along, taddy, like you
done through the toy fair! If I seen him bearing down on me now
under whitespread wings like he'd come from Arkangels, I sink
I'd die down over his feet, humbly dumbly, only to washup. Yes,
tid. There's where. First. We pass through grass behush the bush
to. Whish! A gull. Gulls. Far calls. Coming, far! End here. Us
then. Finn, again! Take. Bussoftlhee, mememormee! Till thous-
endsthee. Lps. The keys to. Given! A way a lone a last a loved a
long the

Blumenbach
& Markner
(1989:270)

Mich zu eryn-
nern. Lff! So sanft der Morgen uns stund. Ja. Nimm mich mit,
Taddy, wie einst über den Tandmarkt! Säh ich ihn jetzt mir nahn
unter weißgebreiteten Schwingen, als käm er aus Arkangels, senk
ich, ich schläge nieder zu seinen Füßen, fraglos saglos, nur um Be-
ten zu machen. Ja, Tid. Dort wars. Zuerst. Wir rascheln durchs
Gras, huschen zum Busch. Scht. Eine Möwe. Möwen. Ferne ruft.
Komme, Ferne! Ende hier. Uns dann, Finn, again! Sacht. Nimm.
Küssanftihn, meerinnere mich! Bis dusendstjahr. Lpn. Die Schlüs-
sel zum. Gegeben! Zuwegs allein zuletzt alliebst zulängs dem

Reichert
(1989^b:272f.)

Mich zerrinnern an. Lff! So mild der morgen, unsrer. Ja. Trag
mich dahin, pappi, wieder einst durch den messeplabtzt. Wenn ich
ihn säh jetzt wie er mich niederflög unter weißgespreizten schwin-
gen als käm er von Arzangeln, ich sank hin ich erstürb zu sein
füßen, krumm stumm, nur um aufzubetzen. Ja, zeits. Da's wo.
Zuerst. Wir huschen durch buschen keuchen gesträuchen zu.
Wsch! Ne möwe. Möwen. Fern rufts. Komme, fern! Endt hier.
Uns denn. Finn, noch wieder! Nimm. Küßoftmildchihm, meer-
denkmermein! Bis tausendstdein. Lpn. Die schlüssel zu. Geben!
Da hin da lein da letzt da liebt da lang m

Rathjen
(1989:275)

Mich zu erinnern an. Lff! So
sanft diesen Morgen, unser. Ja. Trag mich mit dir, Vataddy, wie
du's getan über den Spielzeugmarkt! Wenn ich ihn nun zu mir
hätte herunterschnellen sehen unter weißgespreizten Flügeln als
käme er von Archangeln, ich würde sinkerlich über seinen Füßen
niedersiechen, humpeldumpelnd, nur um aufzuwäschen. Ja, Tid.
Da ist's wo. Zuerst. Durchfahren wir Gras hohusch den Busch
umzu. Whinsch! Eine Möwe. Möwen. Fern Rufen. Im Kommen,
fern! Enden hier. Wir dann. Finn, fangan! Er macht's Abbasamt-
seidsanft, vergüßt memeimemamommich! Bis tusendirsja. Lppn.
Die Schlüssel zum. Gegeben! Ein Weg ein samer ein letzter ein
liebster entlang der

Stündel
(1992:628)

Um mich zu erinnern an. Lff! So ein müllder Morguen, stunntenlang. Ja. Track mich whyter, Pappi, oui du es durch den Teufair getan haßt! Wemm ich ihn sehe, wie er mich unter weißgespreizten Schwingen bürgt, als kähne er von den Erzänggelln. Ich dinke, ich will über seinen Füßen stairben, Hambli Dambli, nur zum Anbetten. Yes, törn. Da's wars. Erst. Mich laß durchs Gras und husch in'n Busch. Schweich! 'ne Möw. Mäws. Fahr möses. Komm, Fahrt! End hirr. Aus dann. Finn, necken! Nimm. Dochlaife, rinnerum! Bis dusendästsieh. Lppn. Die Schlüsse zu. Gecke-ben! Hinn Weg all ein zu Lättst up saits and lang des

Textstelle 5: FW 165.30–166.2

Joyce
(1939/2000:
165f.)

The boxes, if I may break the subject gently, are worth about fourpence pourbox but I am inventing a more patent process, foolproof and pryperfect (I should like to ask that Shedlock Homes person who is out for removing the roofs of our criminal classics by what *deductio ad domunum* he hopes *de tacto* to detect anything unless he happens of himself, *movibile tectu*, to have a slade off) after which they can be reduced to a fragment of their true crust by even the youngest of Margees if she will take plase to be seated and smile if I please.

Horn
(1989:113)

Die boxen, wenn Ich das subjekt gentil brechen darf, sind unge-fähr fourpence purbox wert aber Ich bin bei der invention eines patenteren prozesses, narrensicher und aufdeckperfekt (ich würde jene Shedlock Homes person die darauf aus ist die dächer von unseren kriminalklassikern zu removieren gern fragen mittels wel-cher *deductio ad domunum* er *de tacto* irgendetwas zu detegieren hofft es sei denn sei eigenes schieberdach, *movibile tectu*, ist selbst nicht ganz dicht) wonach sie auf ein fragment ihrer treue-kruste sogar von der jüngsten der Margees reduziert werden kön-nen falls sie plas nehmen will sich zu setzen und zu lächeln falls es mir pläsiert.

Stündel
(1992:165f.)

Die Schachteln, wenn ich das Thema vorsichtig angehen darf, sind etwa vier Pfennig Purschachtel wert, aber ich bin dabei, einen patente-ren Prozeß zu entwickeln, narrensicher und spähperfekt (ich würde gern jene Schällog Hähmes Person fragen, die dabei ist den Ruf unserer kriminalen Klassik zu verändern, durch das *deductio ad domunum* hofft er *de tacto* irgendetwas zu entdecke, wenn es nicht ihm selbst zustößt, *movibile tectu*, um ein Dach abgedeckt zu haben) danach können sie reduziert werden auf ein Fragment ihrer wahren Korsten sogar von den jüngsten des Margies, wenn sie Plitze nehmen will, um zu sitzen und zu lächeln, wenn es mir beliebt.

Textstelle 7b:

Joyce
(1939/2000:
44)

"THE BALLAD OF PERSSE O'REILLY."

Have you heard of one Hump-ty Dump-ty how he
fell with a roll and a rum-ble and curled up like Lord O-la-fa
Crum-ple by the butt of the Mag-a-zine Wall of the
Mag-a-zine Wall Hump-hel-met and all Da Capo

Rathjen
(1989:60)

»DIE BALLADE VON PERSSE O'REILLY.«

Hast ge-hört von 'nem Hump-ty Dump-ty wie er
fiel mit 'ner Roll'und 'nem Rum-pel und rollt' ein wie Lord O-la-ta
Krum-pel am Ge-bälk von der Ma-ga-zin-wand von der
Ma-ga-zin-wand Helm Buk-kei und Band Da Capo

Stündel
(1992:44)

"DIE BALLADE VON PERSSE O'REILLY"

Hörtest du von Hamp-ti Damp-ti, wie er
fiel mit Rollen und Rum-pel und sich krümmte wie Lord Olaf
Crum-pel nach dem Stoß von dem Mag-a-zin Wall von dem
Mag-a-zin Wall Hümpel Helm und all Da Capo

Liebe Frau Reisinger,

anbei meine Antworten... Ich hoffe, sie sind nuetzlich. Und viel Erfolg mit und bei Ihrer Arbeit,

Robert K. Weninger

Emeritus Professor of German and Comparative Literature

Fragen zur Finnegans Wake-Übersetzung (Masterarbeit)

1. Wie sind Sie zu James Joyce gekommen bzw. wie nahm Ihre Interesse an ihm und seinen Werken seinen Anfang? Was reizt Sie allgemein an James Joyce?

Eigentlich zwei ganz unterschiedliche Fragen. 1a ist leicht beantwortet: ich habe als Student in Frankfurt Seminare bei Klaus Reichert belegt und durch ihn meine Liebe zu/für Joyce entdeckt, zuerst Ulysses. Später habe ich dann auch ein Oberseminar (oder vielleicht 'nur' Hauptseminar bei ihm belegt, eine Lesegruppe zu Finnegans Wake. Als Seminararbeit reichte ich meinen Kommentar zu Finnegans Wake bei ihm ein, damals noch ein 50-seitiges Dokument, das dann später zu meinem 200-seitigen Mookse and Gripes Kommentar-Band im Bargfelder Boten ausgeweitet wurde, nachdem ich Jörg Drews 1979 beim Zürcher James Joyce-Symposium kennengelernt hatte und von ihm zu dieser Arbeit angespornt wurde.

Zu 1b: An Joyce gefaellt mir die unendliche Dichte der Anspielungen und Verknüpfungen in seinen Werken.

2. In Bezug auf Finnegans Wake, was hat Sie an diesem Buch gereizt? Genauer gesagt, was war für Sie der Grund, Teile daraus zu übersetzen?

Was mich anspornte, meinen Kommentar-Band zu produzieren und in dem Kontext auch den Mookse and Gripes Abschnitt zu übersetzen, war die Tatsache, daß ich double native speaker bin, des Englischen und des Deutschen, und daß ich für Deutsche ohne gute Englischkenntnisse einen Ausschnitt aus Finnegans Werk 'lesbar' machen wollte durch Kommentar und Übersetzung.

3. Was waren für Sie dabei die Hauptschwierigkeiten und wie sind Sie mit diesen umgegangen? Im Besonderen, welche Strategie haben Sie verwendet bzw. welches Ziel hatten Sie sich für Ihre Übersetzung gesetzt?

Die Hauptschwierigkeit bei Finnegans Wake ist sicher, daß man einen Ausschnitt nicht übersetzen kann ohne intensive Beschäftigung mit dem Ganzen. Die Themen und Verflechtungen ziehen sich durchs ganze Werke, wie Sie aus meinem Kommentar-Band im Bargfelder Boten entnehmen können. Das bedeutete für mich konkret, sich über zwei Jahre fast nur mit Finnegans Wake und der damals existierenden Sekundärliteratur dazu zu beschäftigen, bevor ich meine Übersetzung in Angriff nehmen konnte. Ich begann mit dem Kommentar, die Übersetzung kam später.

4. James Joyce ist nicht gerade ein einfacher Autor und vor allem Finnegans Wake wird oft als "unübersetzbar" oder als "das schwierigste Werk der Weltliteratur" bezeichnet. Wie stehen Sie zu diesen Beschreibungen?

Im Prinzip ist jedes Werk unübersetzbar. But as George Orwell lets his pigs say in Animal Farm, 'Some animals are more equal than others'. Das heißt, Joyces Ulysses und Finnegans Wake sind besonders herausfordernd, da sie, wie ich oben ausgeführt habe, besonders komplex und anspielungsreich verwoben sind. Ich halte nach wie vor eine komplette Übersetzung von Finnegans Wake ins Deutsche, wie die von Stündel, für unhaltbar und unzugänglich, da man Finnegans Wake nur in seiner Komplexität begreifen und nachvollziehen kann (insofern das überhaupt möglich ist: dies ist ja nur anstrebbbar, niemals verwirklichtbar, das thematisiert Joyce in Finnegans Wake ja selbst), wenn man das Originalwerk vor sich hat.

5. Finnegans Wake hat durch seine (vermeintliche) Unübersetzbarkeit zu vielen Übersetzungsversuchen geführt. Haben Sie andere Übersetzungen gelesen und wenn ja, wie fanden Sie diese?

Ja, ich habe viele gelesen/studiert und finde die meisten als Versuche gut; ich habe aber Einwände gegen Stündels Übersetzung, da er zuviel der Komplexität nivelliert und damit dem Werk einen anderen Charakter verleiht. Ähnlich übrigens wie Arno Schmidt, in dessen Fußstapfen Stündel tritt, scheint mir.

6. Wie viel Zeit stand Ihnen für die Übersetzung zur Verfügung bzw. wie viel Zeit haben Sie sich selbst gegeben?

Für die Erstellung des Mookse and Gripes-Kommentars im Bargfelder Boten zwei Jahre etwa, für die Übersetzung etwa das letzte halbe Jahr dieser Phase.

----- Original Message -----

From: Tamara Reisinger

Sent: 01 April 2015 08:16

To: Weninger, Robert

Subject: Fragen zur Finnegans Wake-Übersetzung (Masterarbeit)

Sehr geehrter Herr Weninger,

mein Name ist Tamara Reisinger und ich schreibe derzeit im Rahmen des MA-Studiums Übersetzen an meiner Masterarbeit zum Thema "Work in Progress: Der Aspekt der Unübersetzbarkeit am Beispiel der Übersetzungen von James Joyces Finnegans Wake". Dabei werde ich u. a. einige der deutschen (Teil-) Übersetzungen vergleichen, insbesondere aber im Hinblick auf die gewählte(n) Übersetzungsstrategie(n) bei besonders "unübersetzbaren" bzw. herausfordernden Textstellen.

Ich würde mich daher sehr freuen, wenn Sie mir einige Fragen zu Ihrer Übersetzung beantworten könnten, und bedanke mich schon im Voraus.

Im Besonderen interessiert mich:

1. Wie sind Sie zu James Joyce gekommen bzw. wie nahm Ihre Interesse an ihm und seinen Werken seinen Anfang? Was reizt Sie allgemein an James Joyce?
2. In Bezug auf Finnegans Wake, was hat Sie an diesem Buch gereizt? Genauer gesagt, was war für Sie der Grund, Teile daraus zu übersetzen?
3. Was waren für Sie dabei die Hauptschwierigkeiten und wie sind Sie mit diesen umgegangen? Im Besonderen, welche Strategie haben Sie verwendet bzw. welches Ziel hatten Sie sich für Ihre Übersetzung gesetzt?
4. James Joyce ist nicht gerade ein einfacher Autor und vor allem Finnegans Wake wird oft als "unübersetzbar" oder als "das schwierigste Werk der Weltliteratur" bezeichnet. Wie stehen Sie zu diesen Beschreibungen?
5. Finnegans Wake hat durch seine (vermeintliche) Unübersetzbarkeit zu vielen Übersetzungsversuchen geführt. Haben Sie andere Übersetzungen gelesen und wenn ja, wie fanden Sie diese?
6. Wie viel Zeit stand Ihnen für die Übersetzung zur Verfügung bzw. wie viel Zeit haben Sie sich selbst gegeben?

Ich hoffe, Sie finden die Zeit, meine Fragen zu beantworten. Noch einmal vielen Dank im Voraus.

Schöne Osterfeiertage!

Mit freundlichen Grüßen,

Tamara Reisinger

1. April 2015 um 11:16

Liebe Frau Reising [sic!],

da haben Sie sich ja einiges vorgenommen; ich ziehe den Hut. Verraten Sie mir noch, an welcher Uni Sie Ihre Arbeit schreiben? Interessiert mich so allgemein.

Zu Ihren Fragen:

1. Wie sind Sie zu James Joyce gekommen bzw. wie nahm Ihr Interesse an ihm und seinen Werken seinen Anfang? Was reizt Sie allgemein an James Joyce?

Ich war als später Jugendlicher und junger Erwachsener leidenschaftlicher Leser der Werke Arno Schmidts, der sich immer wieder an seinem großen Vorbild James Joyce abgearbeitet und in Trommler beim Zaren ja auch Passagen aus Finnegans Wake übertragen hat. Von ihm ange-regt, habe ich nach dem Abitur den Ulysses gelesen. Nach fünf Semestern Anglistikstudium im westfälischen Münster habe ich die Uni gewechselt und bin nach Berlin gezogen, weil Wilhelm Füger, einer der wenigen Joycianer an deutschen Unis, bei den Anglisten der Freien Universität ein Seminar zu Finnegans Wake anbot. Nach dem Seminar hatten ein paar Teilnehmerinnen das Gefühl, das Buch nicht kapiert zu haben, haben eine private Lesegruppe gegründet und das Buch von vorn bis hinten durchgelesen, exzerpiert, kommentiert und diskutiert. Nachdem wir fertig waren, hatten ein paar von uns das Gefühl, das Buch noch immer nicht verstanden zu haben, und der von Ihnen schon erwähnte Reinhard Markner hat vorgeschlagen, wir übersetzen ein paar Seiten draus, vielleicht wird uns die Sache dann klarer. Die Sache wurde zwar nicht klarer, aber die Übersetzung der letzten neun Seiten wurde fertig – allerdings waren wir da nur noch zu zweit. Die anderen hatten inzwischen anständige Berufe ergriffen. Das muss 1988 ge-wesen sein, denn im Juni waren Reinhard und ich bei einer Joyce-Tagung in Venedig, erfuhren, dass Fritz Senn und Klaus Reichert bei Suhrkamp einen Sammelband mit sei's auch noch so kurzen Übertragungsversuchen aus Finnegans Wake rausbringen wollten, sind zu ihnen gegan-gen und haben gesagt, „Wir haben auch ein paar Seiten, wollen Sie die nicht mitabdrucken?“, und sie wollten.

Was mich allgemein an Joyce reizt? Puh, das ist ein weites Feld, aber ich versuch' mal, es mit ein paar Stichworten abzustecken. Am Ulysses die Abbildung von Denkprozessen, also die in-neren Monologe. Für mich war das in den frühen achtziger Jahren ein ganz neuer Realismus, der mich wahnsinnig faszinierte. Richtig auf den Trichter gekommen bin ich aber mit dem Ka-pitel „Oxen of the Sun“ und hier speziell dem Ende, wenn die Säuerer aus der Entbindungsklinik kommen, durch die Dubliner Nacht laufen und nur noch Sprüche klopfen – mit Joyces Sprüchen habe ich meine Konversationsbeiträge auf den Partys eines halben Anglistikstudiums bestritten. An Finnegans Wake fasziniert mich bis heute die Sprachbehandlung, die Überblendung von Wörtern verschiedenster Bedeutungs- und Konnotationsrichtungen, die Polyphonie. Ich häng' Ihnen dazu mal Auszüge aus einem Thesenpapier an, das ich vor gut zwanzig Jahren für ein Berliner Doktorandenkolloquium geschrieben habe (ich wollte nämlich auch mal kluge Bücher schreiben; genau wie Sie).

2. In Bezug auf *Finnegans Wake*, was hat Sie an diesem Buch gereizt? Genauer gesagt, was war für Sie der Grund, Teile daraus zu übersetzen?

Siehe oben zur Vorgeschichte.

3. Was waren für Sie dabei die Hauptschwierigkeiten und wie sind Sie mit diesen umgegangen? Im Besonderen, welche Strategie haben Sie verwendet bzw. welches Ziel hatten Sie sich für Ihre Übersetzung gesetzt?

Gleich noch einmal puh, das ist ein weites Feld! Hauptschwierigkeiten? Die Wörter, die Verballhornungen, die Anspielungsebenen. Strategien? Weiß ich nicht. Tut mir leid, wenn mir zu der für das Thema Ihrer Arbeit zentralen Frage einfach nichts einfällt. Ziel? Auf eine Formel gebracht, vielleicht: Wiedererzeugung der Musikalität bei Beibehaltung der Länge. Reinhard & ich hatten damals engen Kontakt und Austausch unter anderem zu Friedhelm Rathjen, und der hat ebenso wie der horrible Dieter Stündel ins Syntagma entzerrt, was unserer Meinung nach ins Paradigma komprimiert gehörte, um noch einmal und wie schon im anhängenden Thesenpapier den Linguisten Roman Jakobson zu zitieren.

4. James Joyce ist nicht gerade ein einfacher Autor und vor allem *Finnegans Wake* wird oft als "unübersetzbar" oder als "das schwierigste Werk der Weltliteratur" bezeichnet. Wie stehen Sie zu diesen Beschreibungen?

Hm. Beides sind für mich erst einmal Feuilletonfloskeln, denen ich eher skeptisch gegenüberstehe. Je nachdem auf welchen sprachphilosophischen und/oder übersetzungstheoretischen Standpunkt Sie sich stellen, ist nichts und alles übersetzbar. Richtig ist wohl, dass es keinem Übersetzer / keiner Übersetzerin je gelingen dürfte, wirklich alle semantischen, syntaktischen, rhythmischen, phonetischen, kulturellen usw. usf. Elemente des Originals in seiner/ihrer Muttersprache zu reproduzieren. Eben deshalb fand ich das Projekt von Senn & Reichert 1989 so grandios: Wir stellen mal alles, was es gibt, nebeneinander, um zu zeigen, wie verschieden man an die Sache rangehen kann und was dabei herauskommt.

„Das schwierigste Werk der Weltliteratur“? Ach Gottchen. Und was ist mit Richard Powers' *The Gold-Bug Variations*? Joshua Cohens *Witz*? Oder Stefano D'Arrigos *Horcynus Orca*, um nicht immer nur Beispiele aus dem englischen Sprachraum zu zitieren? Nein, solche Superlative zeugen in aller Regel nur von der Denkfaulheit oder Unbelesenheit des Sprechers.

5. *Finnegans Wake* hat durch seine (vermeintliche) Unübersetzbarkeit zu vielen Übersetzungsversuchen geführt. Haben Sie andere Übersetzungen gelesen und wenn ja, wie fanden Sie diese?

Siehe schon unter Punkt 3. Stündel hat Joyce ‚verschmidtst‘, d.h. er hat dessen Etymtheorie aus Zettel's Traum zu ernst genommen und hatte ein sehr reduziertes Lesemodell, eine rein biographische Interpretation. Friedhelm Rathjen – in seinem Textverständnis ebenfalls von Schmidt herkommend – hat semantisch äußerst präzise gearbeitet, meiner Meinung nach bleibt die Musikalität von Joyces Prosa dabei aber oft auf der Strecke. Am meisten hat mich/uns damals die Übertragung der Frankfurter Studentengruppe um Klaus Reichert beeindruckt, die sich zum Ziel setzte und meines Erachtens am besten umgesetzt hat, was ich oben unter Punkt 4 geschrieben habe: alle semantischen, syntaktischen, rhythmischen, phonetischen, kulturellen usw. usf. Elemente des Originals in ihrer Muttersprache zu reproduzieren. Dirk Vanderbeke, der interne ‚Wortführer‘ der Gruppe, wurde dann ebenfalls Professor für Anglistik und Amerikanistik, lehrt heute in Jena, und ich nehme an, ich darf Ihnen seine private Mail-Adresse [...] weitergeben (ich hoffe, sie ist noch aktuell; unser letzter Kontakt ist leider Jahre her).

Ach Entschuldigung: Ich habe natürlich auch die Fassungen von Wollschläger und Hildesheimer gelesen und analysiert. Beide spielten einfach in einer anderen Liga und haben Sprachkunstwerke von einer Vollkommenheit erschaffen, an die unsere studentischen und philologischen Popelien nicht entfernt heranreichten.

6. Wie viel Zeit stand Ihnen für die Übersetzung zur Verfügung bzw. wie viel Zeit haben Sie sich selbst gegeben?

Das kann ich Ihnen leider nicht mehr genau sagen; es ist schlicht zu lange her. Wir arbeiteten ja nicht im Auftrag eines Verlages, hatten also keinen Abgabetermin, auf den wir hingearbeitet hätten. Pi mal Daumen: Im Wintersemester '85/'86 bot Füger sein Oberseminar an, danach haben wir uns vielleicht anderthalb Jahre als Arbeitsgruppe getroffen, also vielleicht bis Ende '87, und danach vielleicht zwei Jahre als Übersetzungsgruppe (ich erinnere mich dunkel, dass das Suhrkamp-Bändchen erst Ende 1989 herauskam).

7. Sie haben die Übersetzung gemeinsam mit Reinhard Markner verfasst. Wie haben Sie sich die Arbeit aufgeteilt (d. h. haben Sie und Herr Markner je einen Teil übersetzt und danach zusammengefügt oder gleich von Beginn an gemeinsam an den Textstellen gearbeitet)?

Ich habe einen Kommentar erstellt, aber übersetzt haben wir parallel. Jeder hat pro Woche zehn Zeilen zu übersetzen versucht, die wir dann kollationiert haben, d.h. wir haben die besten Ideen und Elemente aus zwei Übersetzungen zusammengeführt. Das klappte erstaunlich harmonisch (oder mein Gedächtnis ist erzverlogen).

Das Erscheinen des Bandes hat uns so angefeuert, dass wir weitergemacht haben, d.h. inzwischen liegt das gesamte Buch IV von Finnegans Wake in unserer (fast abgeschlossenen) Übertragung vor. Leider hat Suhrkamp das Bändchen nie in einer erweiterten Neuausgabe vorlegen wollen.

Meine Antwort ist lang geworden. Sollte ich dennoch etwas vergessen oder in eine falsche Richtung beantwortet haben, fragen Sie gerne nach. Sie merken ja, dass mich dieses Lebensbuch nie ganz verlassen hat.

Herzliche Grüße – und gutes Gelingen!

Ulrich Blumenbach

Sehr geehrte Frau Reisinger,

[...]

Hier also mein Versuch einer Beantwortung Ihrer Fragen.
Ich hoffe, Sie können damit etwas anfangen.

Mit freundlichem Gruß
Ingeborg Horn

1. Wie sind Sie zu James Joyce gekommen bzw. wie nahm Ihre Interesse an ihm und seinen Werken seinen Anfang? Was reizt Sie allgemein an James Joyce?

Mein Interesse an Joyce begann ungefähr im selben Moment, in dem ich zum ersten Mal „Ulysses“ (in der Übersetzung von Goyert) in die Hand nahm. Es war eine Zufallsbegegnung (ich zog das Buch aus einem Regal, ohne zu ahnen, was mich erwartete, hatte auch sonst bisher nichts von Joyce gelesen), relativ spät in meinem Leben (ich war annähernd Mitte zwanzig). Meine Begeisterung war derartig, daß ich in den folgenden Wochen und Monaten nicht nur „Ulysses“, sondern auch alle anderen für mich erreichbaren Werke von Joyce - zunächst in Übersetzungen, dann auch im Original - zu lesen versucht habe.

Was meinen Enthusiasmus für Joyce damals ausgelöst hat, lässt sich nicht in Kürze umschreiben. Ich versuche, ein paar Faktoren zu nennen, die jedenfalls dazugehörten (die Aufzählung ist unvollständig, die Reihenfolge keine Rangfolge):

Die Musikalität der Sprache – die Neigung zur Mehrstimmigkeit – die Erziehung zur Ruhe, zur Langsamkeit, zur Langmut, zur Aufmerksamkeit, zur Geduld und zu anderen Tugenden, die das Lesen der Texte von Joyce sowohl erfordert als auch erzeugt – das Ins-Stottern-Geraten der geläufigen Sprache – die dabei zu entdeckenden neuen Wege der Sprache (oft zugleich alte, archaische Wege, die quasi reanimiert werden) – die Qualität der Entdeckungen auf vielen Gebieten des Lebens, die beim wiederholten Lesen Joyce'scher Texte wächst – die Substantialität, Materialität, Leibhaftigkeit, Welthaltigkeit der Sprache dieser Texte, auch unabhängig vom Inhaltlichen – die Offenheit der Texte, u.a. in dem Sinn, daß ich beim Lesen den Eindruck gewinne, es gebe nichts auf der Welt, das nicht in der Lage wäre, in sie einbezogen zu werden – die „Epiphanien“ – das Aufleuchten von Beziehungen, die sich beim Lesen zwischen scheinbar entlegenen, weit voneinander entfernten Dingen, Motiven usw. herstellen – die Dunkelheit der Texte (die Nachtseite der Sprache, der Welt, des Lebens wird nicht überblendet, sondern ist allgegenwärtig als konstitutiv für das Ganze)...

2. In Bezug auf /Finnegans Wake,/ was hat Sie an diesem Buch gereizt? Genauer gesagt, was war für Sie der Grund, Teile daraus zu übersetzen?

Finnegans Wake hat mich unter Joyce's Werken wohl darum besonders gereizt (ich würde lieber sagen: erfreut) und zur Auseinandersetzung gelockt, weil die oben genannten Faktoren (und andere, die zu formulieren mir im Moment die Zeit fehlt) in diesem Werk besonders klar und konsequent hervortreten. Der Grund dafür, dass ich versucht habe, Teile daraus zu übersetzen, war schlicht Folge meines Wunsches einer näheren Auseinandersetzung. Ich habe mich damals auch sonst gern auf dem Weg von Übersetzungen oder Übersetzungsversuchen fremdsprachigen Werken genähert, von denen ich mich angesprochen fühlte. Das waren vorwiegend lyrische

Texte – altgriechische, lateinische, englische, französische, italienische, russische, finnische -, die mich in ihrer je eigenen Unübersetzbarkeit auch den Grenzen und Möglichkeiten meiner eigenen Sprache näher brachten. Diese Übersetzungsversuche misslangen in der Regel, waren aber möglicherweise keine schlechte Vorübung für die spätere Begegnung mit dem polyglotten „Wake“.

Das Übersetzen von Literatur war für mich damals (d.h. während meines Studiums an der Universität) etwas wie der Übergang vom akademisch-sekundärliterarischen zum eigenen literarischen Schreiben. Die Auseinandersetzung mit Joyce und besonders mit Finnegans Wake war bei diesem Übergang für mich der wahrscheinlich wichtigste Schritt, weil dieser Text ähnliche Wege ging wie die, auf denen ich mich (unbewusst) mit dem eigenen Schreiben damals selbst bewegte. Wohl auch aus diesem Grund habe ich den Versuch mit FW länger und konsequenter betrieben als jedes andere Übersetzungsexperiment.

3. Was waren für Sie dabei die Hauptschwierigkeiten und wie sind Sie mit diesen umgegangen? Im Besonderen, welche Strategie haben Sie verwendet bzw. welches Ziel hatten Sie sich für Ihre Übersetzung gesetzt?

Den Schwierigkeiten, mit denen Finnegans Wake mich konfrontierte, war ich bei früheren Übersetzungsversuchen (besonders bei denen aus dem Altgriechischen) oft bereits begegnet; allerdings multiplizierten sie sich angesichts der unerschöpflichen Mehrsinnigkeit, Mehrstimmigkeit auch der scheinbar trivialsten Passagen (Abschnitte, Absätze, Sätze, Halbsätze, Wendungen, Wörter, Silben, selbst Buchstaben) in diesem Werk. Ebendies machte das Übersetzen in mancher Hinsicht aber auch leichter als bei anderen Texten: überhöhte Ansprüche und Ziele (etwa, dem Leser oder mir selbst den Text erschöpfend verständlich zu machen) konnten gar nicht erst aufgestellt werden, also auch nicht in die Irre führen, was sich bei der Arbeit entlastend auswirkte.

Mit der Beschreibung der Ziele und Methoden, die ich bei der Übersetzung verfolgte (und die ich im Verlauf der Arbeit häufig revidieren musste), bin ich im Moment überfordert. Stattdessen zitiere ich einige Passagen aus Briefen, die ich 1986/87 an Elisabeth Borchers richtete - sie war damals Ansprechpartnerin in Sachen FW beim Suhrkamp Verlag -, ohne Rücksicht darauf, dass ich einige meiner damaligen Formulierungen heute ein bisschen komisch finde:

„Grundsätzlich ging es mir um eine dem Original nicht nachstehende Durchsichtigkeit des mehrstimmigen Satzes auch in der Übertragung...

Der Befund der Schwerverständlichkeit oder selbst Unverständlichkeit dürfte im Zusammenhang mit Joyce-Interpretationen kein jede weitere Diskussion abschneidendes Argument sein. Es führt wohl kein Weg an der Einsicht vorbei, daß die problematische hermeneutische Grenze zwischen Verständlichkeit und Unverständlichkeit nicht nur unser Verhältnis zum Wake, sondern auch dessen Sprachwelt selbst (und entsprechend die der Übersetzung) eben dadurch konstituiert, daß sie durch diese Sprachwelt selbst mitten hindurch geht...

Mir scheint, die besondere Art von Verständnis, die Joyce dem Leser des Wake vermittelt, entwickelt zugleich das Unverständnis als diejenige Voraussetzung von Verständnis, deren Aufheben im Sinne totaler oder totalitärer Erkenntnis weder erforderlich noch möglich und erst recht nicht wünschbar ist...

Ich meine, daß Joyce die Wahrheit trifft, wenn er im Wake das nur Allzuverständliche als Ausdruck nur von toter Scheinverständigung vermittelt;... daß die Anerkennung von Verständigungsgrenzen nicht das Ende aller Verständigung ist, sondern daß sie damit erst wirklich anfängt. Ich selbst meine in der Tat keine Sprache besser zu verstehen als die die Wake und finde durchaus mein Genügen daran; das Leben soll ruhig etwas dunkel sein dürfen...

Mein Vertrauen in die Übersetzbarkeit dieser Art von Sprache beruht denn auch nicht auf der Illusion einer Allwissenheit, die jede dunkle Anspielung entschlüsselt, sondern auf etwas, was

sich vielleicht (außer von Joyce) am besten von den alten Griechen lernen läßt, nämlich auf einer glücklichen Beziehung zu Grenzen. (Joyce's „great thing“ Geduld ist vielleicht nur ein kürzerer Name dafür.) Entsprechend liegt für mich das Hauptproblem weniger in der sinnvollen Übersetzung, als in einer möglichst sinnvollen Selbstbeschränkung der Übersetzung. Die Textur muß sich selbst entfalten können; der Übersetzer darf nicht zu viel daran tun. Zu viel tun hieße: Veroberflächlichung, nämlich übermäßige Transponierung von Tiefenformationen der Sprache in die Oberflächenformation. Hierdurch entsteht jenes Oberflächenwirrwarr, in das sich kein Leser sinnvoll versenken kann, weil darunter und dahinter nichts mehr ist. Soll nicht für den deutschen Leser das joycesche Original sinnvoller lesbar und verständlicher sein als jede deutsche Übersetzung (wie es jetzt vielleicht noch der Fall ist), muß der Aufwand der Übersetzung nicht noch größer als bisher, sondern viel bescheidener werden. Die Sparsamkeit der Mittel ist so sehr das Maß für die Qualität der Sprache der Übersetzung wie das Maß der Dichtung selbst.

Seit ich an der Wake-Übersetzung arbeite, haben sich meine Übersetzungsprobleme in diesem Sinn zusehends umformuliert; der Schwerpunkt liegt jetzt nicht mehr auf der Frage, was ich wie übersetze (die Sprache ist wahrlich reich genug an glücklichen Möglichkeiten), sondern auf der Frage, was ich übersetze und was nicht. Im Sinne einer möglichst reinen Herausarbeitung der Stimmführung scheint es wichtig, diese Grenze so klar und einfach wie möglich zu ziehen. Auf dem jetzigen Stand meiner Erfahrungen bestimme ich sie so: ins Deutsche zu übersetzen sind in der Regel nur die englisch gesetzten Partien im mehrstimmigen Satz. Nicht ins Deutsche zu übersetzen sind einerseits nicht-englische Partien (d.h. vor allem fremdsprachige Stimmen), andererseits nicht-satzartige Partien (vor allem Elemente mit Zeichencharakter, wie Namen und Hieroglyphen). Die Schwierigkeiten der Anwendung dieser einfachen Regel angesichts einer Satzweise, die fast jeden Fall zum Grenzfall werden läßt, sind nicht zu unterschätzen. Aber ich meine, Grenzen lassen sich genau dann sinnvoll überschreiten, wenn sie klar gezogen sind...“

Und noch einige Sätze aus einem Brief an Klaus Reichert (Dezember 1987):

„Jeder Satz läßt sich prinzipiell gegensinnig lesen... Übersetzung, dem Namen nach nicht primäre, sondern sekundäre Sprachform, kann sich jener Grund-Ambivalenz im Nachvollzug nicht verschließen... Gefordert ist eine Übersetzungssprache, die, so wie das Original, bewußt sekundär und primär zugleich ist... Die mir vorschwebende Übersetzung würde, je genauer sie wird, auch um so freier sein können, und um so genauer sein können, je freier sie wird...“

4. James Joyce ist nicht gerade ein einfacher Autor und vor allem /Finnegans Wake/ wird oft als "unübersetzbar" oder als "das schwierigste Werk der Weltliteratur" bezeichnet. Wie stehen Sie zu diesen Beschreibungen?

Wenn Finnegans Wake „das schwierigste Werk der Weltliteratur“ ist, welches ist dann das zweitschwierigste? Mit dieser Gegenfrage möchte ich zu verstehen geben, daß zum Erstellen einer Schwierigkeitsrangliste gerade in Sachen Literatur ein geeigneter Maßstab fehlt. Beim Lesen jedes literarischen Werks, nicht nur bei FW, stellen sich mir Schwierigkeiten entgegen, die auf ihre Art unvergleichlich sind. Sind sie es nicht, zweifle ich, ob das Werk wirklich zur Literatur oder gar Weltliteratur zählt.

Was die Übersetzbarkeit oder Unübersetzbarkeit angeht, sehe ich ebenfalls keinen Gradmesser, den ich an FW oder an sonst ein Werk sinnvoll anlegen könnte. Je höher die Qualität eines Werkes, desto unübersetzbarer scheint es mir, und in dieser Hinsicht scheint FW zu den glücklicherweise wirklich unübersetzbaren zu gehören – und gerade darum zu denen, die eine Auseinandersetzung, auch und gerade die in Form des Versuchs einer Übersetzung, ganz besonders lohnen.

„Wenn man Ulysses nicht lesen kann, kann man das Leben nicht leben“, soll Joyce einmal gesagt haben. Aus meiner Sicht gilt das auch für FW – und zu lesen, ohne zu übersetzen, welches Werk auch immer, scheint mir nicht möglich. Wem es gelingt, das Leben zu leben, dem kann es vielleicht auch gelingen, Finnegans Wake zu übersetzen... Mehr fällt mir im Moment nicht ein zu diesem Thema.

5. /Finnegans Wake/ hat durch seine (vermeintliche) Unübersetzbarkeit zu vielen Übersetzungsversuchen geführt. Haben Sie andere Übersetzungen gelesen und wenn ja, wie fanden Sie diese?

Wie bei meinen sonstigen damaligen Übersetzungsversuchen aus verschiedenen Sprachen habe ich mich in jenen Jahren für Versuche und Ergebnisse anderer auch in Sachen FW-Übersetzung stark interessiert. Bei der James Joyce Foundation in Zürich konnte ich 1986 einige der Ergebnisse einsehen und fand diese sehr unterschiedlich. Manche erschienen mir ärgerlich bzw. betrüblich (besonders solche, die durch Setzen oberflächlicher Kalauereffekte auf Schritt und Tritt den mehrstimmigen Satz verdunkelten bzw. verflachten, oder auch solche, die sich im Besitz des einzig wahren „Schlüssels“ wähnten und entsprechend das Stimmengeflecht auf eine Linie herunterbrachen), aber alle auf eigene Art meine Arbeit am Text inspirierend, und sei es durch den Widerspruch, den sie bei mir hervorriefen. Ich erinnere mich, daß ich damals Teile der Arbeiten von Friedhelm Rathjen ganz besonders ansprechend fand, ohne daß ich das jetzt nach Jahrzehnten noch näher begründen könnte.

6. Wie viel Zeit stand Ihnen für die Übersetzung zur Verfügung bzw. wie viel Zeit haben Sie sich selbst gegeben?

Wenn Sie mit dieser Frage die Übersetzung des Kapitels FW I.6 meinen, das 1989 im Rahmen von „Finnegans Wake / Deutsch“ bei Suhrkamp erschienen ist:

Begonnen hatte ich mit der Übersetzung dieses Kapitels (das mir aufgrund seiner formal in sich gebundenen Struktur - 12 Fragen, 12 Antworten - für ein Herausgreifen aus dem Ganzen relativ geeignet schien) im Jahr 1985, wobei ich zunächst aus diesem Kapitel wiederum einen Teil herausgriff (Frage und Antwort Nr. 11, vom Umfang her etwa die Hälfte des Kapitels).

Für die Übersetzung hatte ich mir alle Zeit der Welt gegeben, fand aber im Frühjahr 1986 den Versuch so weit gediehen, daß ich mit dem Suhrkamp Verlag in dieser Sache Kontakt aufnahm. Während ich auf Antwort wartete, arbeitete ich mich, wann immer ich Zeit fand zwischen anderen Verpflichtungen, Stück für Stück weiter durch das Kapitel. Im Sommer 1987 erhielt ich einen Brief von Klaus Reichert, der mir vorschlug, meine Übersetzung von FW I.6 zum geplanten Sammelband „Finnegans Wake / Deutsch“ beizusteuern. Ich wusste von diesem Moment an, daß ich für die Übersetzung nun nicht mehr alle Zeit der Welt hatte – wie viel genau oder ungefähr, konnte ich aber nicht erfahren. Mitte 1988 wurde endlich (ich hatte nur nebenher Zeit, mich darum zu kümmern) die Rohübersetzung aller Teile des Kapitels fertig. Anfang September überraschte mich die Nachricht, daß die Endfassung der Übersetzung spätestens Ende September beim Verlag vorliegen müsse... Für die Rohübersetzung des Kapitels standen mir also ca. 3 Jahre, für die Endfassung 4 Wochen zur Verfügung. Letzteres war sicher zu wenig; im Hinblick auf das Ergebnis, das mir weder genau genug noch frei genug erscheint, bedaure ich das außerordentlich. - Andererseits frage ich mich, ob ohne irgendeinen Zeitdruck dieser Beitrag zum „work in progress“ (ursprünglich angelegt auf lebenslange Auseinandersetzung) je zu einem Abschluss gekommen wäre?

Liebe Frau Reisinger,

vielen Dank für Ihre Mail und insbesondere Ihr Interesse an meinen Joyce-Übersetzungen. Ich versuche einmal, Ihre Fragen der Reihe nach zu beantworten:

1. Mein Interesse an Joyce entsprang meiner Begeisterung für Irland als Reiseland. Nach meiner ersten Irland-Reise 1978 begann ich, irische Literatur zu lesen, zunächst die damals auf dem deutschsprachigen Buchmarkt verbreiteten Short-Story-Autoren, dann kam ich auf Joyce und gleich danach auf Beckett, womit sich das Interesse an den Short-Story-Autoren weitgehend erledigt hatte; seither mag ich Autoren, die "schwierig" sind, d.h. die eine passionierte Rezeptionshaltung befördern, bei der sich in immer neuen Lektüren immer neue Leseerfahrungen machen lassen - Bücher, die nach einmaliger Lektüre ausgelesen sind, interessieren mich nicht mehr. Bei Joyce begann ich mit dem "Ulysses" und verstand naturgemäß wenig, war aber fasziniert, und dabei ist es geblieben: Faszination für Textwelten, in die sich immer mehr und immer weiter eindringen läßt und bei denen immer neue Textschichten und Perspektiven zu entdecken sind. Joyce ist der Idealfall einer solchen Lektürehaltung. Er ist für meine seinerzeitige Studienfachwahl (Germanistik und Anglistik als Nebenfächer eines Publizistikstudiums) verantwortlich, wobei ich im Studium das Interesse an Joyce durch Besuch einschlägiger Seminare auf eine etwas fundiertere Grundlage stellen konnte.

2. Nach der Initialzündung mit dem "Ulysses" las ich alles Erreichbare von Joyce, und zwar zunächst in deutscher Übersetzung. Auch "Finnegans Wake" wollte ich folglich lesen, doch gab es das nur im Original. Da ich englische Texte weit weniger gut zu lesen verstand als deutschsprachige und in "Finnegans Wake" nur notdürftig von Zeile zu Zeile stolpern konnte, mir aber keine deutsche Version zugänglich war, begann ich anfangs mit dem Übersetzen einzelner Abschnitte, um mir selbst Textfassungen herzustellen, die ich in normalem Lesetempo lesen konnte, und zu sehen, wie "Finnegans Wake" dann auf mich wirkte. Dabei habe ich dann gemerkt, daß diese Übersetzungsarbeit selbst seinen Reiz hat, der vielleicht in der Konfrontation mit großen Schwierigkeiten und deren mehr oder weniger erfolgreicher Überwindung zu verorten ist. Diese Arbeitsphasen haben mir Spaß gemacht und mein Bedürfnis, etwas von Belang zu leisten, befriedigt. Später kam dann naturgemäß noch hinzu, daß ich mit diesen Übersetzungen das Interesse von Joyce-Experten und anderen Literaturpassionierten gewinnen konnte. Wichtig war womöglich, daß die ersten "Finnegans-Wake"-Teilübersetzungen meine ersten Übersetzungen überhaupt waren; zum professionellen Literaturübersetzer bin ich erst sehr viel später geworden. Von 1984 bis etwa 1994 habe ich in teils größeren Abständen immer wieder FW-Teilübersetzungen erarbeitet, danach habe ich es aufgegeben, da damals aufgrund der rechtlichen Situation keine Aussicht auf Publikation mehr bestand; erst nach dem Copyright-

Ende zum 31.12.2011 geriet die Beschäftigung mit FW-Übersetzungen wieder in meinen Fokus.

3. Hauptschwierigkeit ist, daß der Text von "Finnegans Wake" praktisch in jedem Wort mehrdeutig ist; mein Ziel war es, diese Mehrdeutigkeit in der Übersetzung zu bewahren, weil genau darin für mich der ästhetische Reiz des Werks besteht - dieser Reiz geht verloren, wenn von den vielen gleichzeitigen Bedeutungen nur eine übersetzt wird oder wenn das, was im Originaltext gleichzeitig geschieht, in der Übersetzung aufgefächert und hintereinandergestellt wird. Die drei Arbeitsschritte meiner Übersetzungsstrategie (in der Praxis allerdings nicht klar voneinander zu trennen) lauten deshalb: a) Identifizierung möglichst aller Sinnschichten und Bedeutungen, die im Originaltext vorhanden sind (dies mithilfe der einschlägigen Textkommentare, insbesondere von McHughs "Annotations to Finnegans Wake"); b) Suche nach deutschen Entsprechungen für alle oder möglichst viele dieser Einzelbedeutungen; c) Verschmelzung möglichst vieler der gefundenen oder durch Trial & Error hergestellten deutschen Entsprechungen zu einem Text, der möglichst ebenso mehrdeutig ist wie das Original und möglichst alle semantischen, syntaktischen, lautlichen und sonstigen Besonderheiten des Originals aufweist.

4. Die Beschreibung als "schwierigstes Werk der Weltliteratur" halte ich für recht zutreffend. Für mich ist FW nicht "unübersetzbar", sonst könnte ich selbst keine Übersetzungen daraus fertigen; inhaltlich zutreffend, wenn auch grammatisch falsch finde ich vielmehr die gelegentlich zu lesende Formulierung, FW sei das "unübersetzbarste aller Bücher". Diese Formulierung impliziert, daß eigentlich jedes Buch "unübersetzbar" sei, wenn unter Übersetzung der Transfer schlechthin aller Merkmale eines literarischen Textes in eine andere Sprache verstanden wird, daß aber die Schwierigkeiten bei FW besonders groß sind und hier die unumgänglichen Verluste besonders schwer wiegen.

5. Ich habe alle deutschen Übersetzungen zumindest gelesen, mich mit vielen davon auch intensiver befaßt und sehe Unterschiede in Strategie, Niveau und Erfolg. Die Übersetzung von Stündel halte ich für indiskutabel schlecht; die Übersetzungsproben von Arno Schmidt halte ich als Übersetzungen für unangemessen und mißlungen, als deutsche Texte unabhängig von den Vorlagen aber für einzigartig; die deutschen Übersetzungen anderer würde ich auf einer breiten Skala ansiedeln, die von akzeptabel über hochinteressant bis zu voll und ganz überzeugend reicht. Übersetzungen in andere Sprachen habe ich nur teilweise und punktuell gelesen und geprüft.

6. Da ich meine FW-Übersetzungen nie in irgendeinem Auftrag oder unmittelbar für eine anstehende Publikation erarbeitet habe, konnte ich stets ohne Zeitdruck arbeiten. Ich selbst habe mir seinerzeit zum Ziel gesetzt, eine Textseite pro Tag zu schaffen, was in der Regel gelungen ist, aber nicht immer. Allerdings habe ich das nie über einen längeren Zeitraum als etwa zwei bis höchstens drei Wochen am Stück durchhalten können, weil ich dann merkte, daß ich so sehr in der Arbeit drin steckte, daß ich unwillkürlich jeden Text und jede Schrift, die ich irgendwo sah (selbst Verkehrsschilder und dergleichen), auf Möglichkeiten hin abklopfte, mit

dem Sprachmaterial zu spielen und durch Buchstabenumstellung etc. neue Bedeutungen hineinzulesen. Wenn es soweit kam, wußte ich, daß es Zeit war, wieder mit der FW-Übersetzerei aufzuhören.

Soweit meine Antworten auf Ihre sechs Fragen; ich hoffe, diese helfen Ihnen weiter. Falls Sie weitere Fragen haben, scheuen Sie sich bitte nicht, diese zu stellen.

Haben Sie denn alle meine FW-Übersetzungen vorliegen? Publiziert sind diese in folgenden Bänden (Vorveröffentlichungen in Zeitschriften etc. erwähne ich nicht eigens):

- Joyce: Finnegans Wake. Deutsch. Gesammelte Annäherungen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989.
- Joyce: Geschichten von Shem und Shaun. Berlin: Suhrkamp 2012.
- Joyce: Winnegans Fake. Aus dem Spätwerk. Südwesthörn: Edition ReJoyce 2012 (enthalt alle bis dahin erstellten Teilübersetzungen außer den "Geschichten von Shem und Shaun").
- Joyce: Finn's Hotel. Berlin: Suhrkamp 2014. (FW-Vorstufen und Ausgesondertes.)
- Joyce: Mamalujo. Drei Fassungen eines Kapitels aus Finnegans Wake. Südwesthörn: Edition Rejoyce 2014.
- Joyce: Earwicker. Fünf Fassungen eines Kapitels aus Finnegans Wake. Südwesthörn: Edition Rejoyce, in Vorbereitung.

Außerdem habe ich über die Jahre etliche Aufsätze über meine eigenen Übersetzungen oder auch die von Kollegen geschrieben, die an verschiedenen Orten erschienen sind, enthalten sind sie auch in den Joyce-Bänden meines Selbstverlags Edition ReJoyce:

- Dritte Wege. Kontexte für James Joyce und Arno Schmidt.
- Flußgefleße. Aufsätze zu James Joyce.
- Irish Company. Joyce & Beckett and more.
- Dublin' Dublin. Vorträge und anderes zu James Joyce und Samuel Beckett.
- Triplin' Dublin. Nach- und Überträge zu James Joyce und Samuel Beckett.

Falls Sie noch irgendetwas brauchen, das Ihnen fehlt, lassen Sie es mich wissen, dann kann ich es Ihnen zugänglich machen.

Ihr

Friedhelm Rathjen

----- Original Message -----

From: Tamara Reisinger

To: Rathjen, Friedhelm

Sent: Wednesday, April 01, 2015 9:28 AM

Subject: Fragen zur Finnegans Wake-Übersetzung (Masterarbeit)

Sehr geehrter Herr Rathjen,

mein Name ist Tamara Reisinger und ich schreibe derzeit im Rahmen des MA-Studiums Übersetzen an meiner Masterarbeit zum Thema "Work in Progress: Der Aspekt der Unübersetzbarkeit am Beispiel der Übersetzungen von James Joyces Finnegans Wake". Dabei werde ich u. a. einige der deutschen (Teil-) Übersetzungen vergleichen, insbesondere aber im Hinblick auf die gewählte(n) Übersetzungsstrategie(n) bei besonders "unübersetzbaren" bzw. herausfordernden Textstellen.

Ich würde mich daher sehr freuen, wenn Sie mir einige Fragen zu Ihren Übersetzungen beantworten könnten, und bedanke mich schon im Voraus.

Im Besonderen interessiert mich:

1. Wie sind Sie zu James Joyce gekommen bzw. wie nahm Ihre Interesse an ihm und seinen Werken seinen Anfang? Was reizt Sie allgemein an James Joyce?
2. In Bezug auf Finnegans Wake, was hat Sie an diesem Buch gereizt? Genauer gesagt, was war für Sie der Grund, Teile daraus zu übersetzen?
3. Was waren für Sie dabei die Hauptschwierigkeiten und wie sind Sie mit diesen umgegangen? Im Besonderen, welche Strategie haben Sie verwendet bzw. welches Ziel hatten Sie sich für Ihre Übersetzung gesetzt?
4. James Joyce ist nicht gerade ein einfacher Autor und vor allem Finnegans Wake wird oft als "unübersetzbar" oder als "das schwierigste Werk der Weltliteratur" bezeichnet. Wie stehen Sie zu diesen Beschreibungen?
5. Finnegans Wake hat durch seine (vermeintliche) Unübersetzbarkeit zu vielen Übersetzungsversuchen geführt. Haben Sie andere Teilübersetzungen (abgesehen von der Komplettübersetzung von Dieter H. Stündel) gelesen und wenn ja, wie fanden Sie diese?
6. Wie viel Zeit stand Ihnen für die Übersetzung zur Verfügung bzw. wie viel Zeit haben Sie sich selbst gegeben?

Ich hoffe, Sie finden die Zeit, meine Fragen zu beantworten. Noch einmal vielen Dank im Voraus.

Schöne Osterfeiertage!

Mit freundlichen Grüßen,

Tamara Reisinger

ZUSAMMENFASSUNG

Die vorliegende Masterarbeit beschäftigt sich mit der Thematik der Unübersetzbarkeit im Allgemeinen sowie der (vermeintlichen) Unübersetzbarkeit von James Joyces *Finnegans Wake*. Ziel dieser Arbeit ist es zu konkretisieren, in welchem Zusammenhang die Beschreibung „unübersetzbar“ hauptsächlich verwendet wird. Zu diesem Zweck wird im theoretischen Teil dieser Arbeit zunächst die Unübersetzbarkeitsdebatte im Hinblick auf eine prinzipielle (Un-)Möglichkeit der Übersetzung sowie auf einzelne Teilbereiche wie Lyrik, Sprachvarietäten und Wort- und Sprachspiele näher behandelt. Des Weiteren wird diese Thematik aus philosophischer und translatiionswissenschaftlicher Sicht betrachtet. In weiterer Folge soll auch konkretisiert werden, in welchem Kontext die Beschreibung „unübersetzbar“ bei *Finnegans Wake* hauptsächlich verwendet wird. Das Analysekorpus bilden das englische Original sowie die Übersetzungen von Dieter H. Stündel, Harald Beck, Ulrich Blumenbach und Reinhard Markner, Ingeborg Horn, Friedhelm Rathjen, Klaus Reichert sowie Robert Weninger. Anhand von insgesamt neun Textstellen wird dargelegt, welche Herausforderungen sich bei einer Übersetzung von *Finnegans Wake* ergeben und welche Strategien die Übersetzerin und die Übersetzer gewählt haben, um so viele Bedeutungsebenen/Charakteristika wie möglich im Deutschen beizubehalten. Als Analysemodell dienen hierfür die Übersetzungsstrategien für Wortspiele von Dirk Delabastita (1996).

ABSTRACT

The present Master's thesis addresses the issue of untranslatability in general as well as the (presumed) untranslatability of James Joyce's *Finnegans Wake*. The paper aims to substantiate how the word "untranslatable" is used. For this purpose, the theoretical part approaches the issue of (un)translatability, regarding the (im)possibility of translation in its entirety as well as the (im)possibility of translating certain aspects, e. g. poetry, language varieties, and wordplay or language play. In addition, this paper focuses on different approaches to this issue, contrasting theories from the fields of philosophy and translation studies. As a next step, this paper assesses the circumstances under which the description "untranslatable" is used in relation to *Finnegans Wake*. The corpus is made up of the English original and its German translations by Dieter H. Stündel, Harald Beck, Ulrich Blumenbach and Reinhard Markner, Ingeborg Horn, Friedhelm Rathjen, Klaus Reichert and Robert Weninger. Using nine excerpts, the analysis aims to demonstrate which challenges may arise when translating *Finnegans Wake* and to assess the translators' strategies in order to keep as many meanings/characteristics as possible in their respective translations. The analysis is based on Dirk Delabastita's (1996) translation strategies in relation to wordplay.

LEBENS LAUF

Name: Tamara Reisinger

Ausbildung

seit März 2013	Masterstudium Übersetzen: Englisch, Spanisch (Schwerpunkt Literaturübersetzen), Universität Wien
seit Okt. 2012	Katalanischkurs für Fortgeschrittene, Casal Català de Viena, Wien
Okt. 2009–Feb. 2013	Bachelorstudium Transkulturelle Kommunikation: Englisch, Spanisch, Universität Wien
Sept. 2004–Juni 2008	Handelsakademie Rohrbach (OÖ)

Auslandsaufenthalte

Juli–Sept. 2012	Au-pair in Newmarket on Fergus, Irland
Sept. 2011–Feb. 2012	ERASMUS-Studienaufenthalt an der Universitat Autònoma de Barcelona (UAB), Spanien
1.–15. Aug. 2010	Sprachaufenthalt in Madrid, Spanien
Aug. 2008–Juli 2009	Au-pair in Galway, Irland