



Translation im Kontext

Sigmund Kvam / Anastasia Parianou / Jürgen F. Schopp /
Kåre Solfeld / Anu Viljanmaa (Hg.)

Sigmund Kvam / Anastasia Parianou / Jürgen F. Schopp /
Kåre Solfeld / Anu Viljanmaa (Hg.)
Translation im Kontext

Klaus-Dieter Baumann/Hartwig Kalverkämper/
Sylvia Reinart/Klaus Schubert (Hg.)

TRANSÜD.

Arbeiten zur Theorie und Praxis des Übersetzens und Dolmetschens

Band 146

Sigmund Kvam/Anastasia Parianou/Jürgen F. Schopp/
Kåre Solfeld/Anu Viljanmaa (Hg.)

Translation im Kontext

Umschlagabbildung: Blick auf die Rion-Antirion-Brücke im Golf von Korinth (Griechenland)
vom Deck einer Fähre aus © Sergey – stock.adobe.com



peer reviewed content

ISBN 978-3-7329-1022-9

ISBN E-Book 978-3-7329-8911-9

ISBN Open Access 978-3-7329-8910-2

ISSN 1438-2636

DOI 10.26530/20.500.12657/92918

Frank & Timme GmbH Verlag für wissenschaftliche Literatur
Berlin 2024.

Herstellung durch Frank & Timme GmbH,
Wittelsbacherstraße 27a, 10707 Berlin.

Printed in Germany.

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.

www.frank-timme.de

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	9
----------------------	----------

SIGMUND KVAM / ANASTASIA PARIANOU / JÜRGEN F. SCHOPP / KÅRE SOLFJELD / ANU VILJANMAA / E. MACARENA PRADAS MACÍAS Kontext, Kotext, Situation	11
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------

GESELLSCHAFTLICHER UND ZEITLICHER KONTEXT

NINA ZANDJANI Neuübersetzungen ins Norwegische – Hans Fallada	23
-------------------------------------------------------------------------------	-----------

LUANA SALVARANI Intertextualität im Kontext – Das Übersetzen von Hymnen in der frühen Reformationszeit	45
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------

JÜRGEN F. SCHOPP Die Wikinger in Ilomantsi? Oder: Wie kommen Runen nach Ostfinland? Wechselnde Kontexte eines Begriffs und seiner Übersetzung(en)	65
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------

SPRACHLICH-KULTURELLER KONTEXT

KÅRE SOLFJELD Redewiedergabestrukturen in Übersetzungen Deutsch–Norwegisch und Norwegisch–Deutsch – Kontraste und divergierende Gebrauchskonventionen	89
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------

SIGMUND KVAM

**Übersetzen als kontextsensitives Phänomen –
Wo sich Äquivalenz und Skopos die Hände reichen (könnten) 115**

PANAGIOTIS KELANDRIAS

**Einbettung von Filmen
in unterschiedliche soziokulturelle Kontexte –
Der Fall der englischen Untertitelung
des griechischen Films „A Touch of Spice“ 137**

MULTIMODALER KONTEXT: TEXT UND BILD

ILARIA MELONI

**Zur Rolle und Funktion des Kontextes
in der Translation multimodaler Textverbunde –
Der Fall der Übersetzung des *Struwwelpeter*
ins Italienische 161**

GEORGIOS DAMASKINIDIS

**Übersetzung von Liebeslyrik
in visuellen Kontexten des Hasses –
Ein intersemiotischer Ansatz für hybride Songbook-Cover 181**

FRANZ PÖCHHACKER

**Dolmetschen im Kontext –
Vom institutionellen zum multimodalen Gefüge 211**

KONTEXTUALISIERUNG IM TRANSLATIONSPROZESS

JAN ENGBERG

**Wie man Fach-Kontext beim Übersetzen einbezieht –
und was es für ihre Überprüfung braucht 245**

BERIT GRØNN	
Kontext und Übersetzungsstrategie – Zur Verwendung von paratextuellen Elementen in einer Übersetzung ausgewählter Gedichte von Federico García Lorca ins Norwegische	265
ANASTASIA PARIANOU	
Auf der Suche nach der Stimme der ÜbersetzerInnen – Das Vorwort als Kontextmaterial	291
E. MACARENA PRADAS MACÍAS / ELVIRA CÁMARA AGUILERA	
Die Rolle der Gender beim Übersetzen und Dolmetschen – Intensivierung als genderspezifische Ressource	317
ANU VILJANMAA	
Wenn der Kontext selbst erarbeitet werden muss – Kontextualisierung und Monitoring beim On-Demand-Telefondolmetschen	341
Autorenverzeichnis	375

Vorwort

Die Beiträge im vorliegenden Band sind auf der Grundlage des zweiten Workshops der Forschergruppe Text im Kontext zu translatologischen Grundfragen entstanden: Während 2016 in Rom die Breite des Begriffs „Translation“ Gegenstand der Analyse war und 2018 in der Publikation *Spielräume der Translation. Dolmetschen und Übersetzen in Theorie und Praxis* (Münster: Waxmann) mündete, wurde 2023 auf einer Arbeitstagung in Granada die engere Fragestellung nach der Relevanz des Translationskontextes in der Translationswissenschaft aufgegriffen. Dabei wurde die Bedeutung des Kontexts einerseits durch die Analyse unterschiedlicher authentischer Translationskontexte, andererseits auch durch translationstheoretische Überlegungen zum Stellenwert des Kontexts in einer Translationstheorie betont.

Unsere Autorinnen und Autoren kommen aus sieben europäischen Ländern und vertreten dabei eine Vielfalt an unterschiedlichen Traditionen in der translatologischen Forschung, Lehre und auch Praxis. Diese Fülle hat sich als eine sehr positive Grundlage für anregende Diskussionen in Granada erwiesen, deren Ergebnisse auch in den hier veröffentlichten Aufsätzen zum Ausdruck kommen. Wir möchten ihnen allen für ihre Beiträge herzlich danken, ebenfalls für ihre Geduld im Umgang mit finanziellen Unsicherheiten und redaktionellen Terminen und Vorgaben.

Ohne finanzielle Unterstützung wäre eine solche Tagung nicht möglich. Wir sind deshalb unseren Geldgebern besonders dankbar. Sie haben zum einen zu einer sehr konstruktiven Arbeitstagung, zum anderen auch zur Publikation von Forschungsergebnissen beigetragen, die der Wissenschaft auch dienen dürften.

Dem Østfold University College danken wir für eine großzügige Projektunterstützung, ohne die die Arbeitstagung in Granada nicht möglich gewesen wäre. Danken möchten wir auch der Universität Tampere und dem Østfold University College für die Publikationsunterstützung, die auch eine open-access-Publikation ermöglicht hat. Unser Dank gebührt auch dem Institut für

vergleichende Kulturforschung der Universität Oslo für einen wichtigen Beitrag zu unserer Redaktionssitzung im Mai 2024 in Tampere.

Unseren ganz besonderen Dank möchten wir unserer lieben Kollegin Dr. E. Macarena Pradas Macías und dem Institut für Übersetzen und Dolmetschen der Universität Granada für eine ausgezeichnete Organisation der Arbeitstagung aussprechen, die eine selten erlebte, entspannte und konstruktive Atmosphäre zum Markenzeichen dieser Arbeitstagung gemacht hat.

Unser herzlicher Dank gilt auch Frau Astrid Matthes, Lektorin beim Frank & Timme Verlag für ihre freundliche Betreuung sowie dem Verlag für die Aufnahme unseres Sammelbandes in die Reihe *TRANSÜD. Arbeiten zur Theorie und Praxis des Übersetzens und Dolmetschens*. Es ist eine Freude gewesen, mit ihnen arbeiten zu dürfen!

Halden/Korfu/Tampere im Mai 2024

Die Herausgeber

Kontext, Kotext, Situation ...

„Eben deshalb ist der Kontext für jeden Text so wichtig, denn nur durch ihn, sei es durch den sprachlichen, sei es durch den außersprachlichen Kontext, erhält der Text seinen Sinn.“

(Coseriu 1994: 143)

Die 1970er Jahre sind in der deutschen Sprachwissenschaft durch die Erweiterung des Forschungsgegenstands Sprache um eine pragmatische, handlungsbezogene Dimension charakterisiert. 1975 wurde mit dem Sammelband von Elisabeth Gülich und Wolfgang Raible (= Gülich/Raible 1975) der wichtige Begriff Textsorte, eine durch soziale Regeln konstituierte sprachlich-kommunikative Kategorie, erfasst und somit Text über eine rein strukturelle Dimension hinaus auch als eine kommunikative Praxis mit kontextgebundenen Regeln beschrieben. Zwei Jahre später wurde durch Jochen Rehbeins Analyse auch eine eigene Theorie des sprachlichen Handelns entworfen (Rehbein 1977). In der sich damals erst etablierenden Translationswissenschaft vollzog sich fast gleichzeitig eine parallele Entwicklung. In der ersten Hälfte der 1980er Jahre wurde etwa mit den Arbeiten von Hans Hönl, Paul Kußmaul, Katharina Reiß, Hans J. Vermeer, Justa Holz-Mänttari, Christiane Nord, Mary Snell-Hornby usw. auch der Stellenwert des Translationskontexts für eine Translationstheorie hervorgehoben. Dies darf für die Entstehung einer eigenständigen Translationswissenschaft als weichenstellend betrachtet werden und spielte für die Ausarbeitung und weitere Entwicklung der funktionalen Translationstheorie eine ganz entscheidende Rolle, wobei der Begriff Kontext meistens noch im herkömmlichen Sinn auf die ein Textelement umgebenden sprachlichen Elemente begrenzt war.

In der zweiten Hälfte der 1980er Jahre wurde in der translatologischen Forschung durch die ab 1986 beim Julius Groos Verlag erscheinende Zeitschrift *TEXTconTEXT* diese Entwicklung noch deutlicher. Diese Zeitschrift wurde aus der Einsicht heraus gegründet, dass erstens die Übersetzungseinheit aus einem Text besteht und nicht aus Wörtern, und zweitens, dass diese Texte stets unter bestimmten Vorgaben und in einem spezifischen Kontext entstehen und rezipiert werden. Dies bedeutet jedoch nicht, dass Translation auf alle möglichen Texttransformationen bezogen wird. Ganz im Gegenteil: Translationen, in der konkreten Gestalt von Übersetzen und Dolmetschen, sind nicht ohne Grenzen und Restriktionen. In der Tradition der funktionalen Translationstheorie wurde die Fragestellung nach den Grenzen von Translation im Sammelband *Spielräume der Translation* (Kvam et al. 2018a) thematisiert. Dabei werden unter „Spielraum“ einerseits Begrenzungen, andererseits aber auch die Kreativität innerhalb dieser Grenzen gesehen, wobei dadurch auch Möglichkeiten innerhalb dieses Handlungsraums erfasst werden. Dadurch entsteht für jeden Translationsfall ein spezifischer Translationskontext, der für die Gestaltung des Translats und die damit verbundene Translationsstrategie richtungsgebend ist. In dem vorliegenden Band werden wir uns daher mit der Bedeutung des Kontextes bei der Translation auseinandersetzen. Um bei der Metapher der Spielräume zu bleiben: Es ist wichtig, diese Spielfelder genauer zu fokussieren, insbesondere wenn man berücksichtigt, dass bei der Translation neben Sprach- und Kultur- oft auch Zeitgrenzen überschritten werden.

Diese in *Spielräume der Translation* angesprochene Problematik wurde durch die Errichtung eines Autorenkonsortiums von insgesamt 15 Teilnehmerinnen und Teilnehmern aus Spanien, Italien, Griechenland, Österreich, Dänemark, Norwegen und Finnland aufgegriffen und während eines dreitägigen Workshops an der Universität Granada Ende März 2023 weiterhin konkretisiert. Das gewählte Workshop-Format ermöglichte allen Teilnehmenden einen Gesamtüberblick über die vorgestellten Forschungsarbeiten sowie ausgiebige Reflexion und Diskussion der einzelnen Beiträge. Die Gründer des Tagungsformats – Sigmund Kvam, Anastasia Parianou, Jürgen F. Schopp, Kåre Solfeld und Anu Viljanmaa – bilden ein internationales Team, das disziplinäre Vielfalt und Interkulturalität in vollem Umfang praktiziert, was sich in den jeweils stattfindenden Workshops widerspiegelt (z. B. Franzon et al. 2021;

Kvam et al. 2018a; Knutsen et al. 2012). In diesem Fall war es die Universidad de Granada, wo E. Macarena Pradas Macías auf Einladung des Gründungsteams als Gastgeberin der Veranstaltung fungierte, mit der Großzügigkeit des Dekans des Zentrums, Enrique F. Quero Gervilla, der die Türen der Facultad de Traducción e Interpretación für die Veranstaltung dieses Treffens vom 28. März bis zum 30. März 2023 öffnete. Während dieser Tage haben 15 Forscherinnen und Forscher aus sieben verschiedenen Ländern 14 wissenschaftliche Arbeiten zum Thema „Translation im Kontext“ vorgetragen und diskutiert. Die Teilnehmenden griffen das Thema aus unterschiedlichen Perspektiven auf. Vertreten waren Forschungsrichtungen und Fachgebiete wie z. B. Spanisch als Fremdsprache, Sprach- und Kulturwissenschaften (Italienisch, Persisch, Deutsch usw.), kontrastive Linguistik sowie unterschiedliche Übersetzungs- und Dolmetschbereiche.

Zuerst erscheint es jedoch sinnvoll, auf die für diesen Band wichtigen und zentralen Begriffe einzugehen, d. h. auf die Begriffe Text, Kontext, Kontextualisierung und Translation. Der Begriff Text wird – und sollte – aus unterschiedlichen Perspektiven definiert, oder besser: positioniert werden. Denn Texte haben so viele Seiten und Eigenschaften – man denke etwa an alle möglichen medialen Erscheinungsformen und kognitive und/oder soziologische Aspekte von (textlicher) Kommunikation (s. Adamzik 2016: 68ff.) – dass eine allgemein gültige Wesensdefinition von *Text* wenig sinnvoll erscheint. Eine radikale Erweiterung des Textbegriffs würde dazu führen, den Textbegriff durch eine semiotische Erweiterung ebenso konturlos zu machen wie den Medienbegriff (ebd.: 68). Ein möglicher Einstieg bestünde darin, Text über das Merkmal ‚wahrgenommenes kommunikatives Phänomen‘, d. h. als eine von den an einer kommunikativen Handlung Beteiligten wahrgenommene, delimitierte Einheit zu betrachten. Eine solche Einheit wäre zum einen sozial und interpretativ, zum anderen im Ausgangspunkt semiotisch neutral, könnte also Elemente aus unterschiedlichen semiotischen Systemen enthalten. Den Textbegriff auf alle möglichen semiotischen Erscheinungen auszudehnen, halten wir allerdings über die aufgeführten Argumente von Adamzik 2016: 68ff. hinaus aus mehreren Gründen für wenig geeignet: Denn Text ist als Phänomen des kommunikativen Handelns letzten Endes eine Konventionskategorie: Irgendetwas wird von den an einer kommunikativen Handlung

Beteiligten als Text (sowie auch als Exemplar einer besonderen Textsorte) interpretiert.

Text über ein ‚externes‘ Analysemodell zu definieren, mag zwar interessante theoretische Aspekte von textlicher Kommunikation beleuchten, verkennt aber gleichzeitig das Wesensmerkmal von Texten als sozial hergestellten Größen der menschlichen Interaktion: Um den Analysegegenstand Text beschreiben zu können, bedarf es eines Ansatzes, der in der sprachlich-kommunikativen Praxis seinen Ausgangspunkt nimmt und somit auf deskriptiv gesicherter Grundlage mögliche Textteilungen ableiten kann.

Wichtig für einen empirisch abgeleiteten Textbegriff ist auch die besondere Relevanz sprachlicher Zeichen. Als Text interpretierte kommunikative Einheiten beziehen sich immer auf Sprachliches. Etwa ein Gemälde, dem ja auch eine oder mehrere kommunikative Funktionen zugeschrieben werden können, wird kaum als Text, sondern eher als Bild interpretiert. Ein bellender Wachhund erfüllt schon eine kommunikative Funktion, aber das Bellen wird deshalb wohl kaum als Text interpretiert. Ein semiotisch ‚offener‘ Textbegriff, der alle möglichen Äußerungen mit potentieller kommunikativer Funktion umfasst, greift u. E. zu weit, weil das mit der konventionsgebundenen, sozial verankerten Auffassung von Text nicht übereinstimmt (anders z. B. Gambier/Lautenbacher 2023, sowie Desblache 2019). Solche nicht-sprachlichen kommunikativen Phänomene sind als Analyseobjekt selbstverständlich interessant, wir halten es jedoch für empirisch adäquater und deshalb auch methodisch relevanter, sprachliche Zeichen als Kern eines Textbegriffs zu betonen. In Anlehnung an Adamzik (2016: 69) wollen wir deshalb solche semiotisch offenen, als kommunikative Einheit wahrgenommenen Einheiten als *Kommunikate* bezeichnen.

Wie bereits erwähnt, zeichnen sich Texte durch eine besondere Bindung an sprachliche Zeichen als Träger der Bedeutung aus, oft, aber nicht ausschließlich, treten sie im Kommunikat mit Elementen aus anderen semiotischen Systemen auf. Bei Texten wird die über Kohärenz hergestellte semantische Struktur vorwiegend und dominierend durch verbale Zeichen realisiert. Trotz dieser tragenden Rolle des Verbalen sind Kommunikate, wie bereits erwähnt, häufig polysemiotisch. Sowohl nicht-verbale Zeichen als auch paraverbale Zeichen in der Form von etwa Schriftgröße und Schrifttyp bilden zusätzlich zu den verbalen Zeichen wichtige und für die Botschaft des Textes zentrale

Bedeutungsträger (z. B. semantische Verwendung von gebrochener Schrift in Abbildung 30 bei Schopp 2005: 144).

Dabei spielt der (in jedem Schritt komplexer werdende) Gewebecharakter von Texten eine zentrale Rolle. Zum einen können Texte grundsätzlich als Gewebe verbaler Zeichen angesehen werden, zum anderen werden verbale Texte im Kommunikat in der Regel durch typografische Elemente visualisiert, was dem Gewebe eine weitere Ebene hinzufügt. Schließlich können wir typografisch visualisierte Texte im Verbund mit weiteren Informationsträgern (meist bildhaften) als Gewebe auf höchstem Niveau betrachten.

Die Benennung Kontext ist im Laufe der Zeit mit unterschiedlichen Begriffen verbunden worden. Ursprünglich wurde der Begriff Kontext mit der unmittelbaren sprachlichen Umgebung von Textelementen verbunden (z. B. Vermeer 1972: 61f., auch Coseriu 1994: 143). Das, was wir heute unter Kontext verstehen, beschreibt z. B. Vermeer 1972: 154 noch als Situation und unterscheidet dabei zwischen dem extralingualen Situationsteil und dem lingualen Kontextteil. Das wachsende Bewusstsein, dass die Situation bei der Translation eine wichtige Rolle spielt, spiegelt sich in der translatologischen Literatur mit Formulierungen wie „situationeller Kontext“ (Katharina Reiß, in Snell-Hornby/Kadric 1995: 22) oder „Situationskontext“ (Reiß in Snell-Hornby/Kadric 1995) häufig wider. Die unmittelbare sprachliche Umgebung eines Wortes wird später als Kotext bezeichnet (z. B. Catford 1974: 23; Schmitt 1999: 81, 302; Göpferich 2006: 130), während sich Kontext auf die Gesamtsituation bezieht (z. B. Schmitt 1999: 81, 302; Göpferich 2006: 130).

Bei der Rezeption eines Textes spielt der situative, soziale, historische, individuelle etc. Kontext für die Interpretation der Zeichen im jeweiligen Gewebe (und damit das Verständnis der Botschaft) eine zentrale Rolle. Sinnvoll wäre es einerseits von der Interpretation einzelner Zeichen und andererseits vom Auffassen der Botschaft bzw. vom Textsinn auszugehen. Das heißt: aus dem – sozialen, kulturellen, konventionellen und interaktionellen – Kontext oder von Schemata im Sinne von Auer 1986: 24ff. heraus, werden in der Interaktion über einzelne Zeichen wichtige semantische Merkmale als Grundlage einer Textbedeutung interpretiert und somit wird interaktiv Bedeutung hergestellt. Der Kontext und der damit verbundene Prozess Kontextualisierung ist dabei als Bedeutungskonstitution zu verstehen. Die Wahl von kontextkonstitu-

ierenden Mitteln dient dem Zweck, bei einer bestimmten Adressatengruppe die intendierte Wirkung auszulösen. Ein in seiner kontextuellen ‚Verpackung‘ hergestellter Text kann auch neu kontextualisiert werden. Die Translation eines solchen Textes fordert also aufgrund geänderter sozio-kultureller und sprachlicher Bedingungen die Berücksichtigung von neuen Schemata und geht mit einer neuen Adressatengruppe oder auch Zielsetzung einher. Ein Text kann somit nicht ohne Kontext und den Prozess einer dahin führenden Kontextualisierung existieren. In den Kontext geht die Interpretation eines Textes als eine oder mehrere bestimmte Klassen von Text ein, z. B. jeder Text wird in der Interaktionssituation als Vertreter einer Textsorte interpretiert. Einige Texte können aber über die obligatorische Textsortenzuordnung hinaus als Vertreter einer anderen Gruppe von Texten interpretiert werden, z. B. als Fachtexte oder Belletristik. Texte werden häufig für andere Sprachen und Kulturen übertragen. Die mündliche Übertragung nennen wir Dolmetschen, die schriftliche Übersetzen. Beides wird seit Otto Kade (1968: 35) unter dem Oberbegriff Translation verstanden.

In den *Spielräumen der Translation* definieren wir Translation grundsätzlich als jede Art von Transfer kommunikativer Einheiten, wobei hauptsächlich drei Fälle zu unterscheiden sind:

... erstens die Übertragung kommunikativer Einheiten (Kommunikate) von einer Sprache in eine andere (Roman Jakobsons „interlinguale Übersetzung“), wobei zeit- und/oder gattungsbedingt mehr die sprachliche Form oder eher der zu vermittelnde Sinn (die Botschaft) richtungsweisend ist; zweitens der Transfer von einer Kultur in eine andere (beide zusammen als Prototyp des Übersetzens/Dolmetschens betrachtet, aber oft auf den Austausch sprachlicher Elemente reduziert) und drittens der Transfer von einem semiotischen Zeichensystem in ein anderes, wobei die Kommunikate oft polysemiotisch ausgestaltet sind (Kvam et al. 2018b: 13).

Eingeschlossen in dieser Definition sind einerseits Fälle, die eindeutig als Übersetzung deklariert werden, wie z. B. eine Romanübersetzung, bei der der Name des Übersetzers auf der Titelseite genannt wird, aber auch Übersetzungen,

die nicht unbedingt als solche erkannt werden, z. B. Gebrauchsanleitungen, Werbetexte oder Presstexte.

Im Falle von Translation handelt es sich um eine besondere Art der Kontextualisierung. Hier wird ein Text im Rahmen der jeweiligen Konventionsbedingungen für Übersetzen bzw. Dolmetschen auf der Grundlage eines gegebenen Translationskontextes formuliert. Das bedeutet einen zweifachen Interpretationsvorgang – mit grundsätzlich anderen Schemata und Interaktionssituationen. Als Konventionsphänomen hat Translation somit ihre Grenzen, aber auch ihre kreativen Freiräume – oder wie eingangs angedeutet: ihre Spielräume. In der besonderen Kontextualisierung für Translation wird also Bezug genommen auf zwei unterschiedliche Kontexte, zwischen denen je nach Translationskontext bestimmte Beziehungen bestehen. Der Translationskontext bildet in diesem Zusammenhang die Grundlage für die intendierte Wirkung des Zieltextes bei einer bestimmten Adressatengruppe unter bestimmten situativ-kulturellen Bedingungen.

Der Translationskontext kann also variieren. Eine Translation wird im Rahmen ihres Kontextes gestaltet, wobei dieser unterschiedliche Translationsstrategien voraussetzt. Somit ist der Translationskontext für die Ausarbeitung eines funktionsgerechten Translats entscheidend. Gerade dieser Aspekt bildet die Drehscheibe des vorliegenden Sammelbandes.

Ein weiterer Ansatz wäre, bei der Kontextualisierung von Translatsen zwischen Re- und Neukontextualisierung zu unterscheiden. Neukontextualisierung und Rekontextualisierung sind wie Pole oder die extremen Enden in einem Kontinuum. Die meisten Übersetzungen positionieren sich irgendwo zwischen den beiden Enden, beinhalten also sowohl neue Kontextualisierungen als auch Rekontextualisierungen (s. z. B. Kvam 2024: 82). Translation ist zum einen Rekontextualisierung, in dem Sinne, dass dabei versucht wird, möglichst viele ursprüngliche (teils auch implizite) kontextuelle Elemente in das Translat hineinzuarbeiten. Dies ist der Fall, wenn z. B. ein Text zwischen den Amtssprachen eines Landes übersetzt wird (= ein Fall von intrakultureller, interlingualer Übersetzung, in etwa die schwedische Übersetzung eines finnischsprachigen Verwaltungstextes). Das ist auch der Fall bei interkulturellen, intralingualen Übersetzungen wie beispielsweise einem französischsprachigen Text aus Frankreich in Madagaskar. Rekontextualisierung kann also als der

Versuch verstanden werden, den ursprünglichen Kontext oder Teile davon wiederherzustellen, während bei der Neukontextualisierung das Kommunikat in einem völlig anderen Kontext verwendet wird. Prototypisch sind Translate jedoch sowohl interlingual als auch interkulturell. Bei Bedarf werden durch den Translationsprozess implizite kontextuelle Elemente explizit zum Ausdruck gebracht, entweder unauffällig als Teil des Textes (sprachliche Ebene) oder aber auffällig und explizit, wie in etwa als Vorwort des Übersetzers (siehe z. B. die Beiträge von Anastasia Parianou und Berit Grønn in diesem Band).

Die Beiträge in diesem Sammelband betrachten Translation und ihre Produkte in einer Reihe unterschiedlicher kontextueller Rahmenbedingungen. Die folgende thematische Gliederung soll nicht als kategorische Zuordnung verstanden werden, sondern eher als eine erste Orientierung für die Leserschaft. In den meisten Fällen behandeln die Beiträge Aspekte aus mehreren Kategorien.

Aspekte zum gesellschaftlichen und zeitlichen Kontext werden in den Beiträgen von Luana Salvarani, Jürgen F. Schopp und Nina Zandjani behandelt. In den Aufsätzen von Panagiotis Kelandrias, Sigmund Kvam und Kåre Solfeld steht der sprachlich-kulturelle Kontext im Vordergrund. Auf das multimodale Element gehen Georgios Damaskinidis, Ilaria Meloni und Franz Pöchhacker in ihren Artikeln ein. Die Rolle, die die Kontextualisierung im Translationsprozess spielt, ist Gegenstand in den Beiträgen von Jan Engberg, Berit Grønn, Anastasia Parianou, E. Macarena Pradas Macías und Elvira Cámara Aguilera sowie Anu Viljanmaa.

Literaturverzeichnis

- Adamzik, Kirsten (2016): *Textlinguistik. Grundlagen, Kontroversen, Perspektiven*. Berlin/New York: De Gruyter.
- Auer, Peter (1986): „Kontextualisierung“. In: *Studium Linguistik* 19. Sonderdrucke aus der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, 22–47.
- Catford, John C. (1974): *A Linguistic Theory of Translation. An Essay in Applied Linguistics*. Oxford: Oxford University.

- Coseriu, Eugenio (1994): *Textlinguistik. Eine Einführung*. Herausgegeben und bearbeitet von Jörn Albrecht. 3., überarbeitete und erweiterte Auflage. Tübingen & Basel: Francke (= UTB Uni-Taschenbücher 1808).
- Desblache, Lucile (2019): *Music and Translation: New Mediations in the Digital Age*. London: Macmillan.
- Franzon, Johan/Greenall, Annjo K./Kvam, Sigmund/Parianou, Anastasia [Hrsg.] (2021): *Song Translation: Lyrics in Contexts*. TRANSÜD 113. Berlin: Frank & Timme.
- Gambier, Yves/Lautenbacher, Olli Philippe (2023): „Introduction. Text and context revisited within a multimodal framework“. In: *Babel* 70 (1–2), 1–16. <https://doi.org/10.1075/babel.00368.gam>
- Göpferich, Susanne (2006): *Textproduktion im Zeitalter der Globalisierung*. Entwicklung einer Didaktik des Wissenstransfers. 2. Aufl. Tübingen: Stauffenburg-Verlag (= Studien zur Translation, Bd. 15).
- Gülich, Elisabeth/Raible, Wolfgang [Hrsg.] (1972): *Textsorten. Differenzierungskriterien aus linguistischer Sicht*. Frankfurt: Athenaion-Skripten Linguistik, Band 5.
- Kade, Otto (1968): *Zufall und Gesetzmäßigkeit in der Übersetzung*. Beihefte zur Zeitschrift Fremdsprachen 1. Leipzig: Enzyklopädie.
- Knutsen, Karen Patrick/Kvam, Sigmund/Langemeyer, Peter/Parianou, Anastasia/Solfjeld, Kåre [Hrsg.] (2012): *Narratives of Risk. Interdisciplinary Studies. Narrative des Risikos. Interdisziplinäre Beiträge*. Münster: Waxmann.
- Kvam, Sigmund (2024): *Poesie – Musik – Übersetzung. Varietäten in der Translation von Liedtexten*. Berlin: Frank & Timme (= TRANSÜD Bd. 142).
- Kvam, Sigmund/Meloni, Ilaria/Parianou, Anastasia/Schopp, Jürgen F./Solfjeld, Kåre (2018a) [Hrsg.]: *Spielräume der Translation*. Münster: Waxmann.
- Kvam, Sigmund/Meloni, Ilaria/Parianou, Anastasia/Schopp, Jürgen F./Solfjeld, Kåre (2018b): „Dolmetschen, Übersetzen und noch mehr ...“. In: Kvam, Sigmund/Meloni, Ilaria/Parianou, Anastasia/Schopp, Jürgen F./Solfjeld, Kåre [Hrsg.]: *Spielräume der Translation*. Münster: Waxmann, 9–15.
- Rehbein, Jochen (1977): *Komplexes Handeln. Elemente zur Handlungstheorie der Sprache*. Stuttgart: Metzler.
- Schmitt, Peter A. (1999): *Translation und Technik*. Tübingen: Stauffenburg (= Studien zur Translation, Bd. 6).
- Schopp, Jürgen F. (2005): „Gut zum Druck“? *Typographie und Layout im Übersetzungsprozess*. *Acta Universitatis Tamperensis 1117*. Tampere: Tampere.

Sigmund Kvam et al.

- Snell-Hornby, Mary/Kadric, Mira [Hrsg.] (1995): *Grundfragen der Übersetzungswissenschaft. Wiener Vorlesungen von Katharina Reiß*. Wien: WUV-Universitätsverlag.
- Vermeer, Hans J. (1972): *Allgemeine Sprachwissenschaft. Eine Einführung*. Freiburg: Rombach (= rombach hochschul paperback, 48).

GESELLSCHAFTLICHER
UND ZEITLICHER KONTEXT

Neuübersetzungen ins Norwegische – Hans Fallada

1 Einleitung

Norwegische Übersetzungen von Hans Falladas Werken gab es schon seit 1933. Nach dem Millennium wurden zwei seiner Romane erneut ins Norwegische übersetzt. In diesem Beitrag beschäftige ich mich mit diesen beiden Neuübersetzungen. Rudolf Ditzen, alias Hans Falladas (1893–1947) Roman „Kleiner Mann – was nun?“ (1932) erschien 1933 erstmals in Arnulf Øverlands norwegischer Übersetzung, und 2013 erneut von Nina Zandjanis Hand. Auch Falladas letztes Buch, der Roman, *Jeder stirbt für sich allein* (1947), den Andreas Eriksen 1954 ins Norwegische übersetzte, hat Zandjani 2011 neu übersetzt.

Der Name Hans Fallada war ein Pseudonym, wobei der Vorname dem Märchen „Hans im Glück“ und der Nachname dem Pferd Falada im Märchen „Die Gänsemagd“ entstammen. Geboren wurde Hans Fallada in Greifswald, wuchs aber in Berlin und Leipzig auf. Sein Vater war Richter. 1911 nahm Hans Fallada an einem Duell und Selbstmordversuch teil, in dem sein Freund ums Leben kam. Fallada war zeitweise alkohol- und rauschgiftsüchtig, und hatte mehrere Aufenthalte im Gefängnis und in Sanatorien hinter sich. Er heiratete zwei Mal: Anna Issel (1901–1990) und Ursula Losch (1921–1958). Sein Debütroman *Der junge Godeschal* wird als expressionistisch bezeichnet. Später sind Falladas Bücher überwiegend der Neuen Sachlichkeit zuzurechnen, in denen der Alltag der Kleinbürger und Arbeiter, Überlebenskampf und Arbeitslosigkeit durchgehende Themen sind. Fallada war in seinen Werken stark gesellschaftskritisch.

Eine Reihe seiner Bücher wurde zwischen 1933 und 1954 erstmals ins Norwegische übersetzt, die meisten dieser Übersetzungen erschienen noch während Falladas Lebzeiten, also vor 1947. Soweit ich feststellen konnte, sind dreizehn

von Falladas Werken bisher in norwegischer Sprache erschienen (siehe Anhang). Die Klassiker *Kleiner Mann – was nun* und *Jeder stirbt für sich allein* wurden beide im 2. Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts erneut ins Norwegische übersetzt.

2 Problemstellung

In dieser Arbeit untersuche ich die Auswirkungen des historischen und kulturellen Kontexts auf das Translat, und stelle folgende Forschungsfrage: Welche veränderten gesellschaftlichen und/oder ideologischen Verhältnisse in Norwegen (und Deutschland?) verursachten Neuübersetzungen der zwei Romane *Kleiner Mann – was nun?* und *Jeder stirbt für sich allein* von Hans Fallada?

Laut meiner Forschungsannahme spielen sowohl ideologische und politische Faktoren als auch veränderte Übersetzungsnormen und die norwegische Sprachentwicklung bei den Neuübersetzungen von Hans Falladas Romanen eine Rolle. Neue Interpretationen, veränderter Ausgangstext (besonders im Fall „Jeder stirbt für sich allein“) und eventuelle Fehler und Missverständnisse in der ersten Übersetzung können alles legitime Gründe für die Neuübersetzungen sein. Auch der zeitliche Abstand zum 2. Weltkrieg kann ausschlaggebend gewesen sein.

3 Das Material

Das Material dieser Untersuchung besteht aus den zwei bekanntesten Büchern von Hans Fallada, mit Deutsch als Ausgangssprache (AS): *Kleiner Mann – was nun?* (1932/2009/2011) und *Jeder stirbt für sich allein* (1947/2009), und Norwegisch als Zielsprache (ZS): *Hvad nu – unge mann* (1933), *Hva nå – lille mann?* (1952/1958/1970/1993) und *Lille mann, hva nå?* (2013), bzw. *Den veien du går alene* (1954) und *Alle dør alene* (2011).

Beide Bücher beschäftigen sich mit dem Leben „kleiner Menschen“ in Deutschland. *Kleiner Mann – was nun?* (KM) schildert das Leben und Elend einer kleinen Familie in Berlin in der Zwischenkriegszeit, während *Jeder stirbt für sich allein* (JS) den privaten Kampf eines Ehepaares gegen Hitlers

Machtausübung und deren Schicksal im Laufe des 2. Weltkriegs in Berlin beschreibt.

Den Roman *Jeder stirbt für sich allein* schrieb Fallada im Laufe von vier bis sechs Wochen. Das Buch erschien 1947, ursprünglich in einer zensurierten Ausgabe im Aufbau-Verlag, und vermutlich ohne Zustimmung des Verfassers. Nachdem das Originalmanuskript (nach der „Wende“) im Archiv des Verlags entdeckt wurde, kam eine unzensurierte und ungekürzte Neuauflage des Ausgangstextes 2011 auf Deutsch heraus. Die norwegische Neuübersetzung (2011) benutzt diese unzensurierte und damit etwas veränderte Ausgabe als Ausgangstext (vgl. Zandjanis Vorwort 2011). Die zurückgeführten Textabschnitte werden in der kontrastiven Analyse in diesem Aufsatz nicht eingehend behandelt.

4 Theoretische Grundlagen

Koskinen und Paloposki definieren „Neuübersetzung“ (engl.: *retranslation*) als eine zweite oder spätere Übersetzung eines einzelnen Ausgangstextes (AT) in dieselbe Zielsprache (ZS) (2010/2013: 294). Alternativ kann man Neuübersetzung als eine Übersetzung bezeichnen, die zwei Mal in dieselbe Sprache übersetzt worden ist (Alvstad/Assis Rosa 2015). Bei der letzteren nehmen Alvstad und Assis Rosa allerdings keine Stellung zu eventuellen dritten oder vierten Übersetzungen in dieselbe Sprache.

Paul Bensimon und Antoine Berman formulierten 1990, angelehnt an Schleiermacher ([1813] 2002), die sogenannte „retranslation hypothesis“. Laut Bensimon und Berman würde eine erste Übersetzung eines Textes dazu neigen, sich den Normen und Konventionen der Zielsprache und -kultur anzupassen, während spätere Übersetzungen sich näher am Original halten (1990). Weiter behaupten sie, dass der Status eines Textes in der neuen Kultur zu der zweiten (oder weiteren) Übersetzung führt. In Falladas Fall erlebten beide Bücher, *Kleiner Mann – was nun?* und *Jeder stirbt für sich allein*, im ersten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts durch die Übersetzungen und Neuübersetzungen, weltweit eine Renaissance.

Berman (1990) meinte außerdem, dass die ersten Übersetzungen oft schwach und fehlerhaft seien, während spätere Übersetzungen, also die Neu-

übersetzungen, den Vorteil hätten, sich auf existierende Übersetzungen stützen zu können. Die erste Übersetzung passt sich, laut Berman, oft an die eigenen vertrauten Verhältnisse an. Venuti bezeichnet derartige Übersetzungen als *domestication* (Venuti 2000), wobei der Übersetzer laut Schleiermacher, den Leser möglichst in Ruhe lässt und den Schriftsteller ihm entgegen bewegt ([1813] 2002: 74). Eine Neuübersetzung würde folglich dem Ausgangstext eher treu sein. Ob das bei Hans Fallada der Fall ist, wird im Folgenden näher untersucht.

Die Idee der Beziehung zwischen der ersten und den späteren Übersetzungen, die „Retranslation Hypothesis“, wurde jedoch von einer Reihe nachfolgender Wissenschaftler getestet, und als zu leicht bewertet. Paloposki und Koskinen u. a. argumentieren, dass obwohl viele Neuübersetzungen dem Modell von Berman und Bensimon entsprechen, es keine inhärenten Qualitäten im Prozess der Neuübersetzung gäbe, die einen Übergang von einbürgernden/domestizierenden Strategien (*domestication*) zu verfremdenden (*foreignization*) Strategien diktieren könnten (Paloposki/Koskinen 2004: 17–38). Koskinen und Paloposki präzisieren, dass traditionelle Ansichten der Neuübersetzung, die in den 1990er Jahren üblich waren, in einer Reihe von Fallstudien, die im ersten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts veröffentlicht wurden, in Frage gestellt wurden (Koskinen/Paloposki 2004; Susam-Sarajeva 2003, 2006; Hanna 2006). Laut Tahir-Gürçağlar zeigen derartige Studien die Komplexität des Phänomens der Neuübersetzung, und die Notwendigkeit, es in eine breitere Diskussion über den historischen Kontext, über Normen, Ideologie, *Agency* des Übersetzers und Intertextualität einzubetten (2009: 233). Eine derartige Komplexität beabsichtige ich in der vorliegenden Arbeit zu zeigen.

Venuti sieht außerdem eine Verbindung zwischen Neuübersetzungen und Klassikern. Er behauptet, dass die Neuübersetzung dazu beiträgt, dem Text den Status eines Klassikers zu geben, während andererseits der Status als Klassiker oft zu weiteren Übersetzungen des Texts führt.¹ Hans Falladas beide Werke, die hier untersucht werden, können als Klassiker bezeichnet werden.

.....

1 „Retranslations help texts in achieving the status of a classic, and the status of a classic often promotes further retranslations“ (Venuti 2004, in: Koskinen/Paloposki 2010: 295).

5 Methode

Als methodische Vorgehensweise wähle ich in erster Reihe den direkten Kontakt zum norwegischen Dynamo Verlag, um seine Motivation für die Neuübersetzungen von *Kleiner Mann – was nun?* und *Jeder stirbt für sich allein* zu erfragen. Danach führe ich eine komparative Analyse ausgewählter Textabschnitte in AS und ZS durch, um festzustellen, ob es sich um eine Modernisierung des sprachlichen Ausdrucks handelt und/oder ob sich die Übersetzungsnormen verändert haben, was möglicherweise zu weniger Auslassungen und Anpassungen an die Zielkultur führt.

6 Motivationen

Die Motivationen für eine Neuübersetzung können vielfältig sein: „Sich verändernde gesellschaftliche Normen und die Entwicklung der Übersetzungsnormen werden oft als die wichtigsten Punkte angeführt, die die Entscheidung beeinflussen, bestimmte Texte neu zu übersetzen“ (Brownlie 2006: 150 in Tahir-Gürçağlar 2009: 234). Sich verändernde Übersetzungsnormen und -strategien, Standardisierung der Sprache, Auswirkungen des politischen oder kulturellen Kontextes werden von Koskinen und Paloposki als Ursache für die Neuübersetzungen angegeben (2010/2013: 295).

Auf meine E-Mail an die Herausgeberin des Dinamo Verlags, Merethe Henriksen, mit der Frage nach dem Grund der Neuübersetzung von Hans Falladas Büchern, ob es Zufall gewesen sei, oder ob der Verlag Falladas Bücher auf einer Buchmesse angetroffen hätte, erhielt ich eine negative Antwort. Die weitere Frage, ob andere Literatur zum zweiten Weltkrieg und der Zeit davor und danach den Übersetzungsprozess initiiert haben könnte, beantwortete sie folgendermaßen: „Der Hauptgrund war, dass der Verlagsleiter sich sehr für den zweiten Weltkrieg interessiert und interessierte, und dass er gut darüber informiert war und ist. Wir hatten eine Sitzung zu einer Zeit, in der wir überlegten, was es an potenziell relevanter und interessanter Belletristik mit historischem/realpolitischem Inhalt gäbe. So wurden Falladas Bücher für uns interessant. Wir wollten ihnen einen aktualisierten Farbton geben und haben

uns glücklicherweise für Sie entschieden! Falladas Bücher sind heute, mit dem Krieg in der Ukraine, aktueller denn je.“ Worauf ich folgende Anschlussfrage stellte: „Es mag aber vielleicht auch eine Rolle gespielt haben, dass die New York Times und die Medien in Israel der englischen Ausgabe von ‚Everyone Dies Alone/Alone in Berlin‘, so gute Kritiken gegeben hatten. Oder wussten Sie nichts davon, als Sie beschlossen, die Bücher auf Norwegisch in einer neuen Übersetzung zu veröffentlichen?“ Daraufhin erhielt ich folgende Antwort: „Daran erinnere ich mich nicht, es kann aber sein. Vielleicht erinnert sich mein Kollege. Er ist aber zurzeit so mit Arbeit vollgeladen, dass ich ihn nicht danach fragen kann.“ Meine wiederholten Anfragen wurden jedoch nicht beantwortet.

Auf seiner Webseite schreibt der Dinamo Verlag dennoch Folgendes über das Buch *Jeder stirbt für sich allein*: „Großer Verkaufserfolg in Großbritannien, USA, Frankreich, Deutschland und Israel. *Notable Book of the Year* und *Best Book/Best Fiction Book* in mehreren Ländern. Fünfte Auflage nur 14 Tage nach der Veröffentlichung in Deutschland, März 2011. Die Rechte für das Buch wurden an über 20 Länder verkauft. Das Buch wird verfilmt.“ Der Erfolg des Buches in anderen Ländern scheint also doch ein Momentum für den norwegischen Verlag gewesen zu sein. Auf der hinteren Klappe des Schutzumschlages der Ausgabe von 2011 (JS) steht zu lesen: „Die amerikanische Ausgabe [...] und die englische [...] haben diesem Roman weltweit eine Renaissance beschert. Es wurden Hunderttausende von Exemplaren verkauft.“ Der internationale Erfolg des Buches ist also zweifellos einer der Gründe für die norwegische Neuübersetzung beim norwegischen Verlag Dynamo gewesen.

7 Historischer und kultureller Kontext der Neuübersetzungen

7.1 Interesse am 2. Weltkrieg: Bücher zum Thema

Während Hans Falladas zwei Romane erneut auf Norwegisch herausgegeben wurden, erschienen auch zahlreiche andere Bücher zum Thema 2. Weltkrieg in Norwegen. Die Zahlen aus der norwegischen Nationalbibliothek (www.nb.no) zeigen, dass im Zeitraum von 1990 bis 2022 mehr als 2000 Bücher zum Thema

2. Weltkrieg in norwegischer Sprache publiziert wurden, wobei die meisten davon fachliterarische Werke waren.

Die vielen Rezensionen der norwegischen Neuübersetzung des Romans „Jeder stirbt für sich allein“ können als Bestätigung des Interesses an Literatur, die uns den Alltag und den Widerstand der kleinen Leute in Deutschland während des 2. Weltkriegs nahebringt, gesehen werden (vgl. Jensen 2011, Slapgard 2012, Olaisen 2012, Dvergsdal 2013, Sørheim 2017).

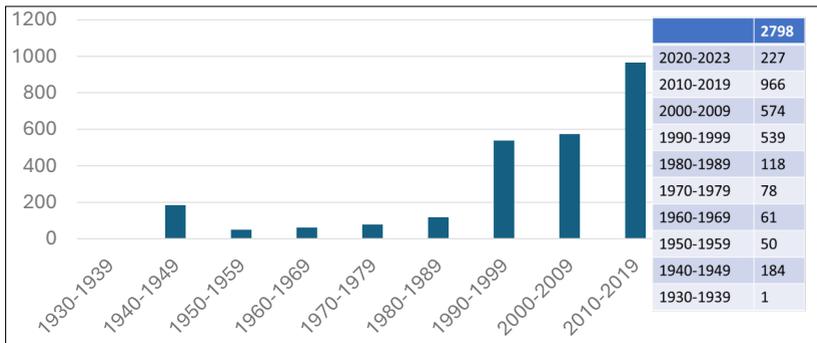


Abb. 1: Anzahl der Bücher zum Thema 2. Weltkrieg in der Nationalbibliothek in Oslo.

In diesem Zeitraum wurden im norwegischen staatlichen Fernsehen (NRK) auch mehrere deutsche Fernsehserien über den 2. Weltkrieg gezeigt, u. a. *Das Boot*, *Babylon Berlin*, *Ku'damm 59* und *Weissensee*. Noch ein Beweis für das oben erwähnte Interesse.

7.2 Geöffnete Archive

Das Interesse am 2. Weltkrieg als historischem Phänomen und auf vielerlei Weise wohl auch als sozialanthropologisches Phänomen, kann in Norwegen auf die Tatsache zurückzuführen sein, dass es mittlerweile begrenzten Zugang zu überlebenden Zeitzeugen aus der Zeit gibt. Aber auch geöffnete Archive nach dem 2. Weltkrieg können ein Grund für das verstärkte Interesse daran gewesen sein. Geöffnete Archive in Deutschland nach der Wende führten u. a. dazu, dass man auf den originalen, unzensierten Ausgangstext von Falladas

Roman *Jeder stirbt für sich allein* in Deutschland Zugriff bekam (vgl. Giesecke 2011: 694–697). Mehr zu den geöffneten Archiven und den dazugehörigen Bedingungen in Norwegen und Deutschland finden sich bei Arkivverket.no bzw. Bundesarchiv.de.

7.3 Norwegische Sprachnormung, Sprachentwicklung und Rechtschreibung

Laut dem norwegischen „Sprachrat“ (Språkrådet) wurde die Rechtschreibung der norwegischen Sprache „bokmål“, 2005 erneut genormt². Zuvor wurden Sprachnormierungen 1901, 1907, 1910, 1917, 1938, 1959 und 1981 getroffen. Die Normierung von 1938 war dabei die umfangreichste. Wie sie die Übersetzungen von Falladas Bücher betroffen haben, werden wir im Folgenden durch ein paar Beispiele beleuchten.

Eine Revision, in der die existierende Übersetzung korrigiert und modernisiert wird, kann laut Koskinen und Paloposki manchmal als erster Schritt in Richtung Neuübersetzung angesehen werden (2010/2013: 294). Im Fall *Kleiner Mann – was nun?* wurde das Buch 1952 und 1970, also nach zwei Sprachnormungen (1938, 1959), sowohl sprachlich als auch orthografisch modernisiert.

<p><i>Hvad nu – unge mand?</i> (1933:13)</p> <p><i>Hva nå – lille mann?</i> (1952:13)</p>	
<p><small>DETALJER.</small> Døren lukker sig bak dem. De er alene mellem rød plysj. «Det er sikkert hans privatsalong.» sier Pinneberg. «Hvad synes du? Fryktelig gammeldags, hvad?» «Uff, det var pinlig.» sier Tuppa. «Vi står da også i kretssykekassen. Slik er det altså de snakker om oss.» «Ta det bare med ro.» sier han. «Det er nu engang slik de behandler oss småfolk.» «Men jeg kan ikke ta det med ro!» Døren åpner sig. En annen søster kommer til syne: «Herr og fru Pinneberg? Doktoren er straks ledig. Jeg kunde kanskje få notere Deres personalia?» «Med fornøielse.» sier Pinneberg.</p>	<p><small>DETALJER.</small> Døren lukker seg bak dem. De er alene mellom rød plysj. «Det er sikkert hans privatsalong.» sier Pinneberg. «Hva synes du? Fryktelig gammeldags, hva?» «Uff, det var pinlig.» sier Tuppa. «Vi står da også i trygdekassen. Slik er det altså de snakker om oss.» «Ta det bare med ro.» sier han. «Det er nå engang slik de behandler oss småfolk.» «Men jeg kan ikke ta det med ro!» Døren åpner seg. En annen søster kommer til syne: «Herr og fru Pinneberg? Doktoren er straks ledig. Jeg kunne kanskje få notere Deres personalia?» «Med fornøyelse.» sier Pinneberg.</p>
<p>1933: sig, mellem, hvad, kretssykekassen, nu, kunne, fornøielse 1952: seg, mellom, hva, trygdekassen, nå, kunne, fornøyelse</p>	

Abb. 2: „Kleiner Mann – was nun“ nach der norwegischen Rechtschreibreform von 1938.

2 In der anderen norwegischen Sprache „nynorsk“ trat die letzte Sprachnormung 2012 in Kraft.

Zwanzig Jahre später, 2013, wurde der Roman völlig neu übersetzt. Die von der dänischen Rechtschreibung geprägten Wörter wie Wörtern wie *mig, dig, sig, blev, kunde, op, opgitt, nu, øieblikk, hvad, snild* in der Ausgabe von 1933, wurden in der Ausgabe von 1952 aufgrund der neuen norwegischen Rechtschreibreform von 1938 durch folgende ersetzt: *meg, deg, seg, ble, kunne, opp, oppgitt, nå, øyeblikk, hva, snill*. Auch die Interpunktion, sowie das Leerzeichen vor dem Frage- und Ausrufezeichen, wurden im Translat und in Øverlands Vorwort den neuen Normen angepasst.

8 Übersetzungsnormen und -strategien

8.1 Veränderte Übersetzungsnormen

Veränderte Übersetzungsnormen und -strategien gehören laut Koskinen und Paloposki zu anderen typischen Ursachen der Neuübersetzungen (Koskinen/Paloposki 2010/2013: 295). Zwischen den 1930er Jahren und der Jahrtausendwende waren Auslassungen und Anpassungen in norwegischen Übersetzungen nicht unüblich (vgl. Formo, Refsdal, Egeberg).

Eva Refsdal stellt in ihrer PhD-Arbeit fest, dass es in den 1940er Jahren aus politischen Gründen zur Selbstzensur kam (2016: 46–47). Sogenannte unübersetzbare Abschnitte wurden gestrichen oder umschrieben, das Lektorat war weniger systematisch, die Leser beherrschten kaum Fremdsprachen, die Kritiker verglichen nicht den Zieltext mit dem Ausgangstext, und die Übersetzer machten sich keine Sorgen über Sanktionen seitens anderer Übersetzer, der Leser oder des Verlags (Refsdal 2016: 47).

Bei genauerer Untersuchung sehen wir, dass die ersten Übersetzungen der beiden Fallada-Romane unvollständig und teilweise relativ frei waren. Hier folgen einige Beispiele.

8.2 Änderungen der Titel und Namen

Zu den Anpassungen, die bei den ersten Übersetzungen von Falladas Romanen ins Norwegische vorgenommen wurden, gehören Änderungen der Buchtitel, Personennamen, Kosenamen und Berufstitel.

Im Buchtitel *Kleiner Mann – was nun?* (ZT1) wurde die Reihenfolge bei der ersten Übersetzung umgetauscht, und der „kleine Mann“ wurde vorerst zum „jungen Mann“ (Hvad nu – unge mann? 1933). Bei der späteren Revision wurde es zu „kleiner Mann“ (Hva nå – lille mann? 1952), während der Buchtitel der Neuübersetzung (ZT2) der Reihenfolge des Ausgangstexts (Lille mann – hva nå? 2013) folgt. Bei *Jeder stirbt für sich allein* (ZT1) wurde der Titel relativ frei ins Norwegische übersetzt, *Der Weg, den du allein gehst* (Den veien du går alene, 1954), und stammt möglicherweise von der Überschrift des 70. Kapitels „Der letzte Weg“³. Die Neuübersetzung hält sich dicht an den Ausgangstext und lässt lediglich „für sich“ aus (Alle dør alene, 2011).

Auch die Personennamen, Kosenamen und Berufstitel wurden bei der Neuübersetzung mehr dem Ausgangstext angepasst (siehe Tabelle 1). Während Øverland Pinnebergs Frau „Lämmchen“, mit „tuppa“ (Huhn) übersetzt (1933), nennt Zandjani sie „lille lam“ (kleines Lamm) (2013). „Ottochen“ heißt in der Übersetzung von Eriksen „Otto-gutten“ (Otto-Junge) (1954), in der Neuübersetzung „Lille-Otto“ (kleiner Otto) (2011). Der Kosenamen des kleinen Sohns von Johannes und Emma Pinneberg, war „Murkel“, also ein kleiner Brocken. Im Norwegischen von Øverland mit „plugg“ bezeichnet (1933), in der Bedeutung kleiner, dicker Junge oder Mann, gegen „nurket“ (kleines Kind) bei Zandjani (2013).

Ausgangstext (AT)	Erste Übersetzung (ZT1)	Neuübersetzung (ZT2)
Kleiner Mann – was nun? (KM)	Hvad nu – unge mann? (KM) Hva nå – lille mann? (KM)	Lille mann – hva nå? (KM)
Jeder stirbt für sich allein (JS)	Den veien du går alene (JS)	Alle dør alene (JS)

.....
 3 71. Kapitel in der ungekürzten Ausgabe von 2011.

Ausgangstext (AT)	Erste Übersetzung (ZT1)	Neuübersetzung (ZT2)
Lämmchen (KM)	Tuppa (KM)	Lille lam (KM)
Murkel (KM)	Pluggen (KM)	Nurket (KM)
Johannes/Hannes (KM)	Hansemann (KM)	Johannes/Hannes (JS)
Obergruppenführer (JS)	Obergruppenführer (JS)	Overgruppefører (JS)
Kammergerichtsrat (JS)	Kammerrettsråd (JS)	Kammerrettsdommer (JS)
Ottochen (JS)	Ottogutten (JS)	Lille-Otto (JS)

Tabelle 1: Personennamen und Titel (KM) und (JS).

8.3 Auslassungen

Arne Dvergsdal weist in seiner Rezension der Neuübersetzung von *Kleiner Mann – was nun?* in der norwegischen Zeitung Dagbladet auf das Phänomen der Auslassungen in der ersten Übersetzung hin: „Es ist auch erwähnenswert, dass Øverland in seiner Arbeit als Übersetzer einige Passagen ausgelassen hat, die keinen direkten Bezug zur Handlung hatten. Früher war das nicht ungewöhnlich, heute aber zum Glück unerhört“⁴ (meine Übersetzung) (2013). Auch der inzwischen verstorbene norwegische Übersetzer Birger Huse berichtete auf dem Herbstseminar des norwegischen Übersetzervereins, dass er bei seiner ersten Übersetzung vom Verlag gebeten wurde, bis zu 40 Prozent des AS zu streichen, um den ZT stringenter zu machen (vgl. Refsdal). Der folgende erwähnte Fall ist ein typisches Beispiel dafür.

In der ersten norwegischen Übersetzung von *Kleiner Mann – was nun?* (1933) sehen wir, dass Pinnebergs Gedankenflucht, Erinnerungen aus der Kindheit, einschließlich einem Kinderlied in der Übersetzung vom norwegischen Poeten Arnulf Øverland (1933: 15) praktisch ausgelassen wurden (siehe Tabelle 2).

.....

4 „Det er for øvrig verd å merke seg at Øverland i sin oversettergjerning utelot enkelte avsnitt som ikke hadde direkte betydning for handlingen. Det var ikke uvanlig før, men heldigvis uhørt i dag.“

AT: 2009/2011	ZT1a/b: 1933/1970	ZT2: 2013
<p>Es ist ein Hochsommer- tag, etwa Mitte Juli, herr- lichster Sonnenschein. Der Himmel draußen ist dunkelblau, ins Fenster reichen ein paar Zweige, sie bewegen sich im See- wind. Da ist ein altes Lied aus Pinnebergs Kinder- zeit, das fällt ihm eben ein:</p> <p><i>Wehe-Wind, Puste-Wind, Nimm den Hut nicht meinem Kind! Sei gelind zu meinem Kind, Wehe-Wind, Puste-Wind!</i> (2009: 11f./2011: 12)</p>	<p>– (1933: 15; 1970: 12)</p>	<p>Det er en sommerdag, i midten av juli, med herlig solskinn. Himmelen utenfor er mørkeblå, et par grener når bort til vinduet og beveger seg i vinden fra sjøen. Pinneberg kommer plutselig til å tenke på en gammel sang fra barndom- men:</p> <p><i>„Blåsevind, pustevid, Ta ikke hatten fra ungen min! Vær snill mot lille unge min, Å, blåsevind, å, pustevid!“</i> (2013: 13)</p>

Tabelle 2: Auslassung im ZT1 (*Kleiner Mann – was nun?*).

Der ausgelassene Inhalt betrifft die Handlung im Buch nicht direkt, und es handelt sich wohl kaum darum, dass der Text schwierig zu übersetzen war. Wahrscheinlich geht es eher darum, dass der Verlag das aktuelle Textsegment als irrelevant beurteilte, und deshalb streichen ließ. Bei der Neuübersetzung ist es dabei.

8.4 Intertextualität

Tahir-Gürçağlar (2009) weist darauf hin, dass Intertextualität als ein Teil des komplexen Phänomens der Neuübersetzung ein noch nicht genügend erforschtes Thema ist. Der vorliegende Aufsatz ist ein Versuch, diesen Mangel in gewisser Weise zu beheben.

Intertextualität kommt in folgendem Beispiel in *Kleiner Mann – was nun?* vor. Johannes Pinnebergs junge, schwangere Frau, Emma Mörschel, genannt Lämmchen, liest ein Kinderlied aus dem Buch ‚Das heilige Wunder der Mutterschaft‘ laut für sich vor, ohne es offenbar ganz zu verstehen. Im Kinderlied,

das von Friedrich Rückert (1788–1866) stammt, der unter anderem für seine Übersetzungen aus dem Persischen und Arabischen bekannt ist, wird auf Salomo, der der Vogelsprache kundig war, hingewiesen. Laut Koran, Sure 27:16(17) beherrschte der weise König Salomo(n) die Sprache der Vögel und war eine in der persischen klassischen Literatur beliebte Figur (Schimmel 1992). Im ZT1 hat Arnulf Øverland das Gedicht übersetzt, ohne offenbar die intertextuellen Bezüge verstanden zu haben. Er scheint diese Referenz zum Koran nicht zu kennen, denn der Vers „Vogelsprache kund“ ist ausgelassen worden. Damit verschwindet die intertextuelle Referenz zur Erzählung im Koran, in der Salomo der Sprache der Vögel kundig gewesen sein soll. In Zandjanis norwegischer Übersetzung (ZT2) ist dieses Phänomen inkludiert:

AT1	ZT1	ZT2
„O du Kindermund, o du Kindermund / Unbewusster Weisheit froh, / Vogelsprache kund, Vogelsprache kund, / Wie Salomo.“ (2009: 84)	„O du barnemunn, o du barnemunn, / dypt i hjertets grunn / har du visdom jo / som kong Salomo.“ (1970: 62)	„Å, barnemunn, å, barnemunn / med ubevisstheten visdom, glad / forstår du som kong Salomo, / alt det fuglene sa.“ (2013: 74)

Tabelle 3: Intertextualität (*Kleiner Mann – was nun?*).

8.5 Wiedergabe in der Ausgangssprache im ZT

Im Gegensatz zu den erwähnten Auslassungen der Gedankenflucht und dem Kinderlied in der ersten Übersetzung von *Kleiner Mann – was nun?* finden wir in der Übersetzung von *Jeder stirbt für sich allein* eine Wiedergabe des Ausgangstexts in der deutschen Ausgangssprache. Es handelt sich um zwei Strophen eines Chorals von Bach, gesungen von Ulrich Heffke, Anna Quangel's Bruder, als Zeuge vor dem Volksgerichtshof bei der Hauptverhandlung (JS 2011/2012: 609). Bei Eriksen im ZT1 (1954: 251) sind sie unübersetzt auf Deutsch wiedergegeben, während sie in Zandjanis Übersetzung im ZT2 (2011: 523–524) in norwegischer Nachdichtung vorliegen.

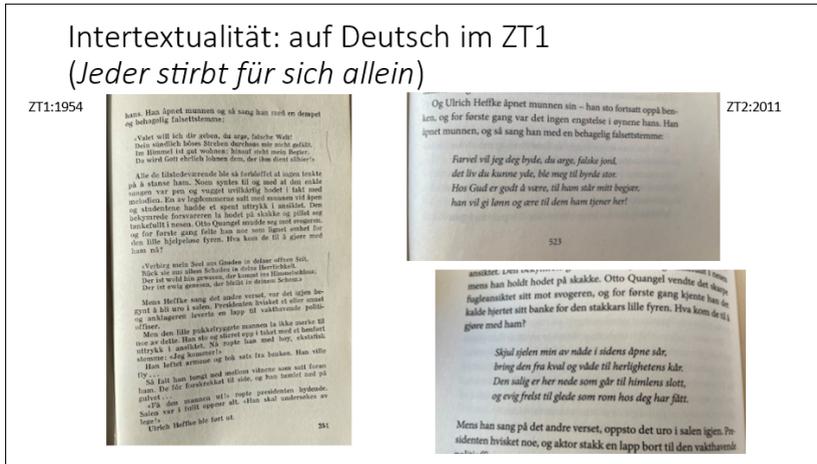


Abb. 3: Intertextualität.

In unserer digitalen Zeit hat man mit ein paar Tastendrücker Zugriff auf offizielle Übersetzungen derartiger klassischer Musikstücke. Die norwegische Version des Chorals von Bach, übersetzt von Ragnar Grøm (1927–2018), wird in der Neuübersetzung von *Jeder stirbt für sich allein* wiedergegeben, wofür die Übersetzerin sich in ihrem Vorwort, dem Paratext, bedankt (2011: 11). Ein Grund, weshalb der Text in der norwegischen Ausgabe von 1954 von Eriksen auf Deutsch erscheint, kann auf der Annahme seitens des Verlags oder des Übersetzers beruhen, dass norwegische Leser der Zeit die notwendigen Sprachkenntnisse besaßen, um den deutschen Ausgangstext verstehen zu können.

8.6 Markierte Sprache (engl. *marked language*) im Ausgangstext

Die Übersetzungsnormen in den 1950ern unterscheiden sich also von den heutigen. Hilde Haugland (2020) hat in ihrer Masterarbeit eine äquivalenzbezogene Analyse der Übersetzungsverfahren bei metaphorischen und metonymischen Personenbezeichnungen in Hans Falladas Roman *Jeder stirbt für sich allein* und in den beiden norwegischen Übersetzungen von 1954 und

2011 untersucht. Sie stellt dabei fest, dass die erste Übersetzung von 1954 freiere Übersetzungen aufzeigt als die Neuübersetzung von 2011. Haugland konkludiert, dass die Neuübersetzung im Bereich der metaphorischen Personenbezeichnungen sich näher am Ausgangstext orientiert, also dass in mehr Fällen der konnotative Wert [+bildhaft] und auch andere konnotative Werte erhalten geblieben sind (2020: 115).

Wir sehen, dass Eriksen in seiner Übersetzung von *Jeder stirbt für sich allein* unterschiedliche Übersetzungsstrategien verwendet, um markierte Sprache, sei es ein Fluch oder Berliner Dialekt, ins Norwegische zu übertragen. Er benutzt sowohl Übertreibung, Normalisierung, Auslassung als auch Ergänzung (vgl. Refsdal, Skogmo, Zandjani). Hier folgen einige Beispiele zur Illustration.

AT: [1947] 2012	ZT1: 1954 Band I und II	ZT2: 2011
Kiek mal (2012: 33)	Jøssenamn (1954 I: 28)	Se på det (2011: 38)
Jottedoch (2012: 93)	Jøssenamn (1954 I: 82)	Herregud (2011: 87)
Das kannst du wohl nicht begreifen (2012: 339)	Jøssenamn, kan du'kke begripe (1954 I: 301)	Du klarer tydeligvis ikke å begripe (2011: 292)
Sie sollen's lernen, dass Sie einfach ein Dreck sind vor mir (2012: 517)	– (1954 II: 167)	De skal lære at De ikke er noe annet enn dritt for meg (2011: 446)
Dann sind wir alle bloß Dreck (2012: 521)	Da er vi ikke annet enn kjeltringer og pakk alle sammen (1954 II: 171)	Da er vi noe dritt, alle sammen (2011: 450)
Alle Zivilisten sind Schweine! (2012: 506)	Alle sivilister her i huset er noen fordømmende svin! (1954 II: 156I)	Alle sivilister er noen svin! (2011: 435)
Wie hatte das hohe Tier oben gesagt? (2012: 404)	Hva var det den paven der oppe hadde sagt? (1954 II: 59)	Hva hadde den høye herren der oppe sagt? (2011: 348)
Den Nachfolger von diesem Schwein, dem Escherich (2012: 506)	Den som skal overta jobben etter det helvetes svinet Escherich (1954 II: 156)	Etterfølgeren til dette svinet Escherich (2011: 435)

Tabelle 4: Markierte Sprache (*Jeder stirbt für sich allein*).

Ausdrücke in Berliner Dialekt, wie „kiek mal“ (schau mal) und „Jottedoch“ sind beide im ZT1 mit „jøssenann“ (in Jesu' Namen) übersetzt. Auch beim Ausruf, „das kannst du wohl nicht begreifen“, benutzt der Übersetzer denselben norwegischen Ausdruck „jøssenann“ zur Verstärkung. Im ZT2 hält sich die Übersetzerin mit „se på det“, „Herregud“ bzw. „det klarer du tydeligvs ikke å begripe“ viel näher an den Ausgangstext. Übertrieben wird die Übersetzung von „sind Schweine“ im ZT1 mit „er noen fordømmende svin“ (sind einige verdammte Schweine) und „von diesem Schwein, Escherich“ mit „etter det helvetets svinet Escherich“ (von dem höllischen Schwein Escherich), wogegen sich der Zieltext in der Neuübersetzung des Romans (2011) näher an den Ausgangstext hält. Hier wird „sind Schweine“ mit „er noen svin“ und „von diesem Schwein, Escherich“ mit „til dette svinet Escherich“ übersetzt. Der Satz „Sie sollen's lernen, dass Sie einfach ein Dreck sind vor mir“ (2012: 517) ist im ZT1 ausgelassen worden, während er im ZT2 nahe dem Ausgangstext übersetzt worden ist, „De skal lære at De ikke er noe annet enn dritt for meg“ (2011: 446).

9 Fazit

Dieser Beitrag hat versucht ausfindig zu machen, in welchem historischen und kulturellen Kontext die Übersetzungen ausgearbeitet wurden, und wie dieser Kontext sich auf das Translat ausgewirkt hat. Es wird versucht zu erklären, warum und wieso die beiden klassischen Romane von Hans Fallada *Kleiner Mann – was nun?* und *Jeder stirbt für sich allein*, nach dem Millennium neu ins Norwegische übersetzt wurden, und welche Faktoren dabei eine Rolle gespielt haben können.

Das Ergebnis der Arbeit zeigt, dass es sich hier um ein komplexes Phänomen handelt (vgl. Tahir-Gürçağlar 2009: 233). Sechzig Jahre nach seinem Tod werden Hans Falladas Romane, besonders der Roman *Jeder stirbt für sich allein*, zu einem internationalen Ereignis (Giesecke 2010: 687). Im Archiv des Aufbau-Verlags wurde ein Typoskript mit handschriftlichen Korrekturen und Streichungen gefunden, die wahrscheinlich nie von Fallada akzeptiert worden sind (Giesecke 2010: 692f.). Die ungekürzte Ausgabe, mit Abbildungen von

Otto und Elise Hampel, die es wirklich gegeben hat, und deren Schicksal Fallada zum Schreiben des Romans über das Ehepaar Quangel und deren Briefe gegen Hitler angespornt hat, gab dem Roman *Jeder stirbt für sich allein* neue Aktualität. In Norwegen war der Kampf von Einzelpersonen gegen den Nazismus vorher kaum bekannt (vgl. Sørheim, Vetland). Literatur über den 2. Weltkrieg, Romane und historische Schilderungen ziehen Leser an. Die zahlreichen Titel zu dieser Epoche, die in diesem Millennium bei norwegischen Verlagen und weltweit erschienen sind, könnten als Indiz dafür gesehen werden.

In Norwegen scheinen veränderte Übersetzungsnormen (ohne Auslassungen und Veränderungen des Ausgangstexts) (vgl. Koskinen/Paloposki) und das Phänomen, dass Hans Falladas Bücher als Klassiker (vgl. Venuti) auf internationale neue Leserscharen treffen, zu Neuübersetzungen von *Kleiner Mann – was nun?* und *Jeder stirbt für sich allein* geführt haben. Zusätzlich zählt, dass man 2010 im Archiv des Aufbau Verlags nach der Wende das Originalmanuskript von *Jeder stirbt für sich allein* fand. Es gab also einen veränderten Ausgangstext (vgl. Koskinen/Paloposki 2010/2013: 294–297). „Die hier erstmals vorgelegte Ausgabe des Romans in seiner originalen Gestalt, mit allen ‚Verstößen‘ gegen Korrektheit, Faktentreue und Geschmacksfragen, zeigt ihn rauer und derber, aber auch intensiver, und vermutlich war es gerade das, was Fallada anstrebte.“ (Giesecke 2011: 697). Aber auch der zeitliche Abstand zum 2. Weltkrieg und der damaligen Besetzung Norwegens durch Nazi-Deutschland, und damit das Interesse am 2. Weltkrieg als historischer Zeitepoche, sind gewiss ausschlaggebend gewesen.

Auch heute werden in den Übersetzungen ins Norwegische Anpassungen und Änderungen vorgenommen. Aber generell kann man wohl behaupten, dass die Übersetzer sich mehr dem Ausgangstext anpassen, und den Leser zum Schriftsteller bringen (vgl. Schleiermacher [1813] 2002: 74).

Abkürzungen

- AT: Ausgangstext
AS: Ausgangssprache
ZT: Zieltext
ZS: Zielsprache
JS: Jeder stirbt für sich allein
KM: Kleiner Mann – was nun?

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Fallada, Hans ([1932] 2009/2011): *Kleiner Mann – was nun?* Berlin: Aufbau Verlag.
- Fallada, Hans (1933): *Hvad nu – unge mann? Aus dem Deutschen, mit einem Vorwort von Arnulf Øverland.* Oslo: Aschehoug.
- Fallada, Hans (1952/1958): *Hva nå – lille mann? Aus dem Deutschen, mit einem Vorwort von Arnulf Øverland.* Oslo: Aschehoug.
- Fallada, Hans (1970): *Hva nå – lille mann? Aus dem Deutschen von Arnulf Øverland.* Oslo: Den norske Bokklubben.
- Fallada, Hans (1993): *Hva nå – lille mann? Aus dem Deutschen von Arnulf Øverland. Mit einem Vorwort von Petra Buddrus.* Oslo: Aventura Pocket.
- Fallada, Hans ([1947] 2009): *Jeder stirbt für sich allein.* Berlin: Aufbau Verlag.
- Fallada, Hans (1954): *Den veien du går alene. Band I und II. Aus dem Deutschen von Andreas Eriksen.* Oslo: Aschehoug.
- Fallada, Hans (2010/2012): *Jeder stirbt für sich allein. Ungekürzte Neuauflage. Herausgegeben mit einem Nachwort von Almut Giesecke.* Berlin: Aufbau Verlag.
- Fallada, Hans (2011): *Alle dør alene. Aus dem Deutschen von Nina Zandjani. Mit einem Vorwort von Nina Zandjani und einem Nachwort von Almut Giesecke.* Lysaker: Dynamo forlag.
- Fallada, Hans (2013): *Lille mann, hva nå? Aus dem Deutschen von Nina Zandjani.* Lysaker: Dynamo forlag.

Sekundärliteratur

- Alvstad, Cecilia/Assis Rosa, Alexandra (2015): „Voice in Retranslation – An overview and some trends.“ *Target – International Journal of Translation Studies*, 27 (1), 3–24.
- Dvergsdal, Arne (2013): „Kjærlighet i nedbemanningens tid. Klassiker for nye lesere. Hans Fallada: ‚Lille mann – hva nå?‘“ *Dagbladet*, 29. April 2013 Kjærlighet i nedbemanningenes tid (dagbladet.no)
- Dvergsdal, Arne (2011): „Klassikere for nye lesere. Klassiker i ny, fremragende oversettelse.“ *Dagbladet*, 13. Juni 2011.
- Egeberg, Erik (1998): „Oversettelse mellom middelalderen og andre verdenskrig“. In: Rindal, Egeberg und Formo (Hrsg.): *Brobyggere*. Oslo: Aschehoug. 51–106.
- Formo, Tone (1998): „Oversettelse i Norge etter 1940“. In: Rindal, Egeberg und Formo (Hrsg.): *Brobyggere*. Oslo: Aschehoug. 107–263.
- Giesecke, Almut (2011/2012): „Nachwort“. In: Fallada, Hans: *Jeder stirbt für sich allein*. Berlin: Aufbau Taschenbuch. 687–699.
- Haugland, Hilde Linnea Wolpers (2020): *Die Schlafmütze als Schlappfisch und das Wollschaf als Milchkuh. Metaphorische und metonymische Personenbezeichnungen als nächstsprachliche Merkmale in Hans Falladas Roman „Jeder stirbt für sich allein“ und in den beiden norwegischen Übersetzungen. Äquivalenzbezogene Analyse der Übersetzungsverfahren*. Masterarbeit. Universität Bergen. Verfügbar unter: <https://bora.uib.no/bora-xmlui/handle/1956/23915>
- Jensen, Sigmund (2011): „Motstand og verdighet“. *Stavanger Aftenblad*, 8. September 2011.
- Koskinen, Kaisa/Paloposki, Outi (2010): „Retranslation“. In: Gambier, Yves/Doorslaer, Luc van [Hrsg.]: *Handbook of Translation Studies, Volume 1*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. 294–298.
- Olaisen, Arnstein (2012): „Iskaldt tidsbilde av ondskap“. *Haugesund avis*.
- Paloposki, Outi/Koskinen, Kaisa (2004): „A thousand and one translations – Revisiting retranslation“. In: Hansen, Gyde/Malmkjær, Kirsten & Gile, Daniel [Hrsg.]: *Claims, Changes and Challenges in Translation Studies: Selected contributions from the EST Congress, Copenhagen 2001*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. 27–38.

- Refsdal, Eva (2016): *When „a girl“ becomes „an attractive little number“ – Stereotyped representations of Latin America in literary translation and reception in 1960s Norway*. PhD. Dissertation. University of Oslo.
- Schimmel, Annemarie (1992): *A Two-Colored Brocade – The Imagery of Persian Poetry*. North Carolina: University of North Carolina Press.
- Schleiermacher, Friedrich ([1813] 2002): „Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens“. In: Rössler, Martin/Emersleben, Lars [Hrsg.]: *Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher – Kritische Ausgabe – Akademievorträge*. Berlin: Walter de Gruyter. 67–93.
- Slapgard, Sigrun (2012): *Ei intens lesaroppleving*. Bokmagasinet, Klassekampen, 4. Februar 2012.
- Sørheim, Erle Marie (2017): „Ny bok ,Alle dør alene‘ – Gir sjeldent innblikk i Nazi-Tysklands angiversamfunn“. *Dagbladet*, 23. August 2017 Ny bok – «Alle dør alene» – Gir sjeldent innblikk i Nazi-Tysklands angiver-samfunn (dagbladet.no)
- Tahir-Gürçağlar, Şehnaz (2009): „Retranslation“. In: *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London & New York: Routledge. 233–236.
- Vetland, Jens (2011): *Alle var ikke medløpere under krigen*. Fedrelandsvennen.
- Venuti, Lawrence (1995/2000): *The Translator’s Invisibility. A History of Translation*. London & New York: Routledge.
- Zandjani, Nina (2019): *Hidden Meanings – Imagery and paratexts in German translations of „The Golestan“ by Sa‘di*. PhD. Dissertation. University of Oslo.
- Zandjani, Nina (2019): “Om å oversette Rosenhagen – Når Koranen og Bibelen møtes [Translating The Rose Garden – When the Qur‘ān and the Bible meet]“. In: Tor Ivar Østmoe, Nora S. Eggen and Nina Zandjani [Hrsg.]: *Gjenoversettelse av hellige skrifter*. Oslo: Hermes Academic Publishing. 235–269.

Websites

Arkivverket.no Arkivverket

Bundesarchiv.de Bundesarchiv Internet – Startseite Bundesarchiv – Internetauftritt

Der Sprachrat in Oslo: English – Deutsch – Français – Español ... (sprakradet.no)

Språkrådet: Ny rettskriving 1938. Ny rettskriving 1938 (sprakradet.no)

Anhang

Norwegische Übersetzungen von Hans Falladas Werken

Jahr	Titel	Übersetzer/inn	Jahr	Titel	Übersetzer/inn
1933	Hvad nu – unge mann?	Arnulf Øverland	2013	Lille mann hva nå?	Nina Zandjani
1952/ 1958	Hva nå – unge mann?				
1970	Hva nå – lille mann?				
1993	Hva nå – lille mann?				
1934	Den som engang har spist av blikkfatet	Arnulf Øverland			
1935	Vi ventet et barn	Hans Heiberg			
1936	Livet banker på hos professor Kittguss	Charles Kant			
1937	Skriveren som ble til en spurv	Arnulf Øverland			
1938	I en ulvetid I–III	Hans Heiberg			
1940	Hackedahl gir sig ikke I–II	Ursula Krogvig			
1941	Ikke av kjærlighet	Waldemar Brøgger			
1943	Hjemme hos oss	Hans Heiberg			
1948	Marerittet	Anders Hagerup			
1953	På kant med livet	Andreas Eriksen			
1954	Den veien du går alene I–II	Andreas Eriksen	2011/ 2012	Alle dør alene	Nina Zandjani
1955	Unge herr von Strammin	Andreas Eriksen			

Übersetzungen in andere Sprachen

Kleiner Mann – Was nun?

Sprache	Erste Übersetzung	Neuübersetzung
Französisch	1933	2007
Norwegisch	1933	2013
Schwedisch	1933	2014
Portugiesisch	1943	
Dänisch	1982	
Englisch	1983	1996

Jeder stirbt für sich allein

Sprache	Erste Übersetzung	Neuübersetzung
Schwedisch	1948	2012
Russisch	1948	2017
Finnisch	1949	2013
Rumänisch	1951	
Norwegisch	1954	2011
Tschechisch	1954	2012
Estnisch	1959	
Französisch	1969	2002/2004
Polnisch	1989	
Italienisch	1995	2010
Englisch (UK/USA)	2009	
Hebräisch	2010	
Niederländisch	2010	
Spanisch	2011	
Dänisch	2012	
Persisch	2013	
Japanisch	2014	

Intertextualität im Kontext

Das Übersetzen von Hymnen in der frühen Reformationszeit¹

1 Einleitung

Der Buchdruck ermöglichte einerseits eine umfassendere Verbreitung von Übersetzungen für ein breiteres Publikum, kennzeichnete aber gleichzeitig den Beginn einer Zeit, in der sich sowohl Herausforderungen als auch Chancen im Bereich der Übersetzung während der Reformationsbewegung abzeichneten. Bibelübersetzungen in verschiedene Volkssprachen gab es lange vor Luthers Übersetzung, aber erst durch die Anwendung humanistischer Prinzipien der Bibelphilologie war es möglich, dass die Reformation ihre volle Wirkung entfalten konnte.

Dennoch liegt das *proprium* der frühen protestantischen Kultur in ihrem Bestreben, eine neue Sprache für die religiöse Erfahrung zu entwickeln. Dabei betrachtete sie das Wort Gottes als das authentische Original, das durch die kirchliche Auslegung fehlerhaft übersetzt worden war und daher neu interpretiert werden musste, um eine passende Übersetzung für die neue Ära zu liefern. Nachdem dieses Verständnis etabliert war, stand der Übersetzer vor der Aufgabe, die angemessene Sprache zu finden, um in verschiedenen sozialen und kulturellen Kontexten zu kommunizieren. Es galt, die Prinzipien eines Glaubens zu vermitteln, der gemeinsam von der politischen Autorität und der lokalen Gemeinschaft aufgebaut werden musste.

.....
1 Dieser Artikel wurde vom Englischen ins Deutsche von Anastasia Parianou übersetzt.

Vor dem Hintergrund dieser ehrgeizigen Absichten und Maßnahmen stellt die Übersetzung von Psalmen und Hymnen² eines der schwierigsten und faszinierendsten Forschungsfelder dar, sowohl im Bereich der Kulturgeschichte als auch der Übersetzungswissenschaft.

Die Fragen der Liedübersetzung und die damit verbundenen Probleme bei der öffentlichen und kollektiven Nutzung eines Textes sind vielschichtig und berühren mehrere Bereiche: die religiöse und theologische Debatte, die Anforderungen der Popularisierung sowie das Zusammenspiel von Singen und Lesen, von mündlicher und geistiger Praxis in Bezug auf die heiligen Lieder. Die Texte selbst, die während der Reformation übersetzt wurden und eindeutig für bestimmte Bereiche des Protestantismus bestimmt waren, entspringen einer komplexen Genealogie, die sich den Möglichkeiten eines rein philologischen Ansatzes entzieht.

Die lateinischen Psalmen in der Vulgata bilden die Grundlage für die Psalmen der römisch-katholischen Kirche. Der poetische Charakter der Psalmodie durchläuft eine Reihe von Übersetzungen, die ins Englische, Französische, Niederländische, Ungarische usw. führt, um ihn an die Musik anzupassen. Semiotisch betrachtet bewahren diese sakrosankten Produkte der Mehrfachübersetzung nur wenig von den Originaltexten. Die christliche Liturgie, einschließlich des protestantischen Kirchenliedguts, hat die Verwendung der psalmodischen Texte beibehalten und durch Paraphrasen und Übersetzungen anderer Bibeltexte erweitert.

Die ursprünglichen Psalmen wurden aus der Übersetzung der biblischen Psalmen „entlehnt“, im Gegensatz zu den neu verfassten, alten und modernen Hymnen. Die alten Hymnen, von Hymnendichtern gesammelt, wurden gereimt und mit einer metrischen Melodie versehen, um im Gottesdienst ge-

.....

2 „In der frühchristlichen Zeit wurde das Wort [Hymne] oft, wenn auch nicht immer, verwendet, um sich auf Loblieder zu beziehen, die Gott gesungen wurden, im Unterschied zu ‚Psalm‘“ (The New Grove 2001: 12: 17). Das Wort *Psalm* stammt von „einem altorientalischen oder altägyptischen heiligen Gedicht mit den folgenden Hauptmerkmalen: einem theozentrischen Thema, kurzen zweiteiligen Einheiten literarischer Konstruktion und Parallelismus der Klauseln (parallelismus *membraorum*, ‚Gedankenreim‘) oder einer Vertonung eines solchen Gedichts“ (The New Grove 2001: 20: 449, Unterstreichung des New Grove). Psalmen als heilige hebräische Dichtung ohne Musik, aber mit musikalischer Begleitung, setzten sich von dem Psalter, der David zugeschrieben wird, in der griechischen Tradition fort (Gorlée 2005).

sungen zu werden. Wie bei den Psalmen wurde der Text anschließend übersetzt und erneut überarbeitet [...]³. Aufgrund der hybriden Natur von Psalmen und Hymnen gestaltet es sich als nahezu unmöglich, sämtliche übersetzten Passagen akkurat zu rekonstruieren, was sowohl unpraktisch als auch sinnlos wäre. Daher konzentriert sich dieser Beitrag auf zwei Beispiele für Übersetzungen von Anbetungsliedern aus dem 16. Jahrhundert sowie auf den einzigen Wandel, der vom direkten Original zum neuen Text überführt wurde. Ziel ist es, die Besonderheiten dieser Übersetzungen in Bezug auf ihren kontextuellen Gebrauch, ihre Funktion und den unterschiedlichen Status der Nutzer hervorzuheben: die deutschsprachigen Gemeinden, die sich vollständig der Reformation angeschlossen haben und im Einklang mit der lokalen politischen Führung stehen, sowie die italienischen Protestanten, die ihren Gottesdienst entweder im Verborgenen abhielten oder ins Exil in Orte wie Genf oder das italienischsprachige, aber politisch schweizerische Graubünden flohen.

Die Untersuchung beginnt mit Georg Aemilius' Werk *Hymni Sacri Germanicolatini* (Basel 1568), in dem eine Auswahl der relevantesten deutschen Hymnen Luthers ins Lateinische übersetzt wird. Diese Übersetzung zielt darauf ab, „zum öffentlichen Nutzen und besonders zum Gebrauch der christlichen Jugend“⁴ (d. h. Studenten) beizutragen, wie der Autor im Vorwort erklärt. Dabei soll auch Luthers Botschaft in nicht deutschsprachige Länder verbreitet werden. Die Übersetzung folgt der pädagogischen Tradition, Latein durch Gedichte zu vermitteln, und ist nicht für den Gesang, sondern eher für das rhythmische Rezitieren gedacht. Dies stellt einen weiteren Faktor im komplexen Zusammenspiel der Bedeutungen bei der Übersetzung religiöser Lieder dar.

Die andere zu analysierende Sammlung ist die *XX Salmi di David* (Genf, 1554), in der der calvinistische Psalter von Marot und Bèze aus dem Französischen ins Italienische übersetzt und mit der vollständigen Partitur in weißer Mensuralnotation gedruckt wurde. Diese Sammlung erfüllt eine ganz andere Funktion: Sie zielt darauf ab, die Praxis des sakralen Gesangs unter den italienischen Protestanten zu verbreiten und wurde dabei mit besonderem Augenmerk

.....

3 Gorlée 2005: 21–22.

4 „Ad utilitatem publicam, & in primis usum Christianae iuventutis Latino carmine conversi“ (Aemilius, *Hymni Sacri Germanicolatini*, Basel 1568, Frontispiz).

auf Inhalt und Singbarkeit konzipiert. Die Übersetzung aus dem Französischen (und möglicherweise Lateinischen) ins Italienische birgt nicht die gleichen Herausforderungen wie die Übersetzung deutscher Poesie des 16. Jahrhunderts ins Lateinische, vermittelt jedoch sämtliche Nuancen der Anpassung eines für den Gottesdienst bestimmten Textes an eine Umgebung, in der der Calvinismus eine entscheidende Rolle im öffentlichen Leben spielte. Gleichzeitig war der private und verborgene Gottesdienst von einem heroischen Einsatz und mutigen Entscheidungen oder den Spannungen des Exils geprägt.

2 Georg Aemilius und die *Hymni Sacri Germanicolatini*: vom Lateinischen ins Deutsche und zurück

Über das Leben und Werk von Georg Aemilius (Oemler), der im Jahr der 95 Thesen geboren wurde und 1569 verstarb, ist abgesehen von den Informationen in der *Deutschen Biographie* wenig bekannt. Wie viele der ersten Reformatoren studierte er bei Melanchthon in Wittenberg und erhielt den Titel eines Magister Artium. Im Jahr 1540 wurde er Direktor einer Schule in Siegen, im Jahr 1553 in Stolberg, kurz vor oder nach dem Erwerb des *Doctor Theologiae* in Wittenberg. Seine intellektuellen Interessen und Erfahrungen waren daher denen vieler Lehrer und Schulleiter der frühen Reformation sehr ähnlich, und seine Tätigkeit als Liedübersetzer ist vor diesem religiös-pädagogischen Hintergrund zu verstehen. Die *Hymni* wurden 1568 in Basel gedruckt, aber die *Epistola Nuncupatoria* des Autors trägt das Datum „Stolbergae, die Jacobi, 1566“ und ist ausdrücklich mit Aemilius' Arbeit in der Stolberger Schule verbunden.

Die Arbeit von Aemilius ist ein anschauliches Beispiel für die pastoral-pädagogische Aktivität der frühen Reformanten und fügt sich zugleich nahtlos in den Rahmen der „germanischen Übersetzungstradition“ ein, wie sie von Gauthi Kristmansson beschrieben wird. Der Autor entwirft ein scheinbar paradoxes Konzept, nämlich die Idee der „Übersetzung ohne Original“ als kulturelle Handlung der Aneignung, bei der „die Übersetzung von Formen und Gattungen [...] entscheidend dazu beigetragen hat, die literarischen Möglichkeiten einer bestimmten Zielsprache zu begründen und zu erweitern“. Zu Beginn seiner Untersuchungen über die germanische Übersetzungstradition schreibt er:

Die bloße Übertragung der Form, im Gegensatz zum eigentlichen Text, wurde zu einer der wichtigsten Methoden, um eine Poetik für aufstrebende Volkssprachen zu entwickeln. Dabei bemühten sich Dichter, Autoren und Übersetzer darum, den Umfang und die Bedeutung ihrer Vorbilder in ihre poetische Tradition zu integrieren. Dies geschah vor dem Hintergrund der heimat Sprachlichen Ideologie oder der Bewegung für die Muttersprache, die sich in Europa mit dem Niedergang des Griechischen und Lateinischen entwickelte⁵.

Im Rahmen der Reformation strebten Übersetzungen von Psalmen und Hymnen nicht nur danach, die Bedeutung zu vermitteln, sondern auch die Faszination und die bildhafte Kraft einer abwesenden Form einzufangen: nämlich die längst vergessenen Praktiken und Rituale hebräischer religiöser Lieder. Diese sollten dann in die Volkssprache übertragen werden. Aus dieser Perspektive heraus stellte die inhärente Mehrsprachigkeit und das Zusammenspiel zwischen der lateinischen und der germanischen Tradition, das durch die karolingische Kultur ausgelöst wurde, einen ausgezeichneten Nährboden dar.

Die karolingische Renaissance hatte keinesfalls zum Ziel, mit der lateinischen Tradition zu brechen, sondern war vielmehr ein reformatorisches Projekt, das auf den Säulen der *translatio studii* und *renovatio studii* beruhte. Es war ein Versuch, das fränkische Reich und später das Heilige Römische Reich durch Übersetzungen und die Reformierung der lateinischen Schrift und sogar der Schriftsprache zu erneuern, um eine Art Standard zu etablieren. Dabei sollte die sprachliche Situation nicht außer Acht gelassen werden: Die Muttersprache Karls des Großen war das Althochdeutsche [...], seine Untertanen sprachen hauptsächlich Sprachen oder Dialekte germanischen und lateinisch/romanischen Ursprungs, und die Amts- und Kirchensprache war Latein.⁶

.....
5 Kristmannsson 2019: 356.

6 Kristmannsson 2019: 358–359.

Als Luther im Jahr 1524 den Kanon des reformierten Kirchenliedes schuf, ausgehend von dem kleinen *Achtliederbuch*, in dem nur vier der acht Kirchenlieder von ihm übersetzt wurden, knüpfte er an eine bestehende Tradition volkssprachlicher religiöser Lieder und Hymnenübersetzungen an, zum Beispiel für den Gebrauch in Klöstern (ein gutes Beispiel dafür sind die Manuskripte mit interlinearen deutschen Übersetzungen lateinischer Hymnen, die von den Observanten Dominikanerinnen in Adelhausen angefertigt wurden⁷). Die Neuheit bestand weder im Akt der Übersetzung selbst noch in der Bandbreite von Luthers Übersetzungsarbeit. Vielmehr lag das Ziel darin, einen neuen Kanon geistlicher Musik zu schaffen, der nicht dazu gedacht war, das Lateinische zu ergänzen, sondern es zu ersetzen und die verständnisvolle Teilnahme des einfachen Volkes (*gemeiner Leute*) zu ermöglichen – eines der Kernkonzepte von Luthers Sozialtheologie und Bildungsgedanken⁸).

Wir versuchen hier nicht, die Entstehungsgeschichte und den Stil von Luthers Übersetzungen in Erinnerung zu rufen, denn sie sind bekannt und erforscht. Als Georg Aemilius seine lateinischen Übersetzungen veröffentlichte, waren sie so berühmt, dass Aemilius sich einfach darauf beziehen konnte, indem er ein paar Worte aus dem *Incipit* nannte, ohne den Text ausführlich zu zitieren oder die Melodie zu transkribieren. Im Folgenden werden wir die Ziele von Aemilius' Übersetzungsarbeit skizzieren, die wir in dem Versuch erkennen können, einen parallelen pädagogischen Kanon zu schaffen. Dieser sollte für die Einübung von Luthers Kirchenliedern im schulischen und universitären Bereich geeignet sein, in dem die gängige Sprache Latein war. Zudem betrachten wir einige Aspekte seines Stils unter dem Gesichtspunkt des Lesens und Übens.

.....

7 Siehe Taylor Jones 2012: 568–570 (Manuskriptquelle: Freiburg im Breisgau, Stadtarchiv, B1 (H) 107).

8 „Es wird doch da bey bleiben, das dein und mein son, das ist, gemeiner leute kinder, werden die welt müssen regiern beide jnn geistlichem und weltlichem stande, wie dieser psalm zeuget“. *Eine Predigt Mart. Luther das man Kinder zur Schulen halten solle* (Wittenberg, Nickel Schirlentz, 1530); WA 30–II, 577b.

3 „Ein veste Burgk ist unser Gott“ – „Est Dominus coeli turris fortissima nobis“: Aemilius' Ansatz und Wahl der Übersetzungen

Unter den zahlreichen Übersetzungen, die auf den 250 Seiten der gedruckten Ausgabe der *Hymni Sacri Germanicolatini* enthalten sind, wählen wir hier Luthers *Ein feste Burg* wegen seines symbolischen Werts und seines unmittelbaren Erfolgs aus. Die Urheberschaft Luthers an der Melodie ist immer noch umstritten, aber Quantität und Qualität der frühen Übersetzungen und Vertonungen zeugen von der religiösen und sozialen Bedeutung dieses Hymnus:

Die erste Übersetzung des Liedes *Eyn vaste Borch ys unse Godt* wurde von Joachim Slüter als Teil des niederdeutschen Rostocker Gesangbuchs (1531) veröffentlicht. Eine schwedische Übersetzung, höchstwahrscheinlich von Luthers ehemaligem Schüler in Wittenberg Olaus Petri, *War gud är oss een weldigh borg*, war Teil des 1536 erschienenen *Swenske songer eller wisor nw på prentade / förökade ... utsatte*. Im Jahr 1539 wurde der Hymnus von Miles Coverdale als *Oure God is a defence and towre* ins Englische übersetzt und 1543 in seinem Werk *Goostly Psalmes and Spirituall Songes* veröffentlicht. Bis zum Zeitpunkt von Luthers Tod im Jahr 1545 wurde das Lied im gesamten protestantischen Europa gesungen.⁹

Als freie Paraphrase von Psalm 46, kombiniert mit Elementen aus dem Johannevangelium, ist Luthers Übersetzung/Anpassung ein herausragendes Beispiel für die schwer fassbare Natur der Hymnenübersetzung. Das Original bzw. die Originale, was auch immer sie sein mögen, jedoch zweifellos einschließlich der lateinischen Vulgata, wurden formal in die acht- oder siebensilbigen Paarreime übertragen, die sich mit fünfsilbigen Strophen abwechseln, die den charakteristischen Rhythmus des deutschen Chorals bilden werden. Auf diese

.....
9 Loewe/Firth 2019: 127.

Weise wurde Luthers Bearbeitung schon sehr früh zu einem „internationalen Merkmal der evangelischen Bewegung“¹⁰.

Georg Aemilius hat die Struktur der Strophen beibehalten und in der lateinischen Fassung das *elegische Distichon* für alle Hymnen gewählt. Das elegische Distichon setzt sich aus einem daktylischen Hexameter gefolgt von einem daktylischen Pentameter zusammen: Solche Verse sind relativ lang, so dass es nicht schwierig ist, eine syntaktische Einheit, einen vollständigen Satz, in einem einzigen Distichon zu bilden. Aus diesem Grund war diese Form eine der häufigsten in der neulateinischen Dichtung und in der Schul- und Hochschulpraxis.

Aemilius versucht, eine Parallelübersetzung zu geben, die sich eng an die Bedeutungsentwicklung von Luthers Version hält. Dies ist leicht möglich, da seine Übersetzung nicht rhythmisch ist und auf dieselbe Weise gesungen werden kann, sondern zum Lesen oder rhythmischen Rezitieren gedacht ist. Vergleichen wir die erste Strophe des Originals und die der Übersetzung:

Ein feste Burg ist unser Gott,
Ein gute Wehr und Waffen.
Er hilft uns frei aus aller Not,
Die uns jetzt hat betroffen.
Der alt böse Feind,
Mit Ernst er's jetzt meint.
Groß Macht und viel List
Sein grausam Rüstung ist.
Auf Erd ist nicht seinsgleichen.

Est Dominus coeli turris fortissima nobis,
Praesidium firmum, fortiaque arma ferens:
Liberat ex omni quoniam nos clade redemptos,
Incidit in nostrum quae metuenda caput.
Quaemlibet antiquus crudelia cogitat hostis,
Obruat ut certa perditione pios.

.....
10 Loewe/Firth 2019: 125.

Viribus hoc magnis, vario molitur & astu:
Non habet huic ullum subdita terra parem.

Der Unterschied zwischen Luthers deutschem Hymnus und seiner Übersetzung wird sofort deutlich: Während Luther eine volkssprachliche Fassung des Psalms mit kurzen Sätzen, einer geringen metaphorischen Dichte und der Verwendung volkstümlicher Ausdrücke (*Der alt böse Feind*) anstrebte, greift Aemilius auf die Feierlichkeit und die indirekte Wortfolge der lateinischen Dichtung zurück. Er „entpopularisiert“ Luthers Text und überträgt seine Bedeutung in längere Verse, obwohl das Latein gemäß dem didaktischen Gebrauch eher einfach ist. Hier beeinflusst der Skopos direkt die Entscheidungen des Übersetzers: Während Luthers Ziel darin bestand, eine neue, verständlichere und vertrautere Sprache der Frömmigkeit zu schaffen, konnte Aemilius' didaktisches Werk nur wenige Jahre später auf der Existenz einer solchen Sprache aufbauen. Er übernahm das Lateinische, um die tägliche Praxis der lutherischen Frömmigkeit in die Sprache und Form der Bildungseinrichtungen sowie in den universitären Bereich des geschriebenen Wortes zu übertragen.

Während Luther seine Quellen frei umformulieren konnte, arbeitete Aemilius unter verschiedenen Einschränkungen. Er bemüht sich eindeutig um eine getreue Wiedergabe des deutschen Textes, während er sich an die Metrik des lateinischen Verses hält, indem er den Rhythmus quantitativ betrachtet und die Silbenlänge als regulierendes Prinzip ansieht. Unter diesem Gesichtspunkt nutzt Aemilius die ausdrucksstarke Steifheit seiner Verse voll aus: Er wendet rhetorische Techniken an, um den feierlichen und epigraphischen Charakter seiner Übersetzung zu verstärken und hervorzuheben. Zum Beispiel beginnt Luther seine Verse, wo immer möglich, mit einem Substantiv (oft zusammen mit einem Adjektiv), um klare Bilder in der Vorstellung des Lesers (und Sängers) zu erzeugen, während Aemilius mit einem Verb beginnt, was jedem Vers den Stil einer oratorischen Betonung oder einer monumentalen Inschrift verleiht. Die Abfolge der Bilder, die Luther in der ersten Strophe liefert (*Ein Burg, Ein Wehr, Der Feind, Groß Macht, Sein Rüstung*), wurde in Aemilius' Wiedergabe zu einer Reihe von unpersönlichen oder göttlichen Handlungen (*Est, Liberat, Incidit, Obruat, Habet*), die sehr feierlich und leicht zu merken sind.

Der offensichtlichste Unterschied zwischen lateinischer Dichtung und volkstümlicher Dichtung liegt im Reim; Luthers kurze Paarreime im Deutschen verleihen dem Hymnus die Leichtigkeit eines Volksliedes, während die Länge der elegischen Distichen, in Ermangelung eines Reims, andere akustische Bezugspunkte erfordert. Alliterationen werden dazu verwendet, um das Rezitieren und das Auswendiglernen zu erleichtern, zusammen mit klaren Zäsuren zwischen den beiden Teilen eines jeden Verses: *firmum fortiaque ... ferrens, perditione pios, magnis ... molitur*. Auf diese Weise wurde die Bewältigung der lateinischen Verse, in denen die für die Volkssprache typische logische Wortfolge stark durcheinandergeraten ist, im Hinblick auf den didaktischen Zweck erleichtert. Aemilius hätte elegantere Verse schaffen können, indem er die Sätze mit der großen Freiheit in der Wortstellung aufbaute, die die lateinische Sprache bietet, entschied sich jedoch dafür, die Strophen nahe an Luthers ursprünglicher Struktur und Bedeutung zu halten. Hierbei spielt der didaktische Kontext eine entscheidende Rolle, da er die Entscheidungen des Übersetzers darauf ausrichtet, den Vergleich zwischen den beiden Sprachen zu erleichtern und die Übersetzung nicht als Ersatz für einen deutschen Originaltext anzubieten, der von den Schülern zu Hause und in der Kirche praktiziert und gesungen werden soll, sondern als Kommentar zu Luthers Texten und als Möglichkeit, ihre identitätsbildende Rolle zu festigen und zu bestätigen.

Daher ordnet sich Aemilius' Verwendung des Lateinischen in der Übersetzung Luthers Gesangbuch in den Bereich der Klassiker ein, die eher als Studienobjekte denn als Bestandteil des täglichen Lebens betrachtet werden. Diese Haltung verrät teilweise Luthers Absichten, zielt aber auch darauf ab, seinen Hymnen das gleiche Ansehen und die gleiche Ausstrahlung wie den originalen biblischen Psalmen zu verleihen. Die Merkmale der Übersetzung veranschaulichen die öffentliche, offizielle Rolle des protestantischen Gottesdienstes in Aemilius' Kontext, indem er Lieder in feierliche Aussagen umwandelt, die an epische Poesie und die Struktur eines normativen Textes erinnern. Seine Übersetzung kann als Beweis für die vollständige Integration von Luthers Übersetzungsarbeit in den deutschen Bildungs- und Kulturkontext sowie für ihren raschen Übergang von Experimenten und religiösen Auseinandersetzungen zu einer weitaus institutionalisierteren und gemeinschaftsbildenden Rolle betrachtet werden.

4 Die *XX Salmi di David*: ein italienischer calvinistischer Psalter, der im Exil und im Geheimen gesungen wurde

Das zweite Beispiel einer Hymnenübersetzung entstand in einem ganz anderen Kontext als dem äußerst institutionellen Hintergrund der deutsch-protestantischen Schulen von Aemilius. Das Buch, konzipiert und gedruckt – mit dem Text unter der Notation – wurde von Jean Crespin in Genf (1554) herausgegeben und mehrmals neu aufgelegt. Es war vollständig in italienischer Sprache verfasst und richtete sich eindeutig an den doppelten Markt der italienisch-reformierten Gemeinde, die in der Schweiz Zuflucht suchte und der italienischen Protestanten, die untergetaucht waren und Unterstützung für ihre Andachtspraktiken brauchten.

Die Geschichte dieser Ausgabe wurde von Franco Pierno und Giovanni Scarola sorgfältig rekonstruiert. Die Übersetzung wurde von einem anonymen italienischen Übersetzer (laut Pierno und Scarola möglicherweise Lattanzio Ragnoni aus Siena) angefertigt. Sie basiert auf der französischen Ausgabe, die Calvin dem großen französischen Dichter Clément Marot in Auftrag gegeben hatte (*Octantetrois Psaumes de David mis en rime françoise; à savoir, quaranteneuf par Clément Marot et trentequatre par Théodore de Bèze*, Riveriz 1553; die Originalausgabe von 1551 ist verloren gegangen, kann jedoch in einer Reproduktion von 1973 eingesehen werden). Die französische Übersetzung wurde vom protestantischen Humanisten Théodore de Bèze, einem Freund und Nachfolger Calvins, abgeschlossen. Die italienische Fassung orientiert sich eng an der Struktur der französischen Übersetzung, einschließlich Calvins Einleitung (Pierno und Scarola 2018), weist jedoch eine kleinere und nicht immer identische Auswahl an Psalmen auf (z. B. ist Ps. 98 *Cantate Domino canticum novum* in der italienischen, aber nicht in der französischen Version enthalten). In der französischen Ausgabe von 1553 fehlt die Musik, aber sie war in der Ausgabe von 1551 vorhanden und ist auch in der italienischen Fassung enthalten. Die unterschiedliche rhythmische Struktur der beiden Übersetzungen macht deutlich, dass ein Vergleich der Noten nicht notwendig ist, da die Melodien in der französischen und italienischen Ausgabe völlig unterschiedlich sein müssen, um zu den beiden Texten zu passen.

Aus dem Text selbst geht hervor, dass die französische Übersetzung in der italienischen Fassung berücksichtigt wurde. Ohne eine philologische Rekon-

struktion können wir jedoch nicht mit Sicherheit sagen, ob die italienische Fassung direkt aus dem Französischen übersetzt wurde (und nur dann auf die lateinische Vulgata oder andere Übersetzungen zurückgegriffen wurde, wenn der französische Text fehlte) oder ob beim Übersetzen beide Texte eingesehen wurden. Die Gewissheit über diesen Punkt wäre für eine gründliche Analyse der Übersetzungsarbeit sehr nützlich, ist aber relativ unnötig, wenn man die Merkmale der Übersetzung aus kontextueller Sicht beurteilt.

Beide Übersetzungen, die französische und die italienische, sind vom Geist des Religionskriegs durchdrungen, während die Übersetzung von Georg Aemilius die friedliche Erfüllung einer vom Staat und den Bildungseinrichtungen unterstützten Frömmigkeit widerspiegelt. Als Clément Marot am Hof von Margarete von Navarra und Franz I. mit der Übersetzung der Psalmen begann und bereits 1533 den Psalm 6 veröffentlichte¹¹, war Frankreich noch weit von der Religionskrise entfernt, die zur Verfolgung der Protestanten geführt hätte. In seinem leidenschaftlichen Werk *Clément Marot et le psautier Huguenot* erklärt Orentin Douen mit Nachdruck aus dem 19. Jahrhundert, aber auch mit zahlreichen Archivadokumenten, wie Marots Übersetzung eine Rolle bei der dramatischen Verfolgung der Hugenotten und anderer französischer Protestanten spielte. Der Ursprung von Marots Werk wird von Gregory P. Haake eher aus religiöser als aus literarischer Sicht erklärt:

Als Marot im Jahr 1531 mit der Übersetzung der Psalmen begann, hoffte er gemeinsam mit Guillaume Briçonnet (1472–1534), dem Bischof von Meaux, und Marguerite de Navarre (1492–1549), der Schwester des Königs, dass dies zur Evangelisierung Frankreichs beitragen würde. Marot schlägt vor, einen zentralen Text nicht nur im Lichte der Vernunft und des Glaubens zu übersetzen, sondern auch auf eine Weise, die das Schriftliche mit dem Andachtvollen verbindet – ein Ansatz, der die protestantische Betonung des biblischen Textes als Zentrum des christlichen Gottesdienstes und Studiums widerspiegelt.¹²

.....
11 Siehe Reuben 2002.

12 Haake 2019, 83–84.

Es ist nicht verwunderlich, dass Marots andächtige Haltung Calvins Absicht entgegenkam, die Psalmen vor allem für den gewöhnlichen gläubigen Bürger verständlich – und nicht nur emotional aufgeladen – zu machen, wie es in seiner Einleitung zur französischen Ausgabe von 1553 und zur italienischen Ausgabe von 1554 heißt („Hor il cuore ricerca necessariamente l'intelligentia: & in questo (dice S. Agostino) consiste la differenza tra il canto degli uomini e quello degli uccelli“). Dieser Ansatz erwies sich als besonders komplex und riskant, da der Protestantismus in Frankreich bald darauf verfolgt werden würde. Die gleiche Problematik betrifft natürlich auch die italienische Ausgabe. Die italienischen Protestanten mussten in die Schweiz auswandern oder sich in ihrem Heimatland verstecken: Die Wahl der Einfachheit barg ein zusätzliches Risiko, denn das Schlichte und Klare kann leichter identifiziert werden. Dennoch wurde diese Einfachheit auch zum heroischen Merkmal einer Entscheidung, die in Aemilius' Kontext nicht mehr notwendig war, da die Schwierigkeiten der lateinischen Sprache die Beliebtheit von Luthers *Choralgesang* nicht beeinträchtigten.

Die französischen und italienischen Übersetzer standen vor zahlreichen Herausforderungen. Dazu zählten der symbolische Wert der Psalmen als Relikte einer „ursprünglichen hebräischen Andacht“ sowie ihr prophetischer Wert, den das gläubige Volk König David zuschrieb. Hannibal Hamlin erläutert:

Die Psalmen stellen weitere stimmliche Komplexitäten dar, insbesondere für diejenigen, die glauben, dass die Heilige Schrift das Wort Gottes ist. Sind die Psalmen eine Ausnahme innerhalb der Bibel, oder sind auch sie göttlich inspiriert, obwohl sie von König David und anderen verfasst wurden? Kann man Gottes Stimme in ihnen hören? Darüber hinaus haben zahllose Juden und Christen, einzeln oder gemeinsam, die Psalmen als ihren persönlichen Ausdruck mit ihrer eigenen Stimme gesprochen oder gesungen. Wie beeinflusst dies ihr Hören oder Zuhören? Eine letzte Komplikation ergibt sich aus der Übersetzung, besonders für Christen, da sie die Psalmen fast immer in einer anderen Sprache erleben als derjenigen, in der sie ursprünglich verfasst wurden. Kann die Stimme des Übersetzers auch unter den Stimmen des Psalmdichters,

des Psalmsprechers und des Psalmensängers oder der Psalmensänger gehört werden?¹³

Marot versuchte, einige dieser Schwierigkeiten zu überwinden, indem er sich auf die Texte seiner zeitgenössischen Gelehrten stützte, die die hebräische Sprache studierten, wie Bucer, Olivétan und van Campen, anstatt sich auf die lateinische Vulgata zu verlassen. Dadurch wurde er vom Kreis der führenden Intellektuellen unter den Protestanten geschätzt und fühlte sich dem inspirierenden Geist des hebräischen Originals näher¹⁴. Es ist jedoch unwahrscheinlich, dass der anonyme italienische Übersetzer auf einen derart umfangreichen Quellenfundus Zugriff hatte. Falls es sich um Lattanzio Ragnoni handelte, wie von Pierno und Scarola vorgeschlagen, so besaß der Übersetzer zwar eine große politische, religiöse und didaktische Erfahrung, war aber keineswegs ein Literat oder ein Bibelphilologe. Es ist daher sehr wahrscheinlich, dass der italienische Übersetzer an der französischen Fassung arbeitete und bei Bedarf auf die Vulgata zurückgriff. Die Natürlichkeit, die der französischen Fassung durch die literarische Erfahrung von Marot und Bèze verliehen wurde, findet sich nicht in der italienischen Fassung wieder, die immer zwischen den Bedürfnissen der Gemeinde und der Schwierigkeit, den neuen Glauben laut auszusprechen, schwankte. Wie wir später sehen werden, greift die italienische Version oft auf die poetische Sprache in ihrer veralteten Form zurück, die von Petrarca übernommen wurde (der „Petrarkismus“). Aufgrund ihrer Syntax und Wortwahl wirkt sie manchmal verworren und verbirgt eher ihre Bedeutung, anstatt sie klar und für jeden verständlich zu machen.

5 **„Sus louez Dieu, mon ame“ – „Benedici il Signor, anima mia“: die italienischen calvinistischen Psalmen zwischen Popularisierung und literarischer Tradition**

Die Analyse und der Vergleich zwischen dem französischen und dem italienischen Text werden hier anhand eines äußerst bekannten Psalms, nämlich

.....
13 Hamlin 2015: 511.

14 Reuben 2002: 108–109.

Psalm 103 gemäß der Nummerierung des 16. Jahrhunderts, exemplifiziert. Dieser beginnt mit den Worten „Benedici anima mea Domino“ („Meine Seele, segne den Herrn“):

Benedici il Signor, anima mia, E voi tutte altre interne Mie parti in compagnia, Date al suo santo nome lodi eterne. Benedici il Signor quanto tu sai, Anima, e quanto puoi, Ne t'obliar già mai Le tante gratie e benefitii suoi. Che tutte quante le tue iniquitati Benigno ti perdona, Che le tue infermitati Tutte guarendo, sanità ti dona. E che da morte acerba la tua vita Così ricovra e toglie: Che con la sua infinita Misericordia, ti circonda e accoglie. Che la tua bocca d'ogni bene inesca Sì, che satia si trova: Quindi la tua più fresca Età, sì come d'aquila rinuova. Il Signor l'alta sua giustizia spiega Contra gl'iniqui eccessi, E la ragion non nega A quei che sono ingiuriati e oppressi.	Sus louez Dieu, mon ame, en toute chose, Et tout cela qui dedans moi repose Louez son Nom tressainct & accomply. Presente à Dieu louanges & services, O toy mon ame: & tant de benefices Qu'en as receu ne le mets en oubly. Ains le beny, luy qui de pleine grace Toutes tes grans iniquitez efface, Et te guerit de toute infirmité : Luy qui rachete, & retire ta vie De dure mort, qui t'avoit asservie, T'environnant de sa beniginité. Luy qui de biens, à souhait & largesse Emplit ta bouche, en faisant ta ieunesse Renouveler, comme a l'Aigle royal. C'est le Seigneur, qui tousiours se recorde Render le droit, par sa misericorde, Aux oppressez, tant est iuge loyal.
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Die markantesten Unterschiede zwischen der französischen und der italienischen Fassung liegen in Rhythmus und Metrum. Die französische Übersetzung verwendet ein einfaches zehnsilbiges Versmaß (*Dekasyllabus*) in Strophen von sechs Versen mit dem Reimschema AAB, CCB. Diese Struktur ist leicht zu merken und zu singen, und offensichtlich sah der Autor die Inspiration des

hebräischen Originals in seiner Aura der starken Feierlichkeit. Es ist nicht verwunderlich, dass Marots Psalmenübersetzung während der Hugenottenverfolgungen als Kampflied konzipiert wurde, ähnlich wie Luthers *Ein feste Burg* als Kampflied der deutschen Protestanten angesehen und dargestellt wurde.

Die italienische Fassung weist eine mehr künstlerische Struktur auf, mit einer Strophe aus Hendekasyllaben und Septimen (siebensilbige Verse), die zwar die Grundverse der italienischen literarischen Tradition darstellen, jedoch nur sehr selten in dieser Form (ABAB) verwendet wurden. Diese umgekehrte Struktur ist nicht leicht zu erlernen und schon gar nicht besonders gut singbar. Dies zeigt sich deutlich an den häufigen Problemen bei der Verbindung von Silben und Musik, die die gedruckte Partitur bietet: Es scheint, als sei der Autor dieser Verbindung kein Muttersprachler des Italienischen, da oft lange Noten auf Silben gesetzt werden, die keine Betonung tragen sollten.

Es ist auch wichtig zu betonen, dass die französische Ausgabe in allen 83 Psalmen immer das gleiche Metrum aufweist. Diese Entscheidung ermöglicht es jedem Leser/Sänger konkret, viele Gedichte auswendig zu lernen, indem sie unter dieselbe Musik für das ganze Buch der Psalmen gestellt werden. Die italienische Fassung hingegen ändert das Metrum und die Strophenstruktur in fast allen Psalmen, was das Singen aus dem Buch oder das Auswendiglernen erschwert und die Musik für diese Texte schwieriger und sicherlich nicht perfekt für eine populäre Chorpraxis macht.

Wie bereits von Pierno und Scarola festgestellt wurde, fehlt es der italienischen Übersetzung an der Spontaneität und Lebendigkeit der französischen Übersetzung. Auch wenn der anonyme Übersetzer keineswegs Marot oder Bèze ist, liegt das Problem nicht in seiner Arbeit, sondern im Status der lyrischen Volkssprache in Italien. Die einzige italienische Volkssprache, die kulturelles Ansehen genoss und auf der ganzen Halbinsel verstanden wurde, war die literarische florentinische Sprache, die, was die Dichtung betraf, tief in der Tradition des 14. Jahrhunderts von Petrarca und seinem sehr gehobenen und angesehenen Stil verwurzelt war. Aus all diesen Gründen gab es keinen Platz für eine volkstümliche Poesiesprache (die patriotischen italienischen Autoren des 19. Jahrhunderts versuchten noch, eine gemeinsame Sprache für die im Aufbau befindliche Nation zu finden), und eine solche Sprache existierte

einfach nicht. Der Autor bemüht sich, sich einfach auszudrücken, muss aber oft auf eine komplizierte Lexik zurückgreifen (*obliar, iniquitati, infermitati, ricovra, ingiuriati*).

Das Gleiche gilt für die Syntax und die Wortstellung. Während Aemilius in der Wortstellung des Lateinischen, die beim ersten Lesen schwer zu verstehen ist, eine Möglichkeit sah, Luther zu verherrlichen und sein Werk in den Bereich der Klassiker zu stellen, stellte die Tradition der italienischen Dichtung eine große Herausforderung für den Übersetzer der Psalmen von Calvin dar. Im obigen Beispiel wird deutlich, dass jeder französische Vers einem Satz oder einem sinnvollen Teil eines Satzes entspricht. Dies ist bei der italienischen Dichtung nicht der Fall, wo das *Enjambement* (der Bruch einer syntaktischen Einheit zwischen zwei Versen) ein übliches Stilmerkmal ist und das Umstellen der Wortfolge oder das Entfernen des Verbs vom Subjekt, des Adjektivs vom Nomen usw. als charakteristisch für die poetische Sprache an sich gelten. Im Beispiel wird dieses Phänomen sofort deutlich: Auch wenn es keine starken Enjambements gibt, finden wir ab dem zweiten Vers die Abtrennung des Adjektivs vom Nomen (*interne / parti, infinita / misericordia, fresca / età*), des Verbs vom Objekt (*obliar / le gratie e benefitii, infermitati / guarendo*), zusammen mit nicht ganz so klaren Phrasenkonstruktionen. Hier ist anzunehmen, dass der Übersetzer seine Aufmerksamkeit zwar auf die Bedeutung des Originals und dessen Struktur lenkt, dies jedoch auf Kosten der Flüssigkeit und Verständlichkeit der italienischen Sprache geschieht. Dabei ist der Kontext entscheidend: Die Praktiken eines klandestinen Glaubens waren keineswegs offiziell oder in einem Ritual kodifiziert, und es herrschte große Ungewissheit darüber, wie die Psalmen praktiziert werden sollten: Sollten sie gemeinsam oder allein gesungen werden? Oder sollten sie einfach nur gedacht und meditiert und die Musik nur mit den Augen gelesen werden? Und wenn sie gelesen wurden, wo und mit wem?

Die Lektüre der *XX. Salmi di David* vermittelt eine klare Vorstellung davon, wie der Kontext diesen schwierigen und kühnen Versuch beeinflusste, der italienischen calvinistischen Gemeinschaft ein angemessenes Gesangbuch zur Verfügung zu stellen. Die Italiener, die in eine fremde Kultur eingetaucht und aus Gründen der Selbsterhaltung gezwungen waren, Deutsch und Französisch zu lernen, wiesen wahrscheinlich alle Merkmale einer Randkultur auf, deren

Hauptmerkmal die Ungewissheit bei der Suche nach ihrer eigenen Sprache ist. Umso schwieriger wäre die Praxis solcher Psalmen in Italien gewesen, wo der Protestantismus heftig verfolgt wurde.

Aus all diesen Gründen findet der Autor der *Salmi* im Italienischen keine kodifizierte Sprache, um die Poesie der lateinischen und französischen Versionen auszudrücken. Die relative Rauheit, aber auch einige interessante Lösungen, verdeutlichen die Härte, die von den Gläubigen ertragen wurde, sowie den Versuch, eine Sprache zu finden, die den Glauben zum Ausdruck bringen kann, aber auch fähig ist, sich unter dem Schein der „guten traditionellen [petrarchischen] Poesie“ zu verbergen.

In diesem Zusammenhang werden die Unterschiede zwischen Aemilius' Übersetzung und der experimentellen Übersetzung des anonymen Autors deutlich sichtbar und verweisen mit ihrer „Polyvokalität“ direkt auf den jeweiligen Kontext, weit mehr als auf die Eigenschaften der Texte oder die Sprache selbst. Hamlin erklärt dazu Folgendes:

Diejenigen Kritiker und Leser, die „Übersetzungen“ im Vergleich zu „Original“-Gedichten immer noch uninteressant finden, sollten vielleicht genauer auf ihre Polyvokalität, die vielen Stimmen in komplexer Harmonie und die gelegentlichen Dissonanzen hören. Gavin Alexander schreibt in dem zuvor erwähnten Aufsatz: „Von sich selbst in der ersten Person zu sprechen, ist eine dramatische Metapher: Das Selbst ist immer eine Maske“ (Hamlin 2015, 529).

Die Übersetzung von Hymnen und Psalmen zielte darauf ab, einer kollektiven Frömmigkeit eine neue Stimme zu verleihen, die auch „Gott spielen“ musste und einen inspirierten Text zu singen hatte. Die Verflechtung von Ebenen sowie der intellektuelle und spirituelle Ehrgeiz des Projekts erforderten eine Form von sozialer, politischer (in Deutschland) oder persönlicher (in Frankreich) Sanktionierung. Ohne diese Sanktionierung und mit der möglichen Vergeltung durch Tod auf dem Scheiterhaufen oder die Beschlagnahmung des Buches ist es nicht verwunderlich, dass die Sprache selbst Schwankungen unterliegt. Während Aemilius' Übersetzung Luthers Beweis aufgreift und die nuanciertere Welt des untergegangenen Lateins einbringt, versucht die itali-

enische Übersetzung, sich in einer Grauzone zu bewegen, in der die Beweise auf das Bedürfnis nach klandestinen Praktiken treffen und das Ritual immer noch unter der Wahrnehmung seiner eigenen Unbeständigkeit und Zerbrechlichkeit erzittert.

Literaturverzeichnis

Quellen

Georg Aemilius, *Hymni sacri Germanicolatini, continentes praecipuas partes atque membra doctrinae Christianae, primum a cygno Germaniae D. Luthero [...] decantati: postea ad utilitatem publicam, & in primis usum Christianae iuventutis Latino carmine conversi*, Basileae 1568.

Octantetrois Pseaumes de David mis en rime françoise. A savoir, quaranteneuf par Clement Marot, avec le Cantique de Simeon et les dix commandemens. Et trentequatre par Theodore de Besze, de Vezelay en Bourgongne, [Geneva], Riveriz 1553.

XX Salmi di David, Tradotti in rime volgari Italiane, secondo la verità del testo Hebreo, con cantico di Simeone, e i dieci Comandamenti de la Legge: ogni cosa insieme col canto, [Geneva], Jean Crespin, 1554.

Sekundärliteratur

Gorlée, Dinda L. (2005): „Singing on the Breath of God: Preface to Life and Growth of Translated Hymnody“. In: *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation. Approaches to Translation Studies* 25, Brill, 17–101.

Haake, Gregory P. (2019): „A Holy Exchange: The Dedicatory Epistle of Clément Marot’s Translation of the Psalms“. In: *Renaissance and Reformation* 42 (2), 81–104.

Hamlin, Hannibal (2015): „My tongue shall speak: the voices of the psalms“. In: *Renaissance Studies* 29 (4), 509–530.

Kirchner, Joachim (1953): „Aemilius, Georg“. In: *Neue Deutsche Biographie* 1, 90–91 [Online-Version].

Kristmannsson, Gauti (2019): „Germanic Tradition“. In: *A World Atlas of Translation*, John Benjamins Publishing Company, 355–374.

- Loewe, Andreas/Firth, Katherine (2019): „Martin Luther’s ‚Mighty Fortress‘“. In: *Lutheran Quarterly* 32 (2), 125–145.
- Moss, Ann (1991): „Latin Liturgical Hymns of the Reformation Crisis (1520–1568)“. In: *Humanistica Lovaniensia* 40, 73–111.
- Pierno, Franco/Scarola, Giovanni (2018): „La ‚nobile e pregiata parte‘. Appunti sul primo salterio ginevrino in lingua italiana, i XX Salmi di David (1554)“. In: *Italique*, 21, 183–195.
- Reuben, Catherine (2002): „5. Clément Marot’s Translation of the Psalms in the service of Reformation“. In: *Renaissance reflections. Essays in memory of C. A. Mayer*, Studies and Essays on the Renaissance 37, 107–127.
- Taylor Jones, Claire (2012): „Rekindling the Light of Faith: Hymn Translation and Spiritual Renewal in the Fifteenth-Century Observant Reform“. In: *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, 42 (3), 568–570.

JÜRGEN F. SCHOPP

Die Wikinger in Ilomantsi? Oder: Wie kommen Runen nach Ostfinnland?

Wechselnde Kontexte eines Begriffs
und seiner Übersetzung(en)

Das nhd. Wort ‚Rune‘, das wir heute nur noch in der Bedeutung „Schriftzeichen“ kennen, und zwar eingengt auf eine den Germanen eigentümliche Schrift, ist eine gelehrte Neubildung des 17. Jhs nach skandinav. Vorbild. In alter Zeit kommt es in allen germ. Dialekten reichlich vor [...]. Früh wurde das Wort ins Finnische entlehnt als *runo* „Lied“.

(Düwel 1968: 1)

Der Beitrag versucht, die Gründe ausfindig zu machen, die zur Verwendung des deutschen Wortes *Rune* in deutschsprachigen Touristikprospekten aus Ostfinnland und Publikationen über das finnische Nationalepos Kalevala führten und aufzuzeigen, wie bei Übersetzungen in der Ausgangskultur regionale Gegebenheiten und Größen ohne Rücksicht auf Vorwissen und Verständnishintergrund der zielkulturellen Adressaten vertextet werden bzw. wie in einem spezifischen Kontext Begriffe mit Benennungen verbunden werden, deren intendierte aktuelle Bedeutung von der konventionalisierten abweicht.

1 Ein irritierender Fall ...

Als ich vor gut einem halben Jahrhundert zum ersten Mal nach Ilomantsi, der östlichsten Gemeinde Finnlands, kam, fiel mir auf, dass in den deutschsprachigen Touristiktexten von einer „Strasse der Runen und Grenzen“ (fi „Runon ja rajan tie“) und von einer „Runensängerstube“ (fi „Runopirtti“¹) die Rede war (Nordkarelien 1980). Das Vorkommen von Runen in diesem Teil Finnlands schien mir doch recht unwahrscheinlich. Bei genauerer Nachforschung stellte sich heraus, dass damit finnische Volksweisen im Kalevala-Versmaß gemeint waren, fi. *runoja* genannt, die der Arzt und spätere Professor für Finnische Sprache und Literatur Elias Lönnrot und seine Schüler vor allem in Karelien gesammelt hatten und welche dann das Material für die Schöpfung des finnischen Nationalepos Kalevala bildeten. Zwar war mir das Kalevala bereits bestens bekannt, besaß ich doch schon damals die moderne Übersetzung von Hans und Lore Fromm, die 1965 in München erschienen war. Doch die Verbindung mit den altgermanisch-nordischen Schriftzeichen wollte mir nicht so recht einleuchten. Der Rezeptionskontext² ließ einen „semantischen Konflikt“ (Lenke/Lutz/Sprenger 1995: 194) erkennen, dessen Hintergründe mir zu diesem Zeitpunkt noch unbekannt waren.

Jedenfalls hat sich bis heute in bestimmten Kreisen an der Gleichsetzung von *Runen* mit *runoja* nichts geändert – ja, diese Gleichsetzung scheint sich zu etablieren, wie der betreffende Eintrag im Duden-online zeigt (s. 3.3). Auch weiterhin wird in den Touristiktexten von Ilomantsi dem deutschen Touristen³ das Lexem *Rune* in unterschiedlichen Zusammensetzungen (in nicht immer grammatisch korrekten Texten) präsentiert. Zur *Runensängerstube* bzw. *-hütte*

.....

- 1 Die wörtliche Übersetzung wäre hier „Runenstube“ / „Stube der (Kalevala-)Gesänge“.
- 2 *Kontext* wird hier verstanden als der situative Rahmen, in dem ein Text produziert und rezipiert wird (beides kann, wie bei der Translation, sehr unterschiedlich sein) und der für die Sinngabe oft wesentliche Hinweise enthält, nicht als sprachlicher Kontext (heute: *Kotext*, vgl. Anm. 19).
- 3 Der besseren Lesbarkeit zuliebe wird in diesem Beitrag auf das Gendern verzichtet – die unmarkierte, grammatisch maskuline Form steht hier nicht für Angehörige eines spezifischen biologischen Geschlechtes, sondern wird geschlechtsindifferent für soziologische Rollen gebraucht.

ist ein ganzes *Runendorf* gekommen und die „Straße der Runen und der Grenzen“ ist Teil (oder identisch mit) der Touristikstraße „Via Karelia“ und heißt heute in der deutschen Übersetzung (wörtlich korrekt, aber ohne stilistischen „Mehrwert“) „Straße der Lieder und der Grenze“.⁴

Rune als Benennung für Lieder bzw. Gesänge im Kalevala-Versmaß setzt also einen ganz speziellen Kontext voraus, der dem deutschen Durchschnittstouristen nicht ohne weiteres zugänglich ist. Die Frage ist, wie es zu dieser Bedeutung kam und inwieweit die etymologische Verwandtschaft von *Rune* und *runo* (siehe z. B. Düwel 1968: 1) für diese spezielle Übersetzung verantwortlich ist.

2 Fallrelevante Daten und Sachverhalte

Zum besseren Verständnis der im Titel angesprochenen Problematik seien hier einige fallrelevante Daten gegeben und Sachverhalte dargestellt.

2.1 Ilomantsi – abseits der Wikingerzüge nach Osten ...

Da der deutsche Durchschnittstourist das Wort *Runen* meistens in erster Linie mit den germanisch-nordischen Schriftzeichen oder metaphorisch mit geheimnisvollen Zeichen verbindet, wird er sich eventuell fragen, was die Wikinger in dieser Gegend zu suchen gehabt hatten – die bekannten Wege nach Byzanz (nordisch „Miklagård“), dem heute Russland genannten Gebiet (dem „Gardarike“) und Vorderasien („Serkland“) verliefen doch südlich des Ladogasees (s. Oxenstierna 1966: 69). Zwar liegt Ilomantsi nur etwa 140 km nordöstlich dieses Sees, aber es hat keine wikingerzeitlichen Bodenfunde aufzuweisen. Der See selbst war Teil der Ostroute der (vor allem schwedischen) Wikinger. Insofern wäre das Vorkommen von Runen in der Umgebung des Sees durchaus denkbar. Allerdings wurden nur im Südosten des Sees Grabfunde mit schwedischen und finnischen Beigaben gemacht und in Alt-Ladoga

.....

4 <https://viakarelia.fi/de/routen/die-strasse-der-lieder-und-der-grenze/> [31.10.2023].

sogar eine Runeninschrift⁵ entdeckt (Oxenstierna 1966: 67f. u. Tafel 31). Die nördlichen und nordwestlichen Landstriche des Sees dürften dagegen seinerzeit wenig besiedelt und für die Wikinger kaum von Interesse gewesen sein.

2.2 Die Adressanten und ihre Erwartungen

Als Reiseziel ist Ilomantsi für Touristen nicht uninteressant. Neben seiner Lage – es liegt weiter im Osten als Petersburg und beherbergt den östlichsten Punkt der Europäischen Union – bietet es als größte orthodoxe Gemeinde Finnlands mit seinen karelischen Traditionen ein gewisses Maß an Exotik.

Die deutschen Touristen, die bis hierher gelangen oder bewusst den Ort aufsuchen, lassen sich grob in drei Gruppen einteilen, für die das Gebotene in einem unterschiedlichen Kontext steht. Da haben wir erstens den sog. Nordlandfreund, für den Finnland zu Skandinavien zählt und der vor allem Naturerlebnisse, interessante Landschaften sowie Ruhe und Einsamkeit sucht. Als zweite Gruppe wären die Finnlandfans zu nennen, die neben der eben genannten Reisemotivation auch besonders auf allgemeine, landestypische, vielleicht sogar exotische Kulturerlebnisse Wert legen. Und schließlich gibt es noch die folkloristischen Insider, die sich dieses Reiseziel bewusst ausgesucht haben, um z. B. auf den Spuren von Elias Lönnrot, dem Schöpfer des finnischen Nationalepos Kalevala, zu wandeln. *Rune* als Bezeichnung für Kalevala-Gesänge dürfte am ehesten innerhalb dieser Gruppe bekannt sein.

2.3 Die Sammlertätigkeit von Lönnrot und Europaeus

Der Arzt (und spätere Professor für Finnische Sprache und Literatur) Elias Lönnrot kam auf seinen Wanderungen,⁶ die der Sammlung karelischen Lied-

.....
5 Transliteration in lateinische Schrift und deutsche Übersetzung bei Krause 1970: 100.

6 Die dabei entstandenen Werke sind 1. *Runokokous Väinömoisestä* (1834, Runensammlung über Väinömoinen; das Proto- oder Urkalevala); 2. *Kalewala taikka Wanhoja Karjalan Runoja Suomen kansan muinosista ajoista* (1835–36, das Alte Kalevala); interessant sind die unterschiedlichen deutschen Übersetzungen des Werktitels: *Kalevala oder Kareliens alte lieder aus des finnischen volks vorzeit* (Grimm 1845) / *Kalevala, oder alte Runen Kareliens über altertümliche Zeiten des finnischen Volkes* (Wikipedia Kalevala, deutsch) / *Kalevala, oder alte runische*

gutes dienten und in der Schaffung des späteren finnischen Nationalepos Kalevala sowie der Liedsammlung Kanteletar gipfelten, in den Jahren 1828 und 1838 auch nach Ilomantsi. Vervollständigt wurde die Sammlung von Lönnroths Student D. E. D. Europaeus, den ersterer zu Wortschatzuntersuchungen in den Sammelgebieten ausgesandt hatte, mit der Anweisung, „gelegentlich auch Lieder aufzuschreiben“ (Krohn 1924: 10). Europaeus traf auf seinen Wanderungen 1845 im Dorf Mekrijärvi, einem Teil des Kirchspiels Ilomantsi, den Volkssänger Simana Sissonen, „einen mit den bedeutendsten archangelschen vergleichbaren volkssänger“ (ebd.), von dem er eine stattliche Zahl Lieder aufzeichnete, die einen wesentlichen Teil des 1849 erschienenen neuen Kalevala bildeten. Es sind u. a. diese historischen Ereignisse, die Ilomantsi mit dem Thema „Runen“ verknüpft.

2.4 Finnland und seine Sprache(n)

Um zu verstehen, wie es zur Gleichsetzung von *runo* mit *Rune* kam, kann es hilfreich sein, einen Blick auf die im fraglichen Zeitraum in Finnland herrschenden Sprachverhältnisse zu werfen.

Bis ins 18. Jahrhundert war an der einzigen Universität Finnlands, der 1640 gegründeten Königlichen Akademie in der damaligen Hauptstadt des Landes, Åbo (fi. Turku), Latein die Wissenschaftssprache. Dissertationen wie z. B. die von Porthan (s. u.) wurden in Latein verfasst. Da Finnland eine Provinz des schwedischen Königreiches war, hatte das Schwedische den Status einer Amts- und Bildungssprache; in den schwedischsprachigen Landstrichen Ostbottnens und an den Küsten war es auch Volkssprache, während der Hauptteil des Volkes Finnisch sprach.

Im 19. Jahrhundert begann sich das Bild zu wandeln, indem das Schwedische das Latein als Wissenschaftssprache ablöste (z. B. Ganander, s. u.) und man in den 1830er Jahren ernsthaft begann, an der Universität Helsinki an der Ent-

Lieder Kareliens über altertümliche Zeiten des finnischen Volkes (Brüder-Grimm-Gesellschaft 2017) / *Kalevala oder alte Gesänge Kareliens aus den Vorzeiten des finnischen Volkes* (Niedling 2007: 18). 3. *Kanteletar* (Alte Volkslieder und Balladen aus Finnland, 1840). 4. *Kalevala* (1849, Das neue Kalevala).

wicklung des Finnischen zu einer Kultur- und Schriftsprache zu arbeiten sowie ihm den Status einer Amtssprache zu verschaffen (vgl. Klinge 1988: 145–147).

Im 20. Jahrhundert hatte sich dann das Finnische als Wissenschafts-, Amts-, Bildungs- und Volkssprache voll etabliert. Vereinzelt wurde in bestimmten Fächern auch Deutsch als Wissenschaftssprache genutzt (wie z. B. Krohn 1924).

3 Spurensuche

Wie zu sehen sein wird, ging die Übersetzung des finnischen Wortes *runo* ins lateinische *runa* und ins schwedische *runa* sowie schließlich ins deutsche *Rune* im akademischen Raum Schwedens und Finnlands gegen Ende des 18. und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vonstatten. Hier seien einige relevante Beispiele aufgeführt, an denen sich diese Entwicklung nachvollziehen lässt.

3.1 Vom finnischen *runo* zum lateinischen *runa* ...

Die erste Erwähnung finnischer Volkslieder bzw. -weisen findet sich in der Einleitung zur Psalterübersetzung von Mikael Agricola, die 1551 erschien (s. Krohn 1924: 1); hier heißt es, dass der Gott Äinemöinen – später als alter, weiser Sänger Väinämöinen eine der zentralen Figuren des Kalevala – „wirdhet tacoï“ (in heutigem Finnisch: „virret takoi“),⁷ also „[Volks-]Weisen schmiedete“.

Michael Wexionius (Gyldenstolpe),⁸ Professor der Königlichen Akademie zu Åbo, führte als erster in seiner Abhandlung *Epitome descriptionis Sveciae, Gothiae, Fenningiae* etc. von 1650 im lateinischsprachigen Text zur Bezeichnung finnischer Volksdichtung die finnische Benennung *runoi* ein (Krohn 1924: 1) und praktizierte damit das, was wir heute in der Translationswissenschaft als „lexikalische Entlehnung“ (Schreiber 1999: 152) bezeichnen, also die Übernahme der ausgangssprachlichen Benennung in den Zielsprachlichen

7 https://fi.wikipedia.org/wiki/Dauidin_Psalttari [03.12.23].

8 <https://375humanistia.helsinki.fi/humanistit/michael-wexionius-gyldenstolpe> [03.12.23].

Text in Ermangelung eines zielsprachlichen Ausdrucks oder z. B., um dem Text Lokalkolorit zu geben, Exotik zu signalisieren etc.

Etwas gleichzeitig hatte im Jahr 1636 der dänische Reichsarchivar Ole Worm (Olaus Wormius) das Werk *Runir seu Danica literatura antiquissima vulgo Gothica dicta* veröffentlicht, in dem er die bis dahin bekannten dänischen Runeninschriften sammelte (Worm 1636, 2. Aufl. 1651). Damit hatte Worm die heute allgemein akzeptierte (konventionalisierte) Bedeutung geschaffen (vgl. Krause 1970: 9 u. 10).

In der akademischen Welt Finnlands entwickelte sich dagegen unter der herrschenden Interessenlage eine andere Bedeutung, indem offensichtlich die auf der etymologischen Herkunft beruhende sprachliche Ähnlichkeit von *fi runo* und lat. *runa* genutzt wurde, um im lateinischsprachigen Text die Besonderheit des Phänomens der altfinnischen Gedichte zu benennen.

So verwendet Henrik Gabriel Porthan in seiner auf Latein verfassten Dissertation von 1776, *De Poësi Fennica*, häufig die Wendung „in runis nostris“. Auf S. 6 verweist er auf den einzigartigen Charakter dieser Gesänge bzw. Gedichte, die in der Volkssprache *Runot* genannt werden: „Runot (sing. Runo) hujusmodi carmina vernacula lingua dicuntur, et singulari gaudent natura atque indole.“⁹ In der dazugehörigen Fußnote bezieht er sich auf Ole Worm und stellt die etymologische Verwandtschaft der germanischen und finnischen Wörter fest.

3.2 ... und zum schwedischen *runa*

Porthans Schüler Christfrid Ganander, der das Material zu seiner 1789 herausgegebenen *Mythologia Fennica* nach seinen eigenen Worten größtenteils Porthans Sammlungen entnommen hatte, gebraucht dann im schwedischsprachigen Text „Runor“. So heißt es z. B. auf dem Titelblatt „Förekomma i de äldre Finska Troll-Runor“ und „Af Gamla Runor samlad och uttydd“, im Vorwort dann an einer Stelle: „Runor eller Poëtiska Sångar“.

.....

9 Die finnischen Wörter *Runot* und *Runo* sind in Fraktur gesetzt, der lateinischsprachige Text dagegen in Antiqua (vgl. zur sprachspezifischen Schriftart Schopp 2012: 68f.).

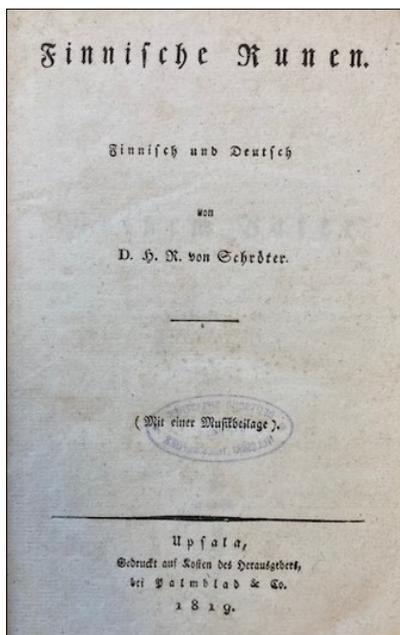


Abb. 1: Titelseite der 1. Auflage von Schröters *Finnische Runen* aus dem Jahr 1819.

3.3 Das deutsche *Rune* – ein Fauxami?

Unter anderem auf Porthan und Ganander beruht offensichtlich H[ans] R[udolph] von Schröters Übersetzung finnischer Volksdichtung, die er unter dem Titel *Finnische Runen* 1819 in Stockholm privat herausgab (Abb. 1) und die „in Finnland begeistert aufgenommen wurde“ (Niedling 2007:77). Von Schröter, der sowohl die lateinischen wie die schwedischen Quellen kannte und für seine Übersetzung nutzte, übersetzt das finnische *runo* bzw. das schwedische *runor* mit deutsch *Rune* und begründet das wie Porthan mit der etymologischen Verwandtschaft beider Wörter (Abb. 2).

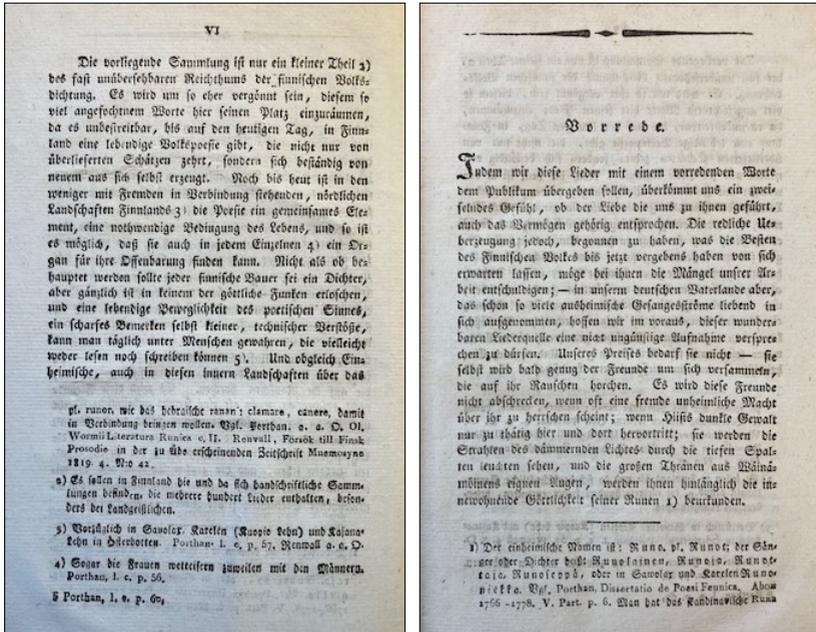


Abb. 2: Die Seiten V und VI aus von Schröters Vorwort zu den *Finnischen Runen*, 1819.

So spricht er in seinem Vorwort von der „innewohnende[n] Göttlichkeit seiner [d. h. Väinämöinens] Runen“ (S. V), geht auf den Bau der „original-finnischen Runen“ ein (S. XIIf.) und behandelt „die allgemeinste Runenmelodie“ (S. XIII). Neben *Runen* verwendet von Schröter (wie später Grimm) die konventionellen deutschen Benennungen *Lied* (S: XIVf.: „eine Übersetzung dieser oft so dunklen Lieder“) und *Gesang*. Jedenfalls scheint von Schröter der erste gewesen zu sein, der – offensichtlich unter dem Einfluss der ihm vorliegenden lateinischen und schwedischen Quellen – für das finnische *runo* das deutsch Wort *Rune* gebraucht und so einen Fauxami schafft, der sich bis heute in gewissen Kreisen und deren Texten fortpflanzt.¹⁰

10 „*Rune* ist in der Finnougristik und in manchen Übersetzungen auch die Bezeichnung für die einzelnen Gesänge der Kalevala und andere Werke der karelischen und finnischen Volksdichtung.“ <https://de.wikipedia.org/wiki/Runen> [14.12.23].

Die Neuauflage der *Finnischen Runen* von 1834, herausgegeben vom Bruder des Verfassers mit Unterstützung des bayerischen Kronprinzen Maximilian, erschien bei Cotta in Stuttgart und Tübingen. Diese war auch Jacob Grimm bekannt (Niedling 2007: 77), der in seiner Rede über das Kalevala namentlich auf von Schröter hinweist mit den Worten „in einem liede bei Schröter“ (Grimm 1845: 48). Prinzipiell gebraucht Grimm die konventionellen deutschen Benennungen *Gesang* und *Lied*, z. B. „ein epos von 32 gesängen“ (1845: 16), „[i]m letzten gesang ...“ (1845: 41), „lieder“ (1845: 16). Nur an zwei Stellen übernimmt er das finnische *runo* als Fremdwort: „Im ersten und sechsten runo ...“ (1845: 25) und „Runo 29 meldet ...“ (1845: 41), aber er gebraucht ausdrücklich das finnische Wort – wohl um Verbundenheit mit dem finnischen Original zum Ausdruck zu bringen –, nicht wie von Schröter das deutsche *Rune*.

Die erste deutschsprachige Kalevala-Übersetzung von Anton Schiefner erschien 1851 in Helsinki. Schiefner übernimmt nun wie von Schröter *Rune* für die Kalevala-Gesänge, so als Titel der einzelnen Gesänge: „Erste Rune“, „Zweite Rune“ etc. (Abb. 3). Im Vorwort spricht er von einer „Runensammlung“ wie von einer „Sammlung der epischen Lieder der Finnen“ und „eine umfassendere Sammlung epischer Runen“, parallel dazu von „50 Gesängen“.

Auch in der zweiten Ausgabe von Schiefners Kalevala greift der Herausgeber Martin Buber die Benennung *Rune* auf. Zwar spricht er in seinem Vorwort allgemein von „Lied“, „Lieder“ und „Liedgruppen“, doch finden sich auch Formulierungen wie „die epische Rune“ und „die tausendfältige Rune“ (Kalevala [o. J.]).

Dies spiegelt sich offensichtlich in den Abschnitten „Finnische Volksdichtung“ und „Entstehung des Epos“ des Wikipedia-Artikels Kalevala wider, in dem von „Runen“ und „Runensängern“ die Rede ist,¹¹ während es in der Inhaltsbeschreibung „Gesang“ heißt (Wikipedia *Kalevala*).

Im Gegensatz dazu entschied sich der *Marco-Polo-Reiseführer Finnland* aus dem Jahr 2006 (wie seinerzeit schon Jakob Grimm) in der Darstellung von Ilomantsi für die direkte Entlehnung – allerdings nur im Kompositum „Runosänger“, in dem das zweite Glied, also der Kotext, sparsame Hinweise

11 „Die ‚Runen‘ (finnisch *runo*) genannten Lieder ...“: <https://de.wikipedia.org/Kalevala> [23.02.23].

auf die Bedeutung gibt: „Einen Einblick in die alte Runosängertradition und in den karelischen Baustil bieten die Runosängerstube^[12] und das angrenzende kleine Freilichtmuseum“ (S. 75). Des Weiteren wird die „Runosängerkultur“ (S. 91) vorgestellt.

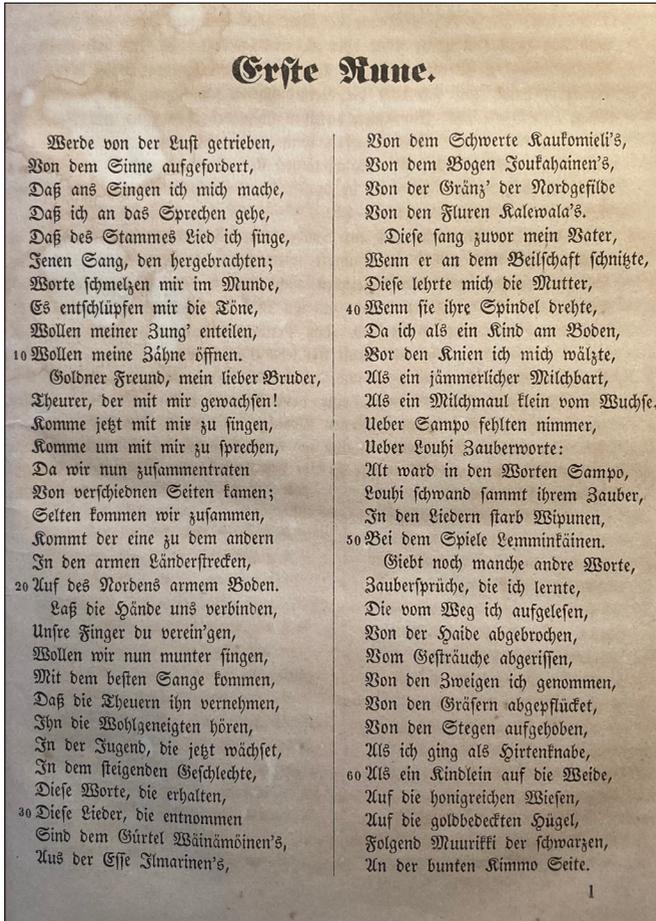


Abb. 3: Anfangsseite von Schiefners *Kalevala*-Übersetzung aus dem Jahr 1851

12 Auf der gleichen Seite ein zweites Mal „Runosängerhaus“ genannt, auf S. 91 dann „Runosängerhütte“.

In der 1967 in München erschienenen modernen Kalevala-Übersetzung von Hans und Lore Fromm werden dagegen konsequent nur die im Deutschen konventionalisierten Benennungen „Gesang“ und „Lied“ gebraucht (Kalevala 1967).

Und was sagt das moderne Standardwerk zur deutschen Sprache, der Duden, zum Stichwort *Rune*? In der vierten Auflage des Universalwörterbuchs von 2001 heißt es lediglich noch „Zeichen der von den Germanen benutzten Schrift“ (2001: 1336). Dagegen führt der Online-Duden heute als zweite Bedeutung auf: „Lied der älteren finnischen Volksdichtung“.¹³

4 Fallanalyse

Bei der Analyse des Phänomens, dass das Lexem *Rune* in einem speziellen Kontext eine besondere Bedeutung enthält, die ein völlig anderes Objekt bezeichnet als die konventionalisierte Bedeutung, legen wir die in der Terminologielehre übliche, auf dem semiotischen Dreieck beruhende Unterscheidung von *Begriff*, der Denkeinheit bzw. Vorstellung von einem *Gegenstand*, und *Benennung*, dem diesem Begriff zugeordneten Sprachzeichen (vgl. Schmitt 1999: 303–309 sowie DIN 2330 1993) zu Grunde. Wie schon Vermeer bemerkte: „Die Funktion des Sprachzeichens ist die Benennung eines Begriffes“ (1972: 39). Was dabei die Bedeutung betrifft, so gilt auch hier, was Lenke/Lutz/Sprenger für die Bedeutungsbildung bei der Metapher feststellen:

„Dem **Kontext** und daneben auch der **Situation** kommt die immense, vielfach übersehene Bedeutung zu, verantwortliche Größe für die metaphorische Wirkung zu sein. Denn der durch sie offenbarte **semantische Konflikt** ist es, der die Metapher identifizieren hilft und den Hörer veranlaßt, eine metaphorische Bedeutung von der konventionalisierten Bedeutung unter Berücksichtigung des geäußerten Kontextes abzuleiten.“ (1995: 194, Hervorhebungen im Original)

.....
13 <https://www.duden.de/rechtschreibung/Rune> [14.12.23]

Daher unterscheiden wir hier die „intendierte“ von der „konventionalisierten“ Bedeutung, die vom Adressaten¹⁴ als die „grundlegende Bedeutung“ (ebd.) empfunden wird, während erstere vom Sender in einem bestimmten kommunikativen Kontext gebraucht wird.

4.1 Beteiligte Begriffe und Benennungen

Die zur Diskussion stehenden Begriffe zur Benennung *Rune* lassen sich in zwei Kategorien einordnen: einerseits „altgermanisch-nordisches Schriftzeichen“ („Rune₁“) und andererseits „altfinnischer epischer Gesang im Kalevala-Versmaß“ (als Oberbegriff), insbesondere „Kalevala-Gesang“ („Rune₂“).

Für die zweite Begriffsgruppe treten in deutschsprachigen Texten folgende Benennungen auf: 1. *Rune* (als Fauxami zu fi *runo*?) 2. *Runo* (als lexikalische Entlehnung aus dem Finnischen); 3. *Gesang* und 4. *Lied*, wobei die erste Benennung vor allem in Texten vorzukommen scheint, die im finnischen Kulturraum bzw. im direkten Kontakt mit finnischsprachigen Texten entstanden sind.

4.2 Von fi *runo* zu de *Rune*

Die Gleichsetzung von fi. *runo* mit dt. *Rune* ist offensichtlich das Resultat eines Prozesses, der im akademischen Milieu Finnlands und z. T. auch Schwedens in mehreren Phasen vor sich ging. Eine Voraussetzung war dabei das im Zuge des nationalen Erwachens wachsende Interesse an der finnischsprachigen Volksdichtung, deren Sammlung durch ein schwedisches Edikt von 1630, unterzeichnet von Gustav II. Adolf, in Gang kam (Niedling 2007: 21) und die in der Herausgabe des finnischen Nationalepos Kalevala durch Elias Lönnrot ihren Höhepunkt erreichte.

Den Anfang machte, wie bereits erwähnt, Michael Wexionius mit der finnischen Benennung *runoi* im lateinischsprachigen Text. Ob es sich dabei bereits um einen Fauxami handelt, kann nur vermutet werden. Jedenfalls hatte

.....

14 Lenke/Lutz/Sprenger sprechen im allgemeinen vom „Sprecher“ und „Hörer“ (ebd.).

etwa gleichzeitig Ole Worm den (dänischen) Plural *runir/runer*¹⁵ in der heute konventionalisierten Bedeutung gebraucht.

Die Gleichsetzung der finnischen Benennung *runo* mit der etymologisch verwandten lateinischen *runa* findet sich dann z. B. in Porthans lateinischsprachiger Dissertation (s. o.). Porthans Schüler Ganader übernahm offensichtlich die lateinische Bezeichnung in seiner *Mythologia Fennica* ins Schwedische. Damit war wohl das Muster fertig, nach dem sich von Schröter 1819 bei seiner Übersetzung „finnischer Runen“, die er mit Hilfe zweier finnischer Studenten in Uppsala anfertigte (Krohn 1924: 4), gerichtet hat. Seitdem findet sich das Lexem *Rune* in der Bedeutung „(alt-)finnisches Volkslied im Kalevala-Versmaß“ im themenbezogenen intertextuellen Kontext wie z. B. in der 1852 in Helsinki erschienenen Kalevala-Übersetzung von A. Schiefner, in den Beiträgen des Kalevala-Forschers K. Krohn, in den Touristiktexten von Ilomantsi, in der Veranstaltungsankündigung der Brüder-Grimm-Gesellschaft und in Kassel und im Wikipedia-Artikel „Kalevala“. Dabei scheint es keine Rolle zu spielen, dass sich die konventionalisierte Bedeutung des sprachlichen Zeichens *Rune* ausschließlich auf die altgermanisch-nordische Schrift bezieht.

4.3 *Rune* – vom Fauxami zum kontextsensiblen Polysem?

Zur Beantwortung der Frage, ob es sich bei der Verknüpfung der Benennung *Rune* mit dem Begriff „(alt-)finnisches Volkslied im Kalevala-Versmaß“ im 19. Jahrhundert vielleicht nicht doch um eine konventionelle Bedeutung handelte, können Eintragungen in deutschen Lexika desselben Jahrhunderts Aufschluss geben.

So verzeichnet das *Conversations-Lexikon oder kurzgefaßtes Handwörterbuch* von 1809–1811 als Bedeutung „Buchstabenschrift“ (Bd. 4, S. 353) und das *Bilder-Conversations-Lexikon* von 1837–1841 definiert *Rune* als „Schriftzeichen der alten nord. und germ. Völkerschaften“ (Bd. 3, S. 767). *Herders Conversations-Lexikon* von 1854–1857 gibt unter dem Stichwort *Rune* an: „die Schriftzeichen der Germanen“ (Bd. 4, S. 789). Nur *Pierers Universal-Lexikon* von 1857–1865 kennt zwei Bedeutungen: Unter dem Stichwort *Runen* fin-

.....

15 Das Wort ist im Titel in Runenschrift gedruckt, der lateinischsprachige Rest in Antiqua.

det sich der Eintrag „Schriftzeichen der alten germanischen Völker“ (Bd. 14, S. 454), unter dem Stichwort *Kalevala* dann aber: „eine größere Anzahl von Gesängen oder **Runen** ...; die **Runensammlung** von Schröter“ (Bd. 9, S. 236, Hervorhebungen im Original).

Daraus lässt sich schließen, dass die konventionelle Bedeutung sich lediglich auf die Runenschrift bezieht und der Eintrag in Pierer's Universal-Lexikon unter Einfluss des Lemmas und der dieses betreffenden ausgewerteten aktuellen Informationen¹⁶ mit der Benennung *Rune* verbunden wurde.

Was den gegenwärtigen Gebrauch betrifft, beschränken sich auch die modernen finnisch-deutschen Wörterbücher ganz auf die konventionelle Bedeutung. So geben Klemmt und Rekiaro für das finnische Lexem *runo* die deutsche Entsprechung „das Gedicht, (teos) die Dichtung, (laulu) das Lied“ (1999: 725) und andererseits für das deutsche *Rune* „riimukirjain, riimu“ (1999: 1711). Ähnlich lautet der Eintrag im *Großwörterbuch Deutsch-Finnisch* von Korhonen für *Rune* „riimu[kirjain]“ (2008: 1269).

In den Wörterbüchern der Schwedischen Akademie findet sich dagegen für schwedisch *runa* neben der Hauptbedeutung „forngermansk skrivecken“ („altgermanisches Schriftzeichen“) die Bedeutung „finsk folkdikt“ (Svenska Akademiens ordlista (2015); „finnisches Volksgedicht“) bzw. „finsk episk folkdikt“ (Svensk ordbok (2021); „finnisches episches Volksgedicht“).¹⁷ Das lässt den Schluss zu, dass im Schwedischen die Bedeutung für *Rune*₂ anders als im Deutschen bis zu einem gewissen Grad konventionalisiert ist. Dabei dürfte der Umstand ausschlaggebend gewesen sein, dass die Einsammlung finnischer Volksesänge zu einem Zeitpunkt stattfand, als in Finnland das Schwedische als Amts- und Wissenschaftssprache herrschte.

In den hier zitierten Sprachen finden wir also für den Begriff „*Rune*₁“ im Lateinischen und Schwedischen die Benennung *runa*, im Deutschen *Rune* und im Finnischen *riimu*.

Für den Begriff „*Rune*₂“ sind sowohl im Lateinischen wie im Schwedischen die eben genannten Benennungen konventionalisiert, also *runa*, während das

.....

16 Offensichtlich von Schröters Buch in der Auflage von 1834 sowie Schiefners *Kalevala*-Übersetzung von 1852.

17 Wie seit neuestem auch im Online-Duden (s. 3.3.).

Finnische das etymologisch verwandte *runo* gebraucht. Im Deutschen gelten die Benennungen *Gesang* und *Lied* als konventionalisiert. Daneben kann im thematischen Kontext die finnische Benennung durch eine „lexikalische Entlehnung“ (Schreiber 1999: 152) auftauchen (z. B. Grimm 1845 und Marco Polo 2006). Als völlig abhängig vom thematischen Kontext muss dagegen im Deutschen die Verwendung der Benennung *Rune* mit der intendierten Bedeutung „(alt-)finnisches Volkslied im Kalevala-Versmaß“ gelten. Die zweite Bedeutungsangabe im Online-Duden („Lied der älteren finnischen Volksdichtung“) dürfte dem durchschnittlichen Adressaten noch kaum bekannt sein und wird sich auf bestimmte Adressatenkreise beschränken.

4.4 Intertextueller Kontext und Insiderkontext

Jeder Text steht sowohl in seiner Produktions- wie auch seiner Rezeptionsphase in einem bestimmten situativen Kontext, wobei hier mit *Kontext* nicht, wie in älterer Literatur üblich,¹⁸ die ein sprachliches Element umgebenden Nachbar-elemente gemeint sind – dafür hat sich die Bezeichnung *Kotext*¹⁹ etabliert – sondern der gesamte Komplex, der für die Interpretation des Sinnes bei der Rezeption des Textes relevant ist (vgl. Coseriu 1981: 106f.). Dabei spielt sicher auch das Phänomen der Intertextualität eine wichtige Rolle. In unserem Fall ist der Auslöser die Entscheidung von Schröters, für einen bestimmten Liedtypus der finnischen Volksdichtung, der im Finnischen einfach *runo*, also „Gedicht“, genannt wird, das ähnlich klingende deutsche Lexem *Rune* zu verwenden.

Man könnte also von einem *intertextuellen Kontext* sprechen und diesen definieren als thematische und sprachliche Verbindung von Texten, welche die fragliche Benennung für den relevanten Begriff enthalten und als verbindlich für weitere Texte angesehen werden.

Die aus dem zeitlichen Kontext unter dem Vorbild lateinischer und schwedischer Texte im intertextuellen Kontext entstandene Übersetzung von fi *runo*

.....

18 Zum Beispiel Barchudarov 1979: 181, Vermeer 1972: 24 und Lenke/Lutz/Sprenger 1995: 194.

19 Zwischen *Kotext* als „Textzusammenhang“ bzw. „textlichem Umfeld“ und *Kontext* als „außersprachliche Situation“ unterscheidet z. B. Göpferich 2006: 130. Und Schmitt verwendet „die zunehmend übliche Unterscheidung zwischen *Kotext* (für das textinterne Umfeld) und *Kontext* (für die situative Einbettung des Textes).“ (1999: 81, Anm. 40).

zu de *Rune* wird – vermutlich meist unbewusst und ohne sich über die damit hervorgerufene Problematik im Klaren zu sein – in der Folgezeit für Texte des betreffenden Themenkreises übernommen. Damit verstärkt sich diese intendierte Bedeutung und wird allmählich zu einem Kennzeichen der Zugehörigkeit zum (vermeintlichen) Expertenkreis, zum „Insider“. Daraus ergibt sich eine weitere Art von Kontext, den man *Insiderkontext* nennen kann und dessen Hauptmerkmal darin besteht, dass eine Benennung mit einem anderen Begriff verbunden und so eine „intendierte Bedeutung“ gebraucht wird, die sich vom allgemeinen Sprachgebrauch, d. h. der konventionellen Bedeutung, unterscheidet. Dies wird dann innerhalb einer begrenzten Gruppe der Sprachgemeinschaft identitätsbildend und dient als Merkmal für den Status eines „Insiders“.

5 Schlussbemerkungen

Wie leicht einzusehen ist, besteht im Fall Ilomantsi ein Konflikt zwischen intendierter und konventionalisierter Bedeutung (vgl. Lenke/Lutz/Sprenger 1995: 194). Der nicht eingeweihte Rezipient wird bei „Runen“ – ausgehend von der konventionellen Bedeutung – zuerst einmal an die germanischen Schriftzeichen denken und u. U. etwas irritiert sein oder es werden bei ihm eventuell falsche Erwartungen über das regionale Vorkommen derselben ausgelöst. Nur der Insider, also ein Kenner des finnischen Nationalepos und dessen Übersetzungsgeschichte, wird sofort verstehen, dass damit altfinnische Lieder im Kalevala-Versmaß gemeint sind.

Verantwortlich ist in diesem Fall der Produktionskontext: Der offensichtlich un- oder bestenfalls nur semiprofessionell arbeitende Übersetzer nimmt keine Rücksicht auf die Mehrzahl der Adressaten und deren Verstehenshintergrund und verwendet für den zentralen Begriff „altfinnisches Gedicht bzw. altfinnischer Gesang“ die Benennung *Rune* in einer intendierten Bedeutung, die für die Mehrzahl der Adressaten im Widerspruch zur konventionalisierten Bedeutung steht.

Dieser Fall zeigt auch die Gefahr bei der Herstellung eines zielkulturellen Kommunikats in der Ausgangskultur: Da nicht selten die Kontrolle des ziel-

sprachlichen und -kulturellen Textexperten fehlt, kann es auf mehreren Ebenen (lexikalisch, grammatisch, orthotypographisch etc.) zu Defekten kommen.

Literaturverzeichnis

Ausgewertete Quellen

- Bilder-Conversations-Lexikon* (2006): 1. Auflage Leipzig: F. A. Brockhaus 1837–1841. Neusatz und Faksimile. Berlin: Directmedia (= Digitale Bibliothek. 146).
- Brüder-Grimm-Gesellschaft (2017): Deutsch-Finnischer Abend zu Elias Lönnrot und den Brüdern Grimm. <https://grimms.de/deutsch-finnischer-abend-zu-elias-loennrot-und-den-bruedern-grimm/> [24.02.2023].
- Conversations-Lexikon oder kurzgefaßtes Handwörterbuch* (2005). 1. Auflage 1809–1811. Neusatz und Faksimile. Berlin: Directmedia (= Digitale Bibliothek. 131).
- Duden (2001): *Deutsches Universalwörterbuch*. 4., neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Mannheim u. a.: Dudenverlag.
- Duden-online: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Rune> [14.12.23].
- Ganander, Christfrid (1789): *Mythologia Fennica*. Åbo: Frenckellska Boktryckeriet (= Näköspainos: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 1984).
- Grimm, Jacob (1845): „Über das finnische Epos. Rede in der akademie der wissenschaften am 13. 3. 1845“. In: *Zeitschrift für die Wissenschaft der Sprache*. Herausgegeben von Dr. A. Hoefler. 1. Band. Berlin: G. Reimer, 1946, 13–55.
- Grimm, Jacob und Wilhelm (1893): *Deutsches Wörterbuch*. 8. Band. Leipzig: S. Hirzel.
- Herders Conversations-Lexikon* (2005): 1. Auflage 1854–1857. Neusatz und Faksimile. Berlin: Directmedia (= Digitale Bibliothek. 133).
- [Kalevala] (1852): *Kalewala, das National-Epos der Finnen*. Nach der zweiten Ausgabe ins Deutsche übertragen von Anton Schiefner. Helsingfors: J. C. Frenckell & Sohn.
- [Kalevala] (o. J.): *Kalewala, das National-Epos der Finnen*. Übertragung von Anton Schiefner. Bearbeitet und durch Anmerkungen und eine Einführung ergänzt von Martin Buber. Verbesserte Neuausgabe. Berlin: Lambert Schneider, [o. J.]. Digitalisierte Ausgabe: <https://www.projekt-gutenberg.org/loennrot/kalewala/kalewala.html> [23.03.23].

- Kalevala (1967): Das finnische Epos des Elias Lönnrot. Aus dem finnischen Urtext übertragen von Lore Fromm und Hans Fromm. Nachwort von Hans Fromm. München: Carl Hanser.
- Klemmt, Rolf/Rekiaro, Ilkka (1999): *Gummeruksen suomi saksa suomi sanakirja / Wörterbuch Finnisch Deutsch Finnisch. 2.*, erweiterte und erneuerte Aufl. Jyväskylä & Helsinki: Gummerus.
- Korhonen, Jarmo (päätoim. / Hrsg.) (2008): *Saksa-suomi-suursanakirja / Großwörterbuch Deutsch-Finnisch*. Helsinki: WSOY, 2008.
- Krohn, Kaarle (1924): *Magische Ursprungsrunen der Finnen*. Helsinki: Suomalainen Tiedekatemia (= Folklore Fellows Communications. 53).
- Marco Polo (2006): *Finnland*. Reisen mit Insider-Tipps. 8., aktualisierte Auflage. Ostfildern: Mairdumont.
- Niedling, Christian (2007): *Zur Bedeutung von Nationalepen im 19. Jahrhundert. Das Beispiel von Kalevala und Nibelungenlied*. Köln: SAXA Verlag (= Universitätsschriften. 2).
- Nordkarelien (1980): *Nordkarelien Finnland*. Vierfarbiger Faltprospekt im Ausgangsformat 50 x 35 cm, gefaltet 20,3 x 21,5 cm.
- Pierer's *Universal-Lexikon* (2005): 4. Aufl. 1857–1865. DVD-ROM-Ausgabe. Neusatz und Faksimile. Berlin: Directmedia (= Digitale Bibliothek. 115).
- Porthan, Henrik Gabriel (1776): *De Poësi Fennica*. Åbo: Joh. Christoph. Frenckell. Digitalisierte Ausgabe: https://www.doria.fi/bitstream/handle/10024/109619/De_poe_si_Fennica_1.pdf?sequence=1&isAllowed=y [22.02.23].
- Runon ja rajan tie: https://viakarelia.fi/wp-content/uploads/viakarelia_runon-ja-rajan_tie_de_v1.pdf [01.11.2023].
- Schröter, Hans Rudolph von (1819): *Finnische Runen*. Uppsala: im Selbstverlag. 2. Aufl. Stuttgart/Tübingen: Cotta, 1834. Digitalisierung der Bayerischen Staatsbibliothek: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb10035189?page=4,5> [09.11.2023].
- Svenska Akademiens ordlista (2015) / Svensk ordbok (2021): <https://svenska.se/tre/?sok=runa&pz=1> [18.01.23].
- Via Karelia: <https://viakarelia.fi/de/> [01.11.2023].
- Wikipedia Kalevala: <https://de.wikipedia.org/wiki/Kalevala> [23.02.23].
- Wikipedia Runen: <https://de.wikipedia.org/wiki/Runen> [14.12.23].
- Wormius, Olaus (1651): *Runir seu Danica literatura antiquissima*. [2. Aufl.]. Hafniae: Melch[ior] Martzan & Georg Holst.

Sekundärliteratur

- Barchudarow, L. (1979): *Sprache und Übersetzung*. Probleme der allgemeinen und speziellen Übersetzungstheorie. Autorisierte Übersetzung ins Deutsche von M. Zwillling. Moskau: Verlag Progreß/Leipzig: VEB Verlag Enzyklopädie.
- Coseriu, Eugenio (1994): *Textlinguistik*. Eine Einführung. Herausgegeben und bearbeitet von Jörn Albrecht. 3., überarbeitete und erweiterte Auflage. Tübingen & Basel: Francke (= UTB Uni-Taschenbücher. 1808).
- DIN 2330 (1993): *Begriffe und Benennungen – Allgemeine Grundsätze*. Berlin: Beuth.
- Düwel, Klaus (1968): *Runenkunde*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung (= Sammlung Metzler, Realienbücher für Germanisten. M 72).
- Fromm, Hans (1967): *Kalevala. Das finnische Epos des Elias Lönnrot*. Kommentar. München: Carl Hanser.
- Göpferich, Susanne (2006): *Textproduktion im Zeitalter der Globalisierung*. Entwicklung einer Didaktik des Wissenstransfers. 2. Aufl. Tübingen: Stauffenburg Verlag (= Studien zur Translation. 15).
- Kalevala (1967): *Das finnische Epos des Elias Lönnrot*. Aus dem finnischen Urtext übertragen von Lore Fromm und Hans Fromm. Nachwort von Hans Fromm. München: Carl Hanser.
- Klinge, Matti (1988): *Från lojalism till rysshät*. Svenks översättning: Kersten Smeds. Ekenäs: Söderström & co.
- Krause, Wolfgang (1970): *Runen*. Berlin: Walter de Gruyter & Co. (= Sammlung Göschen. 1244/1244a).
- Krohn, Kaarle (1924): *Magische Ursprungsrunen der Finnen*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia (= Folklore Fellows Communications. 53).
- Lenke, Nils/Lutz, Hans-Dieter/Sprengler, Michael (1995): *Grundlagen sprachlicher Kommunikation*. Mensch, Welt, Handeln, Sprache, Computer. Mit einem Beitrag von Heike Hülzner-Vogt. München: Wilhelm Fink Verlag (= UTB für Wissenschaft, Uni-Taschenbücher. 1877).
- Niedling, Christian (2007): *Zur Bedeutung von Nationalepen im 19. Jahrhundert. Das Beispiel von Kalevala und Nibelungenlied*. Köln: SAXA Verlag (= Universitätschriften. 2).
- Oxenstierna, Eric Graf (1966): *Die Wikinger*. 2., neubearbeitete Auflage. Stuttgart u. a.: W. Kohlhammer.

- Schmitt, Peter A. (1999): *Translation und Technik*. Tübingen: Stauffenburg (= Studien zur Translation. 6).
- Schopp, Jürgen F. (2012): „Kleine Sprachen, fremde Schriften – Schrift als identitätsstiftendes Mittel“. In: Snell-Hornby, Mary/Kadrić, Mira [Hrsg.]: *Die Multiminoritätengesellschaft*. Beiträge zum Symposium „Sprache, Identität, Translationswissenschaft“ 14.–15. Oktober 2011 im Oratorium der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien. Berlin: SAXA. 65–76.
- Schreiber, Michael (1999): „Übersetzungstypen und Übersetzungsverfahren“. Artikel 42 in: Snell-Hornby, Mary/Hönig, Hans G./Kusmaul, Paul/Schmitt, Peter A. [Hrsg.] (1999): *Handbuch Translation*. 2., verb. Aufl. Tübingen: Stauffenburg. 151–154.
- Vermeer, Hans J. (1972): *Allgemeine Sprachwissenschaft*. Eine Einführung. Freiburg: Rombach (= rombach hochschul paperback. 48).

SPRACHLICH-KULTURELLER KONTEXT

Redewiedergabestrukturen in Übersetzungen Deutsch–Norwegisch und Norwegisch–Deutsch

Kontraste und divergierende Gebrauchskonventionen

1 Einleitung

Thema des vorliegenden Artikels ist die Integration von Rede fremder Quellen in Texte. Präziser betrachten wir Redewiedergabe in verschiedener Form in publizierten deutschen Originaltexten und entsprechenden publizierten norwegischen Übersetzungen, und umgekehrt in publizierten norwegischen Originaltexten mit entsprechenden publizierten deutschen Übersetzungen. Insofern stellt die Arbeit eine Paralleltextanalyse dar, und zwar mit besonderer Relevanz für eine Reihe von Übersetzungskontexten.

Für die Leser ist die Perspektive wichtig: Ist die Perspektive *autoral*, d. h. entstammen die Ausführungen dem Verfasser selbst? Oder ist die Perspektive *figural*, d. h. schaltet der Autor sich selbst als Quelle aus und gibt die Rede fremder Quellen wieder? Zu fragen ist, inwieweit und mit welchen sprachlichen Mitteln die figurale bzw. autorale Perspektive des Originals in Übersetzungen beibehalten wird, oder eventuell inwieweit perspektivisch unbestimmte Textstellen im Übersetzungsprozess entstehen oder beibehalten werden. Die Begriffe *autoral* und *figural* werden in Anlehnung an Fabricius-Hansen, Solfjeld und Pitz (2018: 84) verwendet.

2 Strukturkontraste und Gebrauchskontraste

Zur Markierung von Redewiedergabe weisen Deutsch und Norwegisch zum Teil parallele, zum Teil divergierende Strukturmöglichkeiten auf. In beiden

Sprachen kann Redewiedergabe in der Form von indirekter Rede auftreten. Kennzeichnend für indirekte Rede ist, dass Zeit-, Personen- und Raumdeiktika grundsätzlich aus autoraler Perspektive gewählt werden. Ein wichtiger Unterschied zwischen deutscher und norwegischer indirekter Rede ist jedoch, dass im Deutschen weitgehend Konjunktivformen auftreten, und zwar oft in längeren Sequenzen von selbstständigen Sätzen, in so genannter berichteter Rede; vgl. Duden (2016: 534–548) und Zifonun et al. (1997: 1753–1787). Zu berichteter Rede findet sich kein strukturelles Gegenstück im Norwegischen.

Im Norwegischen wie auch in den anderen skandinavischen Sprachen und im Englischen wird indirekte Rede – zumindest in Vergangenheitskontexten – größtenteils durch Tempusverschiebung (Tempustransposition, backshifting) markiert; s. für Norwegisch Faarlund et al. (1997: 572–577) und Vinje (2005: 145–146) und für Englisch Huddleston und Pullum (2002: 151–158). Insofern ermöglicht der Konjunktiv eine formale Unterscheidung zwischen autoraler und figuraler Perspektive in selbstständigen Sätzen, was nicht auf die gleiche Weise im Norwegischen möglich ist. Vgl. zum Beispiel die folgende deutsche Satzsequenz, in der von einer Pressekonferenz mit Angela Merkel und Donald Trump im Weißen Haus referiert wird. Durch den Konjunktiv wird eindeutig vermittelt, dass der (von mir) kursivierte selbstständige Satz eine Aussage von Angela Merkel wiedergibt und somit figurale Perspektive vermittelt.

- (1) Die Kanzlerin versprach, die deutschen Verteidigungsausgaben weiter zu erhöhen. *Deutschland habe sich auf das NATO-Ziel verpflichtet, bis 2024 zwei Prozent des Bruttoinlandsprodukts für das Militär auszugeben.* (spiegel.de, Autor nicht angegeben 2017)

Durch ein norwegisches Referat von der gleichen Pressekonferenz kann veranschaulicht werden, dass die Perspektive gelegentlich offen(er) ist. Die kursivierten selbstständigen Sätze können als Wiedergabe von dem, was Angela Merkel sagt, aufgefasst werden, sie können aber auch im Prinzip als Kommentare seitens des Journalisten interpretiert werden und somit als autorale Perspektive gedeutet werden.

- (2) Hun brukte EUs avtale med Sør-Korea som eksempel. *Mange europeere trodde den ville koste mange jobber. I stedet har det gitt vekst og jobber i Europa og Sør-Korea.* (aftenposten.no, Kagge 2017).

[Sie verwendete den Vertrag mit der EU als Beispiel. *Viele Europäer glaubten, er würde viele Jobs kosten. Statt dessen hat er Wachstum und Jobs in Europa und Südkorea gegeben*]

Zu diesem strukturellen Kontrast – und sicherlich zum Teil damit verbunden – gesellen sich divergierende Gebrauchsnormen für Zitate in Redewiedergaben. Zitate, in denen Zeit-, Raum- und Personendeiktika aus der Perspektive der Figur gewählt sind und die zugleich annähernd als wörtliche Wiedergabe von Äußerungen der Figur verstanden werden sollen, stehen ja in beiden Sprachen zur Verfügung. Studien zeigen aber, dass direkte Rede – zumindest in gewissen Genres – häufiger im Norwegischen als im Deutschen vorkommt; zum Beispiel belegen Vadøy (2008: 65) und Solfeld (2009: 243) eine häufigere Verwendung von direkter Rede in norwegischen Zeitungstexten als in deutschen. Eine Untersuchung von Pitz und Solfeld (2019: 168, 171) ergibt ein ähnliches Resultat für deutsche Online Pressestexte verglichen mit norwegischen. Zugleich weist Barfod (2009: 64) die gleiche Tendenz für dänische Zeitungstexte gegenüber deutschen auf, und Sandahl (2011: 17) entsprechend für schwedische Zeitungstexte gegenüber deutschen. Es liegt nahe, die relativ häufige Verwendung von direkter Rede im Norwegischen (Skandinavischen) eben vor dem Hintergrund zu sehen, dass daraus eine eindeutige figurale Perspektive inferiert werden kann. Im Norwegischen sind die Autoren zur Vermittlung einer eindeutig figuralen Perspektive weitgehend auf direkte Rede, Zitatform hingewiesen, während im Deutschen figurale Perspektive alternativ durch den Konjunktiv vermittelt werden kann. Folgendes Beispiel, Pitz und Solfeld (2019) entnommen, veranschaulicht diesen Kontrast; es wird die gleiche Sequenz von der schon erwähnten Pressekonferenz von Trump und Merkel im Weißen Haus wiedergegeben. Die deutsche Variante weist eine strukturelle Variation auf, die für deutsche Zeitungstexte typisch zu sein scheint. Es gibt allerdings einen Einschlag von direkter Rede, aber der Autor verwendet auch den Konjunktiv, und zwar auch in einem selbstständigen

Satz. Im Norwegischen finden sich hingegen lange Sequenzen von direkter Rede. Hier und in den folgenden Beispielen sind die relevanten Textteile von mir kursiviert.

(3a) Trump versicherte Merkel seine Solidarität, pocht aber auf eine faire Lastenverteilung. *Viele Länder schuldeten dem Verteidigungsbündnis erhebliche Beiträge, sagte Trump am Freitag, in einer gemeinsamen PK im Weißen Haus. Das müsse sich rasch ändern. „Ich bin ein starker Befürworter der NATO“, betonte Trump.* (www.wienerzeitung.at, Autor nicht angegeben 2017)

(3b) Trump har flere ganger tatt til orde for at andre Nato-land må trappe opp sine egne militærbudsjetter betydelig slik at Nato-utgiftene blir jevnere fordelt. – *Jeg gjentok for kansler Merkel min sterke støtte til Nato, så vel som behovet for at våre Nato-allierte betaler en rettferdig andel av forsvarsutgiftene, sa Trump. – Mange land skylder store pengesummer fra tidligere år, og det er veldig urettferdig mot USA. Disse landene må betale det de skylder, sa han videre.* (nrk.no, Wergeland 2017)

[Trump har mehrmals befürwortet, dass weitere Nato-Länder ihre eigenen Militärbudgets erheblich erhöhen müssen, damit die Nato-Kosten gleichmäßiger verteilt werden. – *Ich wiederholte vor Kanzlerin Merkel meine starke Unterstützung für die Nato, wie auch den Bedarf dafür, dass unsere Nato-Alliierten einen fairen Anteil der Verteidigungsausgaben bezahlen, sagte Trump. – Viele Länder schulden große Geldsummen von früheren Jahren, und das ist sehr ungerecht den USA gegenüber. Diese Länder müssen das bezahlen, was sie schulden, sagte er weiter.*]

Zugleich weisen die obigen Textausschnitte Beispiele für divergierende Konventionen oder Normen zur Markierung von direkter Rede auf. Im Deutschen verwendet der Autor Anführungszeichen als Zitatmarkierung. Im Norwegischen hingegen verwendet der Autor Gedankenstriche, so genannte Zitatstriche, was in neueren norwegischen Texten verschiedener Genres anscheinend relativ oft vorkommt. Zugleich ist anzunehmen, dass durch Zitatstriche markierte

direkte Referate, die von der Form her im Prinzip als wortgetreue Wiedergabe aufzufassen wären, in Richtung freierer Wiedergabe und Paraphrasierungen gedehnt werden; vgl. hierzu die Diskussionen in Øy (2016), Mossin (2016) und Farsethås (2019). Somit kann auch gefragt werden, was Zitatstriche im Norwegischen tatsächlich bedeuten – zum Beispiel, inwieweit sie eigentlich Nähe zur ursprünglichen Äußerung widerspiegeln. Vermutlich steuert zumindest in Presstexten eine notwendige Komprimiertheit mitsamt thematischer Progression und thematischem Wechsel die sprachliche Form, wobei Treue zum Inhalt und nicht zu Formulierungen den Vorrang hat.

Vgl. den folgenden norwegischen online Zeitungstext. Die Überschrift wird durch Zitatstrich eingeleitet und stellt eine sehr komprimierte Zusammenfassung von Aussagen, die im nachfolgenden Text wiedergegeben werden. Insofern handelt es sich offenbar nicht um wortwörtliche Wiedergaben. Zumindest taucht die Formulierung nicht in den später zitierten Sätzen auf.

(4) – *Må se helheten*

Statsminister Erna Solberg og flere andre har bedt NRK gå i seg selv og reflektere om dette forsøket er innenfor mandatet til en rikskringkaster.

– Det er åpenbart en del av vårt mandat å bidra til refleksjon og engasjement rundt valg. Diskusjonen i går var litt preget av at alle ikke helt hadde sett omfanget, sier Eriksen. (nrk.no, Carlsen og Sande 2019).

[– *Muss die Ganzheit sehen*

Ministerpräsidentin Erna Solberg und mehrere andere haben NRK darum gebeten, sich selbst zu prüfen und darüber nachzudenken, ob dieser Versuch innerhalb des Mandats eines öffentlich-rechtlichen Rundfunks liegt.

– Es ist offenbar Teil unseres Mandats zur Reflexion und Engagement, um zu einer Wahl beizutragen. Die Diskussion gestern war davon geprägt, dass alle nicht den Umfang gesehen hatten, sagt Eriksen.]

Die tatsächliche Verwendung von direkter Rede mit Zitatstrich im Norwegischen legt somit die Vermutung nahe, dass die primäre Funktion von Zitatstrichen ist, Figurenperspektive zu vermitteln, ohne allzu starke Verpflichtung zu wortgetreuer Wiedergabe. Insofern scheint diese Form von direkter Rede der Funktion des deutschen Konjunktivs nahe zu liegen. Der deutsche Konjunktiv in indirekter Rede erlaubt ja eben eine Abweichung von der Aussage der Figur, ohne dass zugleich die Perspektive des Autors allzu stark eingeschaltet wird. Die weit verbreitete Verwendung von direkter Rede mit Zitatstrich im Norwegischen scheint auch Konsequenzen für die Textgestaltung zu haben. Weil Zitatstriche das Ende eines Zitats nicht markieren können, werden andere Mittel zur Vermittlung eines Perspektivenwechsels eingesetzt. Zum Beispiel vermittelt der Einbau der Redeanzeige *sier Eriksen* (sagt Eriksen) nach dem zweiten Absatz im obigen Beispiel, dass die Redewiedergabe aufhört und dass der Journalist im Folgenden auf die eigene kommentierende Perspektive umsteigt. In Pitz und Solfjeld (2019: 170, 173) wird in einem Korpus von Online Presstexten gezeigt, dass Redeanzeigen häufiger in deutschen Texten als in norwegischen wiederholt werden, was eben mit der frequenten Verwendung von direkter Rede mit einleitendem Zitatstrich zusammenhängen dürfte.

Auch Absätze können als Anhaltspunkte für Perspektivenwechsel dienen; vgl. folgendes Beispiel, wo der Autor nach dem zweiten Absatz keine explizite Redeanzeige einfügt, sondern ausschließlich durch einen neuen Absatz signalisiert, dass die figurale Perspektive aufhört und dass der Folgetext: *For Dag Erik Pedersen har ... / Für Dag Erik Pedersen ist ...* nicht als Weiterführung der Redewiedergabe verstanden werden soll.

- (5) Kringkastingsjef Thor Gjermund Eriksen gleder seg til en ny sesong med Aksel Lund Svindal.
- Det har vært nesten umulig å se for seg for seg en „verdig“ arvtaker til Dag Erik når den perioden i „Mesternes mester“ skulle ta slutt. Aksel er det. Vi har blitt enda bedre kjent med Aksel i denne sesongen av „Mesternes mester“. Sterkere kandidat, i alle betydninger, til å bringe „Mesternes mester“ videre finnes ikke. Vi gleder oss til neste sesong allerede.

For Dag Erik Pedersen har det å forlate „Mesternes mester“ vært en prosess, og noe han har tenkt på en stund. Planen var i utgangspunktet å gi seg som programleder etter tiende sesong. (nrk.no/kultur, Eliassen 2021).

[Rundfunk-Chef Thor Gjermund Eriksen freut sich auf eine neue Saison mit Aksel Lund Svindal.

– Es war fast unmöglich, sich einen „würdigen“ Nachfolger von Dag Erik vorzustellen, wenn diese Epoche von „Meister der Meister“ zu Ende sein würde. Aksel ist das. Wir haben in dieser Saison von „Meister der Meister“ Aksel noch besser kennengelernt. Einen stärkeren Kandidaten, in jedem Sinne, „Meister der Meister“ weiter zu entwickeln, gibt es nicht. Wir freuen uns schon auf die nächste Saison.

Für Dag Erik Pedersen ist der Abschied von „Meister der Meister“ ein Prozess gewesen, und etwas, was er sich eine Zeitlang überlegt hat. Der ursprüngliche Plan war, nach der zehnten Saison aufzuhören.]

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass sowohl Strukturkontraste als auch auseinandergelungene Gebrauchsnormen paralleler Strukturen mitsamt divergierenden graphischen Markierungen im Deutschen und Norwegischen sehr verschiedene Bedingungen für die Vermittlung von figuraler gegenüber autoraler Perspektive in den beiden Sprachen ergeben. Zu diesen unterschiedlichen Kontexten müssen sich (zumindest im Idealfall) Übersetzer verhalten.

Vor dem hier umrissenen Hintergrund wird im Folgenden untersucht, welchen Niederschlag die beschriebenen Kontraste in publizierten Übersetzungen finden. Die Darstellung baut zum Teil auf das in Solfeld (2016) zugrunde gelegte Material. Zugleich wurden für die vorliegende Studie auch weitere authentische Übersetzungen herangezogen.

3 Übersetzungen aus dem Deutschen ins Norwegische

3.1 Indirekte Rede im deutschen Original

Generell kann festgestellt werden, dass in dem untersuchten Material indirekte Rede in den deutschen Originalfassungen fast ausnahmslos als indirekte Rede in den übersetzten norwegischen Versionen beibehalten wird. Wenn die indirekte Rede in einen Matrixsatz mit einer expliziten Redeanzeige eingebettet ist, sorgt eine analoge Übersetzung der Redeanzeige zusammen mit der indirekten Rede in syntaktisch untergeordneten Sätzen für eine eindeutige figurale Perspektive in der norwegischen Fassung. Dabei spielt es keine Rolle, dass in der norwegischen Version keine Gegenstücke für eventuelle deutsche Konjunktivformen auftreten. Vgl. das folgende Beispiel:

(6a) Wir ... fragten, wenn auch verhalten, *warum die Westmächte nicht auch noch so beweglich seien, die westdeutsche Staatsgründung ein wenig auf Eis zu legen.* (DO, Brandt 1989: 23–24)

(6b) Vi spurte, om enn forsiktig, *om vestmaktene ikke også var så bevegelige at de kunne legge den vest-tyske statsdannelsen på is en stund.* (NÜ, Brandt 1990: 18)

[Wir fragten, wenn auch verhalten, *ob die Westmächte nicht auch so beweglich waren, dass sie die west-deutsche Staatsgründung auf Eis legen konnten.*]

(7a) Janosch sagt, *Landorf würde den grünen Pullover nie wechseln.* (DO, Lebert 1999: 16)

(7b) Janosch sier *at Landorf aldri bytter den grønne genseren.* (NÜ, Lebert 2000: 15)

[Janosch sagt, *dass Landorf nie den grünen Pullover wechselt.*]

Problematischer aus Übersetzungsperspektive erscheint deutsche indirekte Rede in syntaktisch unabhängigen Sätzen, in so genannter berichteter Rede, wo kein direkter struktureller Anschluss an eine Redeanzeige vorhanden ist und wo die Beziehung zu einer Redesituation sich manchmal nicht eindeutig ableiten lässt oder zumindest nicht ganz klar ist; vgl. (2) oben. Wenn im Deut-

schen in selbstständigen Sätzen – oft in langen Sequenzen von berichteter Rede – die figurale Perspektive ausschließlich durch Konjunktivformen markiert wird, stehen die Übersetzer vor der Herausforderung, die eindeutige figurale Perspektive auf die norwegische Version zu übertragen.

Vor dem Hintergrund, dass – zumindest in gewissen Genres – Zitate im Norwegischen frequenter verwendet werden als im Deutschen, könnte vermutet werden, dass die Übersetzer zur Beibehaltung figuraler Perspektive die direkte Rede für ihre Zielversionen wählen. In der Studie von Solfeld (2016) findet eine solche Annahme jedoch keine Unterstützung. In den untersuchten publizierten Übersetzungen wird deutsche indirekte Rede in selbstständigen Sätzen *nie* als norwegische direkte Rede wiedergegeben (Solfeld 2016: 101). Ein Umstieg auf direkte Rede wird offensichtlich als zu radikal aufgefasst. Für Fiktionsliteratur wird ja die Beibehaltung von Individualstilen und anderen Effekten sicherlich ein wichtiges Anliegen sein. Interessant ist aber, dass ein Umstieg auf Zitate in den Sachprosatexten des untersuchten Materials auch nie verzeichnet werden konnte. Grundsätzlich bleibt indirekte Rede in selbstständigen Sätzen im Deutschen indirekte Rede in selbstständigen Sätzen auch im Norwegischen. Dabei entstehen auch gelegentlich perspektivisch unbestimmte Sätze, wie etwa im folgenden Fall:

(8a) ... versammelten sich auf dem Platz der Republik – laut Polizeiangaben – an die 600 000 Menschen. Für sie alle rief ich der Welt zu: „Schaut auf das Volk von Berlin, dann wißt ihr, was die Deutschen wollen!“ *Das Recht auf Selbstbestimmung müsse auch für unser Volk gelten. Die brutale Einmischung in die inneren Angelegenheiten unseres Volkes sei unerträglich. Wenn in anderen Teilen der Welt die Kolonialherrschaft abgebaut würde, könne sich nicht inmitten Europas ein neuer Kolonialismus festsetzen.* (DO, Brandt 1989: 35)

(8b) ... samlet – ifølge politiets oppgaver – nærmere 600 000 mennesker seg på Platz der Republik. På vegne av dem alle ropte jeg til verden: „Se på folket i Berlin, da vet dere hva tyskere vil!“ *Retten til selvbestemmelse måtte også gjelde for vårt folk. Den brutale innblandingene i vårt folks indre anliggender av utålelig. Når koloni-*

veldet ble avskaffet i andre deler av verden kunne ikke en annen kolonialisme få sette seg fast midt i Europa. (NÜ, Brandt 1990: 27)
[... versammelten sich – laut Politzeiangaben – auf dem Platz der Republik an die 600 000 Menschen. Für sie alle rief ich der Welt zu: „Schaut auf das Volk von Berlin, dann wißt ihr, was die Deutschen wollen!“ *Das Recht auf Selbstbestimmung muss auch für unser Volk gelten. Die brutale Einnischung in die inneren Angelegenheiten unseres Volkes ist unerträglich. Wenn in anderen Teilen der Welt die Kolonialherrschaft abgebaut wird, kann sich nicht inmitten Europas ein neuer Kolonialismus festsetzen.*]

In dem deutschen Original wird durch den Konjunktiv eindeutig vermittelt, dass in den kursivierten Sätzen die figurale Perspektive beibehalten bleibt. Es werden die bei der Veranstaltung von Brandt vorgeführten Äußerungen wiedergegeben. In der norwegischen Fassung ist dies offener. Die entsprechende Satzsequenz kann auch als später beim Verfassen des Manuskriptes hinzugefügte Kommentare, das heißt als autorale Perspektive, verstanden werden.

Durch das in Solfeld (2016) untersuchte Material wird zudem gezeigt, dass die ÜbersetzerInnen nur sehr selten explizite Redeanzeigen in die norwegischen Übersetzungen einbauen, für die es keine Vorlage im Original gibt. Nur in zwei von den 151 untersuchten Übersetzungsfällen kommt eine explizite Redeanzeige hinzu, für die es im Original kein Gegenstück gibt; vgl. das folgende Beispiel, wo der Konjunktiv des Originals als eine explizite Redeanzeige im Norwegischen wiedergegeben wird:

- (9a) Er *gehe* hier in die Volksschule, wo man eine besondere Ausländerklasse eingerichtet habe ... (DO, Handke 1983: 56)
- (9b) Han gikk på folkeskolen her, *sa han*, og der var det satt opp en egen klasse for utlendingene ... (NÜ, Handke 1985: 36)
[Er ging hier in die Volksschule, *sagte er*, und dort war eine besondere Ausländerklasse eingerichtet]

Vereinzelnt können auch andere strukturelle Umformungen zum Zweck der Beibehaltung figuraler Perspektive in der norwegischen Übersetzung verzeich-

net werden. Zum Beispiel wird ein paarmal für einen selbstständigen Satz syntaktische Unterordnung in der norwegischen Version gewählt, damit die indirekte Rede in den Skopus der Redeanzeige fällt; vgl. den folgenden Fall, Solfeld (2016: 103) entnommen, wo die selbstständigen Sätze nach dem Semikolon im Original als Nebensätze in der Übersetzung auftreten:

(10a) Sie betonen unaufhörlich, daß sie mit dieser Welt nichts mehr zu tun haben wollen, daß es nur noch Chaos gebe, daß es nicht mit anzusehen sei, wie die Autorität der Lehrer, der Kirche oder der Männer untergraben werde; *die dummen Psychologen würden mit ihrer Nachsicht doch nur Unheil anrichten, die moderne Musik sei überhaupt nicht mehr auszuhalten, die Künstler seien alle verrückt und so weiter und so fort.* (DO, Kubelka 1980: 162)

(10b) Samtidig understreker de at de ikke vil ha noe mer med denne forferdelige verden å gjøre, at alt nærmer seg kaos, at det er forferdelig å se hvordan lærernes autoritet svekkes, at kirken ikke har samme tak på folk som tidligere, at mennenes autoritet og posisjon blir undergravet, *at psykologene med alt sitt prat bare utretter skader, at den moderne musikken ikke er til å holde ut, at kunstnerne er skrullede osv. osv.* (NÜ, Kubelka 1987: 135)

[Zugleich betonen sie, dass sie mit dieser fürchterlichen Welt nichts mehr zu tun haben wollen, dass sich alles Chaos nähert, dass es nicht mit anzusehen ist, wie die Autorität der Lehrer, der Kirche oder der Männer untergraben wird, *dass die Psychologen mit ihrem Geschwätz nur Unheil anrichten, dass die moderne Musik nicht mehr auszuhalten ist, dass die Künstler alle verrückt sind und so weiter und so fort.*]

Die Studie von Solfeld (2016) belegt, dass Übersetzer im Allgemeinen nicht bereit sind, tiefgreifende Umformungen zur Kompensierung des Wegfalls des Konjunktivs vorzunehmen. Fast ausnahmslos werden zum Original analoge Versionen gewählt, wobei keine strukturellen oder lexikalischen Umformungen vorkommen. Die hier verzeichneten Übersetzungsstrategien spiegeln die relativ hohe Frequenz von expliziten Redeanzeigen im Norwegischen, die das

in Pitz und Solfeld (2019) untersuchte Material aufweist, somit *nicht* wider. Beim Übersetzen ins Norwegische kommen nur sehr selten explizite Redeanzeigen hinzu, für die es im Original keine direkten Vorlagen gibt. Ganz vereinzelt sind andere Strategien zu verzeichnen, wie etwa die Hinzufügung von *visst* / *angeblich* als Wiedergabe von der Konjunktivform *solle* im folgenden Fall:

(11a) Sogar in Mathe sei er gut, sagt Janosch. Doch als Nachhilfelehrer *solle* man ihn nicht nehmen. (DO, Lebert 1999: 27)

(11b) Han er til og med god i matte, sier Janosch. Men man burde *visst* ikke bruke ham som hjelpelærer. (NÜ, Lebert 2000: 24)
[Sogar in Mathe ist er gut, sagt Janosch. Aber man sollte ihn als Nachhilfelehrer *angeblich* nicht nehmen.]

Das generelle Bild ist, dass analoge Zielstrukturen gewählt werden. Auch bei berichteter Rede im Original – einer Struktur, die eine Explizitierung von Redewiedergabe in der Zielversion nahelegen dürfte – kommen sehr selten zusätzliche Redeanzeigen oder andere explizite Anhaltspunkte für Redewiedergabe vor.

3.2 Direkte Rede im deutschen Original

Wenn direkte Rede im deutschen Original auftritt, wird auch in den norwegischen Übersetzungen des untersuchten Materials die Zitatform gewählt. Dabei werden zum Teil die Anführungszeichen des Originals durch einleitende Zitatstriche ersetzt, wobei die Übersetzer die frequenten Zitatkonventionen im modernen Norwegisch befolgen; vgl. die folgenden beiden Textsequenzen:

(12a) „Das gute Mädchen verträgt halt nicht so viel“, sagt er. „Aber nicht traurig sein. Was noch nicht ist, kann noch werden“. Er lacht, er setzt sich zu mir ... (DO, Lebert 1999: 24)

(12b) – Godjenta tåler ikke så mye, sier han. – Men ikke være lei seg. Det som ennå ikke er noe, kan alltid bli det. Han ler. Han setter seg ved siden av meg på trappen ... (NÜ, Lebert 2000: 22)

[– Das gute Mädchen verträgt halt nicht so viel, sagt er. – Aber nicht traurig sein. Was noch nicht ist, kann noch werden. Er lacht, er setzt sich zu mir ...]

(13a) „Mir scheint, du hast dich gut eingelebt“, sagt die Bachmann. Sie kaut auf ihrem Fingernagel.

„Ja, habe ich. Ganz gut soweit.“ Ich muss an meine Eltern denken. Und an Janosch.

„Schön“, antwortet sie. „Trotzdem wäre es besser, nächstes Mal nicht zu spät zu kommen. So etwas kann auf Dauer sehr unangenehm werden“. Das kann es wohl. (DO, Lebert 1999: 37)

(13b) – Det virker på meg som du har funnet deg godt tilrette her, sier Bachmann. Hun biter på neglene sine.

– Ja, det har jeg. Ganske bra så langt.

Jeg må tenke på foreldrene mine. Og på Janosch.

– Fint, svarer hun. – Selv om du nok gjør best i ikke å komme for sent neste gang. Det kan bli svært ubehagelig i lengden.

Det tror jeg så gjerne (NÜ, Lebert 2000: 33)

[– Mir scheint, du hast dich gut eingelebt, sagt die Bachmann. Sie kaut auf ihrem Fingernagel.

– Ja, das habe ich. Ganz gut soweit.

Ich muss an meine Eltern denken. Und an Janosch.

– Schön, antwortet sie. – Trotzdem wäre es besser, nächstes Mal nicht zu spät zu kommen. So etwas kann auf Dauer sehr unangenehm werden.

Das kann es wohl].

Weil die Zitatstriche die Enden der Referate nicht graphisch markieren, fallen – wie durch diese Beispiele veranschaulicht – graphische Markierungen für den Umstieg auf autorale Perspektive in den übersetzten Versionen weg. Insofern werden andere, zusätzliche Signale für den Umstieg auf eine autorale Perspektive in den deutschen Texten für den Übersetzungsprozess wichtig, indem sie eben Anhaltspunkte für Perspektivenwechsel geben. In (13) – *Det virker på meg som du har funnet deg godt tilrette her, sier Bachmann* / – *Mir scheint, du hast dich gut eingelebt, sagt die Bachmann* markiert zum Beispiel die direkte

Übernahme einer nachgestellten Redeanzeige, dass der Folgesatz: *Hun biter på neglene sine / Sie kaut auf ihrem Fingernagel* nicht zum Zitat gehört. Auch das Personalpronomen *hun / sie* wird sicherlich diesen Perspektivenwechsel verdeutlichen.

Die Funktion von Absätzen als Signalen für Perspektivenwechsel wird auch im Übersetzungsprozess ausgenutzt. Beim Wegfall der graphischen Markierung von Zitatenden kann eben der Einbau eines zusätzlichen Absatzes in die übersetzte norwegische Version als Anhaltspunkt für den Umstieg auf die autorale Perspektive dienen. Das Satzpaar (12) veranschaulicht diese Technik. In dem deutschen Original markiert das Anführungszeichen, dass die direkte Rede aufhört und dass die autorale Perspektive das Steuer übernimmt: „*Was noch nicht ist, kann noch werden*“. *Er lacht*. In der norwegischen Version hat der Übersetzer einen Absatz vor *Han ler / Er lacht* eingebaut. Dieser Absatz hat kein Gegenstück in der deutschen Version und kompensiert somit den Wegfall des Anführungszeichens. In (13) hat der Einbau von einem Absatz vor *Det tror jeg så gjerne / Das kann ich wohl* in der norwegischen Version den gleichen Effekt.

Offensichtlich können indirektere Signale für Perspektivenwechsel eine wichtigere Rolle in den norwegischen Versionen als in den deutschen Vorlagen spielen. In den Fällen, wo diese indirekteren Signale nicht vorliegen oder vielleicht etwas undeutlicher sind, kann denn auch die Perspektive in den norwegischen Fassungen unklar(er) sein. In der norwegischen Übersetzung des folgenden deutschen Originals hat der Übersetzer keinen zusätzlichen Absatz eingebaut. Dies lässt offen, ob der Satz *Jeg går / Ich gehe* in der norwegischen Übersetzung von der Figur zur Zeit des Dialogs tatsächlich geäußert wurde, oder später von dem Ich als Autor formuliert worden ist.

(14a) „Du wirst Nachhilfe haben müssen“, sagt er. „Und wie ich das sehe, mindestens eine Stunde täglich“. Große Freude steigt in mir auf. „Nun gut. Wenn es dann sein muss“. Ich gehe. (DO, Lebert 1999: 22)

(14b) – Du trenger hjelpetimer, sier han. – Og slik jeg vurderer det, behøver du minst én time hver dag. Jeg kjenner gleden vokse inne i meg. – Ja vel. Hvis jeg må, så. Jeg går. (NÜ, Lebert 2000: 20)

[– Du wirst Nachhilfe haben müssen, sagt er. – Und wie ich das sehe, mindestens eine Stunde täglich. Große Freude steigt in mir auf. – Nun gut. Wenn es dann sein muss. Ich gehe.]

Festzustellen ist, dass divergierende graphische Konventionen gelegentlich perspektivisch unbestimmt(er)e Versionen in den norwegischen Zielversionen verglichen mit den deutschen Originalen entstehen lassen.

4 Übersetzungen aus dem Norwegischen ins Deutsche

4.1 Indirekte Rede im norwegischen Original

Wie bei Übersetzungen aus dem Deutschen ins Norwegische wird im untersuchten Material auch in Übersetzungen aus dem Norwegischen ins Deutsche indirekte Rede fast ausnahmslos als indirekte Rede wiedergegeben. In den Fällen, wo die indirekte Rede einem Matrixsatz mit expliziter Redeanzeige untergeordnet ist, wird die figurale Perspektive des Originals – durch eine analoge Wiedergabe der Redeanzeige – eindeutig auf die deutsche Zielversion übertragen:

(15a) Forfallet skapte en utbredt oppfatning, også blant litteraturkyn-
dige, om *at dramaet som form var uegnet for dyper menneskes-*
kildring. (NO, Langslet 1995: 15–16)

(15b) Der Verfall führte zu der weit verbreiteten Auffassung, auch unter
Literaturkennern, *daß das Drama als Form ungeeignet für eine*
tiefgreifende Menschenschilderung war. (Langslet 1995, DÜ, S. 46)

In einer strukturell analogen norwegischen Übersetzung ist die figurale Perspektive oft doppelt markiert, indem in der deutschen Version im Zusatz zu der Redeanzeige auch Konjunktivformen eingebaut werden; vgl. die folgenden Beispiele:

(16a) Han måtte simpelthen ty til forklaringen *at publikums begeistring egentlig skyldtes begeistring for Norge ...* (NO, Bækkelund 1995: 34)

[Er musste einfach zu der Erklärung Zuflucht nehmen, *dass die Begeisterung des Publikums eigentlich der Norwegen-Begeisterung zuzuschreiben war.*]

(16b) Er mußte einfach zu der Erklärung Zuflucht nehmen, *dass die Begeisterung des Publikums eigentlich dessen Norwegen-Begeisterung zuzuschreiben sei.* (DÜ, Bækkelund 1995: 19)

(17a) De angjeldende damer syntes *det var gjort dem blodig urett* (NO, Bækkelund 1995: 19)

[Die betroffenen Damen fanden, *es war ihnen gewaltiges Unrecht geschehen.*]

(17b) Die betroffenen Damen fanden, *ihnen sei gewaltiges Unrecht geschehen.* (DÜ, Bækkelund 1995: 19)

Problematischer erscheinen aber die Textstellen, wo syntaktisch unabhängige Sätze in der norwegischen Version potentielle indirekte Rede vermitteln. Wie in Solfjeld (2016: 107) gezeigt wird, werden selbstständige Sätze, wo Interpretation als Redewiedergabe naheliegt, oft im Indikativ übersetzt; vgl. den folgenden Fall:

(18a) Hun tryglet og bad meg bli med henne inn. Der fikk jeg historien: *Mannen hennes hadde rømt fra henne med et annet kvinnfolk. Hun visste ikke hvor han var, [...]* (NO, Grønset 1972: 20)

[Sie flehte und bat mich mit ihr hineinkommen. Dort erfuhr ich die Geschichte: *Ihr Mann war mit einer anderen Frau durchgebrannt. Sie wusste nicht, wo er war.*]

(18b) Sie flehte und bat, ich solle doch hineinkommen. Dort erfuhr ich die Geschichte. *Ihr Mann war ihr mit einer anderen Frau durchgebrannt. Wohin, wusste sie nicht.* (DÜ, Grønset 1976: 24)

Hier wählt der Übersetzer den Indikativ für die deutsche Version, obwohl deutliche Anhaltspunkte für indirekte Rede und somit eine Version wie die

folgende vorliegen: *Ihr Mann sei mit einer anderen Frau durchgebrannt. Wohin, wisse sie nicht.*

Eine niedrigere Frequenz von Konjunktiv in indirekter Rede in Übersetzungen aus dem Norwegischen als in deutschen Originaltexten deutet darauf hin, dass Textstellen in norwegischen Originalen, die perspektivisch unbestimmt sind oder nicht explizit als indirekte Rede markiert sind, in den deutschen Zielversionen oft ohne Konjunktiv auftreten (Solfjeld 2016: 108). Zu vermuten ist somit, dass eine Desambiguierung in Richtung Redewiedergabe bei Sätzen/Satzsequenzen, die im Original im Prinzip perspektivisch unbestimmt sind, in relativ geringem Grad stattfindet.

4.2 Direkte Rede im norwegischen Original

In dem Material, das für die vorliegende Studie untersucht wurde, kommt nie vor, dass direkte Rede in norwegischen Originalen als indirekte Rede in deutschen Übersetzungen wiedergegeben wird. Bei langen Sequenzen von Zitaten in der Form von selbstständigen Sätzen im Original bietet sich ja berichtete Rede als eine Übersetzungsalternative an, bei der die figurale Perspektive in einer im Deutschen oft verwendeten Form beibehalten würde. Diese Übersetzungsmöglichkeit ist im untersuchten Material jedoch nicht vertreten. Auch umfassende Satzsequenzen bleiben in der deutschen Übersetzung als direkte Rede beibehalten; vgl. z. B. Bækkelund 1995 (NO: 29), wo sich eine (hier nicht wiedergegebene) Sequenz von direkter Rede über elf Ganzsätze erstreckt.

Die divergierenden Konventionen für graphische Markierung von Zitaten zeigen sich jedoch in Übersetzungen aus dem Norwegischen ins Deutsche. Zitatstriche am Anfang der direkten Rede werden durch Anführungszeichen ersetzt, die sowohl Anfang als auch Ende von Zitaten markieren:

(19a) Han lo akkurat den latteren før han fortsatte: – Vi skulle lest litt mer i Bibelen, gutten min. Etter at Gud hadde skapt Adam og Eva, ble han gående rundt i hagen og spionere på dem [...] Han klarte ikke å ta øynene fra dem, så opptatt var han av det han hadde laget. Og jeg klandrer ham ikke. Nei da – jeg skjønner ham så godt.

Nå stumpa han røyken, og dermed ... (NO, Gaarder 1990: 32–33).

[Er lachte genau so, ehe er weiterredete: – Wir sollten mehr in der Bibel lesen, mein Junge. Nachdem Gott Adam und Eva erschaffen hatte, wanderte er durch den Garten und bespitzelte sie [...]. Er konnte den Blick nicht von ihnen abwenden, so fasziniert war er von seinen Geschöpfen. Und ich mache ihm da gar keinen Vorwurf. Nein, nein, ich verstehe ihn gut!

Er drückte die Zigarette aus, und damit ...]

(19b) Genau das tat er auch, ehe er weiterredete: „Wir sollten mehr in der Bibel lesen, mein Junge. Nachdem Gott Adam und Eva erschaffen hatte, wanderte er durch den Garten und bespitzelte sie [...]. Er konnte den Blick nicht von ihnen abwenden, so fasziniert war er von seinen Geschöpfen. Und ich mache ihm da gar keinen Vorwurf. Nein, nein, ich verstehe ihn gut!“

Er drückte die Zigarette aus, und damit ... (DÜ, Gaarder 1995: 24)

Während im Norwegischen der Umstieg auf autorale Perspektive ausschließlich (oder zumindest primär) durch den neuen Absatz signalisiert wird, lösen die Anführungszeichen im Deutschen eine doppelte Markierung aus. In dem hier untersuchten Material wird im Normalfall die Absatzstruktur des Originals beibehalten, wobei der Perspektivenwechsel in den deutschen Versionen generell graphisch stärker zum Ausdruck kommt, wie in (19) oben veranschaulicht.

Auf diese Doppelmarkierung wird jedoch gelegentlich verzichtet. Absätze, die im Norwegischen Anhaltspunkte für Perspektivenwechsel geben, werden jedoch eingespart, weil das Anführungszeichen auf Deutsch eindeutig den Wechsel auf autorale Perspektive markiert.

(20a) ... og da hun kom ut igjen sa hun ganske stille:

– *Hun er gått bort nå.*

Så gravla de den gamle kvinnen. (NO, Holmås 1985: 53)

[... als sie wieder herauskam, sagte sie leise:

– Sie ist jetzt fortgegangen.

Dann begruben sie die alte Frau ...]

(20b) ... als sie wieder herauskam, sagte sie leise: „*Sie ist jetzt fortgegangen*“. *Dann begruben sie die alte Frau*, ... (DÜ, Holmås 1988: 43)

Das untersuchte Material veranschaulicht zudem, dass AutorInnen zur Markierung der Fortsetzung von direkter Rede in den norwegischen Versionen Zitatstriche an Absatzanfängen einbauen. Wegen der starken Korrelation zwischen neuen Absätzen und Perspektivenwechsel im Norwegischen scheinen solche Markierungen zum Festhalten der figuralen Perspektive notwendig. Diese werden in der deutschen Version eingespart. Solange kein abschließendes Anführungszeichen vorkommt, bleibt die Perspektive figural; vgl. den folgenden Textausschnitt:

(21a) – Den første faren din het Raske Hjort, sa Coccise. – Navnet hans må aldri mer nevnes [...] Navnet hennes må heller ikke nevnes mer.

– Den første dagen i livet ditt, dro faren din opp i fjellene og fant den amuletten du nå bærer i en reim rundt halsen. Den skulle bringe deg lykke, og det har den gjort.

– Etterpå slo han seg ned på en fjelltopp som denne [...]. Han ville vise deg hvor vakkert landet vårt er.

– Da så han plutselig de meksikanske soldatene komme, og han løp og løp for å rekke ned til Regndalen for å varsle de andre [...] Man han klarte bare å berge deg. (NO, Holmås 1985: 61)

[– Dein erster Vater hieß Flinker Hirsch, sagte Cochise. – Sein Name darf nie mehr genannt werden [...] Auch ihr Name darf nie mehr genannt werden.

– Am ersten Tag deines Lebens zog dein Vater hinauf in die Berge und fand das Amulett, das du jetzt an einem Band um den Hals trägst. Es sollte dir Glück bringen, und das hat es getan.

– Danach setzte er sich auf einen Gipfel wie diesen hier [...] Er wollte dir zeigen, wie schön das Land ist.

– Da sah er plötzlich die mexikanischen Soldaten kommen, und er rannte und rannte, um das Regental zu erreichen und die anderen zu warnen [...] Aber es gelang ihm nur dich zu retten].

(21b) „Dein erster Vater hieß Flinker Hirsch“, sagte Cochise. „Sein Name darf nie mehr genannt werden [...] Auch ihr Name darf nie mehr genannt werden.“

Am ersten Tag deines Lebens zog dein Vater hinauf in die Berge und fand das Amulett, das du jetzt in einem Riemen um den Hals trägst. Es sollte dir Glück bringen, und das hat es getan.

Danach setzte er sich auf einen Gipfel wie diesen hier [...] Er wollte dir zeigen, wie schön das Land ist.

Da sah er plötzlich die mexikanischen Soldaten kommen, und er rannte und rannte, um das Regental zu erreichen und die anderen zu warnen [...] Aber es gelang ihm nur dich zu retten“. (DÜ, Holmås 1988: 49)

Im norwegischen Original steht vor jedem Absatz ein Zitatstrich, während sich der Übersetzer in der deutschen Version mit Anführungszeichen vor und nach der Zitatsequenz begnügt.

Festzustellen ist, dass beim Übersetzen von direkter Rede aus dem Norwegischen ins Deutsche generell analoge Zielstrukturen gewählt werden. Direkte Rede bleibt direkte Rede. Die figurale Perspektive bleibt somit beibehalten, und zum Teil zusätzlich verdeutlicht, indem durch Anführungszeichen graphische Markierungen von Zitatenden eingebaut werden.

5 Abschließende Ausführungen

Zur Vermittlung von Redewiedergabe und somit zur Unterscheidung zwischen figuraler und autoraler Perspektive stehen im Deutschen und Norwegischen zum Teil unterschiedliche Strukturen zur Verfügung. Zugleich liegen auseinandergelagerte Gebrauchsnormen und divergierende graphische Konventionen bei parallelen Redewiedergabestrukturen vor. Insgesamt bilden diese Struktur- und Konventionskontraste verschiedene Kontexte für die Vermittlung von Referat in den beiden Sprachen, die im Übersetzungsprozess relevant sind. In gewissen Kontexten erscheint eine genaue Wiedergabe der Redeperspektive besonders wichtig, ja sogar notwendig, wie etwa beim Übersetzen von

juristischen Texten wie auch beim Übersetzen von Texten aus Presseagenturen, in denen unterschiedliche Politiker sich zu einem Thema äußern.

Die in dem untersuchten Material verzeichnete Tendenz, dass beim Übersetzen von Redewiedergabe Deutsch–Norwegisch und Norwegisch–Deutsch grundsätzlich analoge Zielstrukturen gewählt werden, scheint Folgen für die Bestimmung von figuraler gegenüber autoraler Perspektive zu haben. Eindeutige Vermittlung von figuraler Perspektive durch Konjunktivformen oder von Zitatenden durch Anführungszeichen werden in den norwegischen Zielversionen gelegentlich alternativ wiedergegeben. Oft scheinen aber – nicht zuletzt bei Konjunktiv in indirekter Rede im Original – perspektivisch offenere Zielversionen zu entstehen, während Textstellen in norwegischen Originalen, die figurale Perspektive nahelegen, zum Teil offener – perspektivisch unbestimmt – ins Deutsche übersetzt werden.

Generell finden sich im Deutschen mehr Markierungsmöglichkeiten zur Vermittlung von figuraler gegenüber autoraler Perspektive als im Norwegischen. Indirektere Orientierungshilfen wie etwa Absatzgrenzen werden deswegen wichtiger im Norwegischen. Die untersuchten Texte veranschaulichen denn auch, wie die deutschen Versionen oft mehrfache Wiedergabemarkierungen enthalten, während die norwegischen weniger Signale enthalten. Insofern ist das Zusammenspiel von expliziten Referatmarkierungen und impliziten Anhaltspunkten für Redewiedergabe für den Übersetzungsprozess wichtig, insbesondere in Translationskontexten, in denen, wie oben kurz ausgeführt, eine genaue Wiedergabe der Redeperspektive erwartet wird bzw. zwingend notwendig ist. Beim Übersetzen ins Norwegische wird zum Beispiel durch eine explizite Redeanzeige die figurale Perspektive eindeutig in der norwegischen Version beibehalten. Beim Übersetzen aus dem Norwegischen ins Deutsche werden explizite Redeanzeigen in den norwegischen Originalen fast ausnahmslos als explizite Redeanzeigen wiedergegeben, wobei auf Deutsch eben eine doppelte Markierung vorliegt. Es ist in einem Übersetzungsprozess offensichtlich wichtig, das volle Repertoire von direkten und weniger direkten sprachlichen Mitteln zur Vermittlung einer Funktion, in diesem Fall figuraler gegenüber autoraler Perspektive bei Redewiedergabestrukturen, zu kennen. In diesem Kontext bieten die Arbeiten von Dirschel und Pafel (2015) und Leistner (2016) vielversprechende Ansätze für verfeinere Untersuchungen, die nicht

zuletzt auch die vielen Strukturmöglichkeiten zwischen prototypischer direkter und indirekter Rede berücksichtigen.

Interessanterweise kreuzen die Übersetzer nie die Grenze direkte-indirekte Rede in ihren Zieltexten. Die höhere Frequenz von direkter Rede im Norwegischen als im Deutschen findet keinen Niederschlag in den hier untersuchten Übersetzungen. Sicherlich ist dies ein Thema, das im nächsten Schritt genrespezifisch angegangen werden muss. Zu vermuten ist jedoch, dass dieser Kontrast zwischen Deutsch und Norwegisch nicht auf gewisse Textsorten begrenzt ist, sondern bis zu einem gewissen Grad genreübergreifend ist.

Pitz und Solfjeld (2019: 171) belegen in einer Untersuchung von Redewiedergabe in deutschen, englischen und norwegischen Online Presstexten nicht nur eine häufigere Verwendung von direkter Rede im Norwegischen und Englischen als im Deutschen, sondern auch eine geringere strukturelle Variation in Redewiedergabestrukturen im Norwegischen und Englischen als im Deutschen. Die Strukturmöglichkeiten im Deutschen erlauben eine Variation, die zugleich eine ästhetische Dimension mit einzuschließen scheint. Zu fragen ist auch, ob und gegebenenfalls wie ein solcher Kontrast in variierenden Translationskontexten zu berücksichtigen ist.

Ein Beispiel bietet der folgende Textausschnitt. Im deutschen Original wird die figurale Perspektive durch einen Wechsel zwischen direkter Rede und konjunktivischer indirekter Rede eindeutig festgehalten. Die analog übersetzte norwegische Zielversion enthält – eingeschoben in die direkte Rede – einen Satz in indirekter Rede, der keine expliziten Signale für indirekte Rede aufweist. Der Satz kann folglich auch ein von dem Autor – in diesem Fall Willy Brandt zu einem späteren Zeitpunkt – hinzugefügter Kommentar sein. Es ist allerdings nicht so einfach zu entscheiden, wie norwegische Leser solche im Prinzip perspektivisch offenen Sätze interpretieren. Einerseits kann angenommen werden, dass ihre Position mitten in einer Redewiedergabesequenz eine Deutung als Redewiedergabe auch im Norwegischen nahe legt, andererseits kann gefragt werden, ob perspektivisch unbestimmte Sätze im Norwegischen in einem Kontext mit sonst durch Anführungszeichen eindeutig markierten Redewiedergabesätzen eben als Umstieg auf Autorenperspektive gedeutet werden können.

(22a) Ich hielt eine größere Rede, ...: „Wer mit den Problemen unserer Zeit fertig werden will, sollte die Zitatensbibel zu Hause lassen. ... Umgekehrt soll es vorgekommen sein, dass Parteien ohne ein bis ins Letzte ausgefeiltes und wissenschaftlich begründetes Programm Respektables geleistet haben.“ In der Politik sei nicht nur die Landkarte – die aber auch! – sondern auch der Kompaß dem Gesetz der Veränderung unterworfen. „Die Demokratie ist uns keine Frage der Zweckmäßigkeit ...“ (DO, Brandt 1989: 24)

(22b) Jeg holdt en større tale ...: „Den som vil komme noen vei med vår tids problemer, burde legge sitatensbibelen igjen hjemme. ... Omvendt skal det ha forekommet at partier har oppnådd resultater uten et detaljert utformet og vitenskapelig begunnet program“. I politikken er ikke bare kartet – *det* også selvfølgelig – men også kompasset underlagt forandringens lov. „Demokratiet er for oss ikke et spørsmål om hensiktsmessighet ...“ (NÜ, Brandt 1990: 19)
[Ich hielt eine größere Rede, ...: „Wer mit den Problemen unserer Zeit fertig werden will, sollte die Zitatensbibel zu Hause lassen. ... Umgekehrt soll es vorgekommen sein, dass Parteien ohne ein bis ins Letzte ausgefeiltes und wissenschaftlich begründetes Programm Respektables geleistet haben“. In der Politik ist nicht nur die Landkarte – *die* auch natürlich – sondern auch der Kompaß dem Gesetz der Veränderung unterworfen. „Die Demokratie ist uns keine Frage der Zweckmäßigkeit ...“]

Dieser Textausschnitt veranschaulicht zugleich einen weiteren relevanten Aspekt. In einem Sachprosatext dieses Typs ist die Unterscheidung zwischen figuraler und autoraler Perspektive vermutlich nicht immer wichtig, und bei schneller Lektüre entdecken die Leser kaum potenzielle Ambiguität. Dies unterstreicht auch die Notwendigkeit, die hier aufgegriffenen Fragestellungen genrespezifisch anzugehen.

Es liegt auf der Hand, dass Strukturkontraste in Übersetzungsprozessen wichtig sind. Vor allem veranschaulichen die hier thematisierten Kontraste, dass auch auseinandergelungene Normen und Konventionen für parallele Strukturen beim Übersetzen berücksichtigt werden (können oder sollten).

Literaturverzeichnis

Quellen

- Brandt, Willy (1989): *Erinnerungen*. Frankfurt/M: Propyläen (Brandt, DO); norwegische Übersetzung von Sverre Dahl (1990): *Erindringer*. Oslo: Cappelen (Brandt, NÜ).
- Bækkelund, Kjell (1995): *Edvard Grieg – et vårvær fra nord*. Oslo: Aventura (Bækkelund, NO); deutsche Übersetzung von Gabriele Haefs (1995): *Grieg – ein Frühlingsturm aus dem Norden*. Oslo: Aventura (Bækkelund, DÜ).
- Carlsen, Helge/Sande, Silje (2019): „Kringkastingsjefen var ikke informert“; <https://www.nrk.no/norge/k-sjefen-var-ikke-informert-om-valg-manipulasjon-1.14689154>, gelesen am 05.09.19.
- Eliassen, Heather Ørbeck (2021): „Aksel Lund Svindal blir Dag Erik Pedersen sin arvtager“; <https://www.nrk.no/kultur/aksel-lund-svindal-blir-dag-erik-pedersen-sin-arvtager>, gelesen am 09.03.21.
- Gaarder, Jostein (1990): *Kabalmysteriet*. Oslo: Aschehoug (Gaarder, NO); deutsche Übersetzung von Gabriele Haefs (1995): *Das Kartengeheimnis*. München: Carl Hanser (Gaarder, DÜ).
- Grønset, Dagfinn (1972): *Anna i ødemarka*. Oslo: Aschehoug (Grønset, NO); deutsche Übersetzung von Ingeborg Horn (1976): *Anna oder Das verkaufte Leben*. Hamburg: dtv (Grønset, DÜ).
- Handke, Peter (1983): *Der Chinese des Schmerzes*. Frankfurt/M: Suhrkamp (Handke, DO); norwegische Übersetzung von Unn Bendeke (1985): *Smertens kineser*. Oslo: Gyldendal (Handke, NÜ).
- Holmås, Stig (1985): *Tordensønnen*, Oslo: Gyldendal (Holmås, NO); deutsche Übersetzung von Lothar Schneider (1988): *Donnersohn*. Stuttgart/Wien: K. Thienemanns Verlag (Holmås, DÜ).
- Kagge, Gunnar (2017): „Trump ønsker Merkel velkommen til det hvite hus“; <http://www.aftenposten.no/verden/Trump-onsket-Merkel-velkommen-til-Det-hvite-hus-617389b.html>, gelesen am 18.03.17.
- Kubelka, Susanna (1980): *Endlich über vierzig. Der reifen Frau gehört die Welt*. München: Droemer Knaur (Kubelka, DO); norwegische Übersetzung von Christian und Eina Ness (1987): *Endelig over 40*. Oslo: Gyldendal (Kubelka, NÜ).

- Langslet, Lars Roar (1995): *Ibsen – Norges store dramatiker*. Oslo: Aventura (Langslet, NO); deutsche Übersetzung von Christel Hildebrandt (1995): *Ibsen – Norwegens großer Dramatiker*. Oslo: Aventura (Langslet, DÜ).
- Lebert, Benjamin (1999): *Crazy*. Köln: Kiepenheuer (Lebert, DO); norwegische Übersetzung von Astrid Nordang (2000): *Crazy*. Oslo: Aschehoug (Lebert, NÜ).
- Spiegel.de (2017, Autor nicht angegeben): „Angela Merkel trifft Donald Trump, bekräftigen Zusammenarbeit“; <http://www.spiegel.de/politik/ausland/angela-merkel-trifft-donald-trump-bekraeftigen-zusammenarbeit-a-1139364.html>, gelesen am 18.03.17.
- Wergeland, Paal (2017): „Trump vitset om avlyttingspåstand“; <https://www.nrk.no/urix/trump-vitset-om-avlyttingspastand-1.13432725>, gelesen am 18.03.17.
- Wienerzeitung.at (2017, Autor nicht angegeben): „Reden statt Twittern“; http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/welt/weltpolitik/880206_Reden-statt-twittern.html, gelesen am 18.03.17.

Sekundärliteratur

- Barfod, Sonja (2009): *Talegjengivelse i dansk og tysk. Integreret speciale*. Roskilde: Roskilde Universitet.
- Dirscherl, Fabian/Pafel Jürgen (2015): „Die vier Arten der Rede- und Gedankendarstellung: Zwischen Zitieren und Referieren“. In: *Linguistische Berichte* 241, 3–47.
- Duden (2016). Wöllstein, Angelika, Dudenredaktion (red.): DUDEN. *Die Grammatik 9. vollständig überarbeitete und aktualisierte Auflage*. Mannheim: Dudenverlag
- Faarlund, Jan Terje/Lie, Svein/Vannebo, Kjell Ivar (1997): *Norsk referansegrammatikk*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Fabricius-Hansen, Cathrine/Solfjeld, Kåre/Pitz, Anneliese (2018): *Der Konjunktiv – Formen und Spielräume*. Tübingen: Stauffenburg (= Stauffenburg Linguistik. 100).
- Farsethås, Ane (2019, 21. november): „Det går mot slutten for den norske sitatstreken“. Kommentar. In: *Morgenbladet*, 26–27.
- Huddleston, Rodney/Pullum, Geoffrey K. (2002): *The Cambridge Grammar of the English Language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Leistner, Annika (2016): *Syntaktische Integration in der Redewiedergabe. Eine Untersuchung der direkten und nicht-direkten Redewiedergabeformen in literarischen Texten*. Kassel: Kassel University Press.

- Mossin, Bjørn Åge (2016, 16. Januar): „NRK skjerper bruken av sitatstrek“. In: *Journalisten*. <https://journalisten.no/per-arne-kalbakk-alf-bjarne-johnsen-nrk/nrk-skjerper-bruken-av-sitatstrek/303067>. Internetzugriff 25.01.2024.
- Pitz, Anneliese/Solfjeld, Kåre (2019): „Redewiedergabe in Online-Presstexten – kontrastiv“. In: *Zeitschrift für germanistische Linguistik* 47 (1), 137–176.
- Sandahl, Dag (2011): *Die Wiedergabe der Wirklichkeit. Textmuster, Kohärenzmarkierungen und Redewiedergabe in deutschen und schwedischen Tageszeitungen*. Doktorarbeit, Lund: Lunds universitet.
- Solfjeld, Kåre (2009): „Redewiedergabe in verschiedener Form. Ein Vergleich Deutsch–Norwegisch“. In: *Hermes* 43, 219–250.
- Solfjeld, Kåre (2016): „Indirekte Rede oder Autorentext? Ein Übersetzungsproblem Deutsch–Norwegisch“. In: *trans-kom* 9 [1] (2016), 98–113.
- Vadøy, Kathrine A. (2008): *Sprachen im Kontrast: Redewiedergabe und perspektivische Unbestimmtheit in deutschen und norwegischen Presstexten*. Masterarbeit, Oslo: Universitetet i Oslo.
- Vinje, Finn-Erik (2005): *Norsk grammatikk – det språklige byggverket*. Oslo: Kunnskapsforlaget.
- Zifonun, Gisela/Hoffmann, Ludger/Strecker, Bruno (1997): *Grammatik der deutschen Sprache*. Berlin/New York: de Gruyter.
- Øy, Nils E. (2016, 5. januar): „PFU forvirrer om sitatstrek“. In: *Journalisten*. Kommentar. <https://journalisten.no/mediedebatt-prensens-faglige-utvalg-meninger/pfu-forvirrer-om-sitatstrek/302740>. Internetzugriff 25.01.2024.

Übersetzen als kontextsensitives Phänomen

Wo sich Äquivalenz und Skopos die Hände reichen (könnten)

1 Einleitung und Problemstellung

Übersetzen wird in der vorliegenden Arbeit über die Übersetzungsrelation positioniert, verstanden als eine besondere Intertextualität zwischen einem Ausgangstext und einem Zieltext, durch welche in einer gegebenen Kommunikationskultur und konkreten Kommunikationssituation der Zieltext von der beteiligten Diskursgemeinschaft als eine Übersetzung des Ausgangstexts akzeptiert bzw. festgelegt wird. Übersetzungen werden weiterhin im Sinne der im Rahmenartikel erläuterten Textdefinition als primär (aber nicht ausschließlich) sprachliche Kommunikation betrachtet. Die obige Positionierung von Übersetzen entspringt somit sowohl linguistischen als auch soziologischen Kriterien: Einerseits wird Übersetzen über die Annahme einer nach Translationskontexten variierenden spezifischen übersetzerischen Intertextualität bestimmt, andererseits durch die empirisch nachgewiesene These, dass Kommunikationstypen und dabei auch Texttypen wie Übersetzungen über soziale Konventionen bzw. Regeln konstituiert sind.

Es geht also hier um eine Betrachtung von Übersetzungen als besonderem Texttyp und somit um Übersetzen als eine spezifische sprachlich-kommunikative Handlung¹. Die Betrachtung von Übersetzen als eine sprachlich-kommunikative Handlung bedeutet weiterhin, dass Übersetzen als soziale und somit konventionalisierte Handlung festgelegt wird. Das bedeutet wiederum, dass

.....

1 Das soll natürlich nicht heißen, das Übersetzen auf ausschließlich sprachliche Zeichen beschränkt ist, sondern dass auch andere semiotische Zeichen in der Regel dieses vorwiegend über sprachliche Zeichen gestaltete Kommunikat begleiten und dessen Bedeutung mitgestalten.

Übersetzen auf mehr oder weniger spezifische soziale Kontexte beschränkt ist und somit als kontextsensitiv zu betrachten ist.

Auf der Grundlage der obigen Betrachtung von Übersetzen möchte ich auf der Grundlage authentischer Übersetzungsfälle am Beispiel der Übersetzung von Kunstliedern sowie anschließend durch einen Vergleich zwischen verschiedenen Modellen zur Analyse von Übersetzungen untersuchen, inwieweit sich die obige Positionierung von Übersetzen bestätigen lässt und ggf. ergänzt werden sollte und ob auf dieser Grundlage ein einheitliches Beschreibungsmodell für die Übersetzungswissenschaft angenommen werden könnte.

2 Fallanalyse mit Kontrollkorpus: Zur Vielfalt der Übersetzungskontexte beim Übersetzen von Kunstliedern

2.1 Materialgrundlage

Die empirische Grundlage der Fallstudie besteht aus vier authentischen Übersetzungen der ersten Strophe des Liedes *Die Forelle* von Franz Schubert² ins Englische. Es handelt sich also um ein und denselben Ausgangstext für alle vier Übersetzungen. Diese sind zwar alle im Rahmen ihres jeweiligen Übersetzungskontexts grundsätzlich funktions- und adressatengerichtet, allerdings sprachlich höchst unterschiedlich und nicht gegeneinander austauschbar, ohne dass die Funktionalität des Zieltextes verloren gehen würde. Der Ausgangstext, der in einem Konzertprogramm in Wigmore Hall in London abgedruckte Liedtext zum Lied *Die Forelle* von Franz Schubert, lautet wie folgt:

In einem Bächlein helle,
Da schoß in froher Eil'
die launische Forelle
vorüber wie ein Pfeil
(Bostridge/Drake (22.05. 2014))

.....

2 Vgl. Franz Schubert Op. 32, D. 550.

Die vier Übersetzungen lauten wie folgt:

Übersetzung A (Übersetzungskontext: Situation: Konzertvorbereitung, Zielgruppe: Sänger; Zweck: Verstehen der propositionalen Struktur des Ausgangstextes)

In a sparkling little brook,
a playful trout darted gaily past me
like an arrow.
(Phillip 1996, 57)

Übersetzung B (Übersetzungskontext: Situation: Konzertvorbereitung; Zielgruppe: Sänger; Zweck: Verstehen der lexikalischen Struktur des Ausgangstextes)

In a little brook bright
There darted in glad haste gaily past me
The moody trout
Past like an arrow
(ebd.)

Übersetzung C (Übersetzungskontext: Situation: Konzert; Zielgruppe: Publikum; Zweck: Verstehen des Inhalts des Ausgangstextes)

In a clear stream,
in lively haste,
the capricious trout
darted by like an arrow.
(Bostridge/Drake (22.05. 2014))

Übersetzung D (Übersetzungskontext: Situation: Konzert; Zielgruppe: Sänger; Zweck: Vorsingen des Liedes in der Zielsprache)

Beneath the water sparkling
a little trout shot by

It careless and light-hearted
swam as the arrow flies.
(Schubert/Dyer)

Als Kontrollkorpus dienen Singübersetzungen der Lieder von Edvard Grieg vom Deutschen ins Dänische/Norwegische (14) sowie vom Dänischen/Norwegischen ins Deutsche (144)³.

2.2 Kurze Analyse der Übersetzungen von *Die Forelle*

Die Übersetzungen A und B sind beide konzertvorbereitende Übersetzungen für Sängerinnen und Sänger, die dieses Lied in der Originalsprache, also auf Deutsch, zu singen haben. Sie dienen beide dem Zweck des Textverstehens des Ausgangstextes – Übersetzung A für das Verstehen der jeweiligen Propositionen im Text, Übersetzung B für das Verstehen der lexikalischen Struktur des Ausgangstextes. Diese *line-by-line* und *word-for-word*-Übersetzungen (Phillip 1996) dienen also dem Verstehen des Ausgangstextes, sowohl auf der Ebene des in den Zeilen ausgedrückten Inhalts als auch auf der Wortebene. Das wird von der Übersetzerin als notwendige Voraussetzung für das Vorsingen des Liedes in der Originalsprache auch explizit begründet:

it is of the utmost importance for the singer to know what the song is about, not merely in the general sense, but in every detail, if a real interpretation is to be achieved (ebd./Preface).

In sprachlicher Hinsicht unterscheiden sich diese Übersetzungen hauptsächlich darin, dass für die lexikalische Übersetzung, also Übersetzung B, der Wortabfolge im deutschen Ausgangstext gefolgt wird und dadurch auch sprachliche Fehler im englischen Zieltext in Kauf genommen werden, während die propositionale Übersetzung in A nicht gegen wenigstens grammatische Regeln im Englischen verstößt. Bei der Übersetzung C handelt es sich um eine Wiederga-

.....

3 Dabei handelt es sich um die bei Edition Peters veröffentlichte offizielle Ausgabe der Lieder von Edvard Grieg, herausgegeben von Dan Fog und Nils Grinde (= Fog/Grinde 2001a; 2001b).

be des Inhalts dieser Strophe des Gedichts, ohne dass notwendigerweise Zeile für Zeile übersetzt werden sollte. Verglichen mit Übersetzung A geht es bei der Übersetzung C um eine Wiedergabe des Inhalts als Ganzheit und nicht wie bei Übersetzung A um eine Inhaltswiedergabe, die der Reihenfolge der Propositionen im Ausgangstext folgen sollte. Das liegt nur vor allem daran, dass hier die Zielgruppen, also die intendierten Rezipienten unterschiedlich sind: Bei Übersetzung A handelt es sich um den Sänger, bei Übersetzung C bildet das Publikum in Wigmore Hall am 22. Mai 2014 die intendierten Rezipienten. Gemessen an diesen Vorgaben für die jeweiligen Zieltexte liegen allerdings bei der Übersetzung A einige Defizite vor. Die Präpositionalphrase *Past me* findet im Ausgangstext keine Entsprechung; die thematische Progression im Ausgangstext und Zieltext ist nicht identisch: der Inhalt der zweiten Zeile *da schoß in froher Eil'* erscheint im Zieltext nicht an dieser Stelle im Zieltext, der ja eine *line-by-line*-Übersetzung sein sollte. So gesehen ist die Übersetzung C, bei der eine Zeile-für-Zeile-Abfolge nicht gefordert wird, auch als Zieltext des Übersetzungskontexts A funktionsgerechter als die für diesen Zweck vorgeschlagene Übersetzung.

Bei der Übersetzung D liegt ein völlig anderer Übersetzungskontext vor. Hier wird eine für eine Konzertaufführung geeignete Übersetzung verlangt, die Schuberts Melodie folgt und auch das Reimschema des Ausgangstextes behalten sollte⁴. Ersteres ist deutlich der Fall, Letzteres nur bedingt. Die eindeutigen vokalischen Reime *helle – Forelle; Eil' – Pfeil* stehen hier den relativ unsaubereren Reimen *sparkling – hearted* bzw. *by – flies* gegenüber.

Durch diese Beispiele aus dem Bereich der Übersetzung von Kunstliedern kommt sehr deutlich zum Ausdruck, dass Übersetzen ein kontextsensitives Phänomen ist. Denn bei jedem Ausgangstext lassen sich – so meine empirisch unterstützte Annahme – unterschiedliche Übersetzungskontexte mit unterschiedlichen Zieltexten verbinden, die also nicht frei variieren können. In den oben erläuterten Beispielen ist in den jeweiligen Übersetzungskontexten grundsätzlich nur ein funktionsgerechter Zieltext möglich, und zwar:

.....
 4 Vgl. hierzu u. a. Golomb (2005: 156) und Kvam (2024: 71 ff.).

- Kontext A fordert einen Zieltext a (und nicht b, c oder d)
- Kontext B fordert einen Zieltext b (und nicht a, c oder d)
- Kontext C fordert einen Zieltext c (und nicht a, b oder d)
- Kontext D fordert einen Zieltext d (und nicht a, b oder c)

Weiterhin sind für die Übersetzungskontexte unterschiedliche Invarianzverlagerungen charakteristisch. Invarianz wird hier als eine interpretativ hergestellte Identität zwischen Inhalten oder auch anderen, z. B. formalen Elementen des Ausgangstextes verstanden. Diese angestrebte Identität wird aber nicht im Rahmen eines logischen Systems festgelegt, sondern von den an der übersetzerischen Handlung Beteiligten interpretativ hergestellt. Invarianz wird also als eine soziale, interpretative Kategorie betrachtet. Welche Aspekte des Ausgangstextes nun im Zieltext als identisch interpretiert werden, ist das Ergebnis der für jeden Übersetzungsfall gewählten Invarianzverlagerung, d. h. welche Aspekte im jeweiligen Übersetzungsfall als identisch herzustellen sind und bei welchen eine solche interpretative Identität nicht notwendig erscheint. Durch diese Invarianzverlagerungen werden unterschiedliche funktionale (sowie auch formalgrammatische und lexikalische) Forderungen an einen funktionsgerechten Zieltext gestellt. Im Kontext A, einer propositionalen, der Reihenfolge der Zeilen folgenden Übersetzung wird eine inhaltliche Invarianz der jeweiligen Zeilen im Rahmen geltender zielsprachlicher grammatischer Regeln verlangt. Im Kontext B ist die lexikalische Struktur des Ausgangstextes wiederzugeben, unabhängig von strukturellen Restriktionen der Zielsprache. Kontext C ist durch eine Invarianz des über die jeweiligen Propositionen hinausgehenden Gesamtinhalts des Ausgangstextes charakterisiert. Den Kontexten A, B, und C ist gemeinsam, dass sowohl die Melodie als auch spezifische lyrische Merkmale wie etwa das Reimschema, nicht berücksichtigt werden. Es geht hier ausschließlich um eine Wiedergabe verschiedener semantischer Aspekte des Ausgangstextes und somit auch um im Sinne von Nord 1997, 47ff. klassische Fälle von dokumentarischen Übersetzungen. Der Übersetzungskontext D zeichnet sich dagegen dadurch aus, dass nicht nur semantische Aspekte des Ausgangstextes berücksichtigt werden. Noch wichtiger sind hier formale musikalische und lyrische Elemente wie Reimschema und vor allem die Melodie. Dies ergibt ein relativ komplexes System der Invarianzverlagerung, bei der die Invarianz

der Melodie oberste Priorität hat. Das Reimschema des Ausgangstextes wird in aller Regel übernommen – wenn auch vielleicht nicht allzu elegant in dem oben zitierten Fall von *Die Forelle*. Diese strengen formalen Invarianzforderungen ergeben dann wiederum, dass die Semantik des Ausgangstextes über diverse inhaltliche Entsprechungen wiedergegeben wird, wie etwa das Adjektiv *launisch* durch *careless and light-hearted* sowie auch durch eine vom Ausgangstext abweichende thematische Progression realisiert wird. Solche – sowie auch andere – Kennzeichen einer Übersetzung zum Zweck des Vorsingens lassen sich auch bei anderen Übersetzungen von Kunstliedern zu diesem Zweck nachweisen⁵. Allen Übersetzungen ist also eine spezifische Invarianzverlagerung gemeinsam – für die Übersetzungen A bis C spezifische semantische Aspekte wie etwa Wort oder Proposition, für die Singübersetzung in D dagegen ein komplexes System von melodischen, lyrisch-formalen und semantischen Invarianten. Weiterhin ist bei allen Übersetzungen in der hier präsentierten Fallstudie der Ausgangstext konstant, während die Translationskontexte, also die situativen, intentionalen und interaktionsbezogenen Zusammenhänge der jeweiligen übersetzerischen sprachlich-kommunikativen Handlungen, variieren. Dies fordert daher eine Übersetzungstheorie, die der besonderen Ontologie von Übersetzungen als kontextgebundenem Phänomen Rechnung trägt.

3 Einige Analyseansätze in der Übersetzungswissenschaft im Vergleich

Ein heute fast selbstverständliches Wesensmerkmal der Sprachwissenschaft besteht darin, dass jeder Text in einem pragmatischen Raum entsteht bzw. auch in

.....

- 5 Ein Beispiel aus den Übersetzungen der Lieder von Edvard Grieg wäre die Übersetzung des Liedes *Das alte Lied* zum gleichnamigen Gedicht von Heinrich Heine. Im deutschen Ausgangstext steht etwa *sein Herz war schwer, sein Haupt war grau*, während die dänische Übersetzung die Reihenfolge der Propositionen umgekehrt realisiert: *hans Haar var graat, hans Barm var tung* (Fog/Grinde 2001a, 23/Takt 6–8) (‘Sein Haar war grau, sein Herz / seine Brust war schwer’). Diese Reihenfolge der Propositionen im Zieltext wird gewählt, um das Reimschema zu behalten: *sein Herz war schwer, sein Haar war grau; der arme, alte König, er nahm eine junge Frau / hans Haar var graat, hans Barm var tung; den stakkels, gamle Konge, hans Dronning var saare ung’* (ebd.: Takt 6–13).

neuen pragmatischen Räumen verwendet werden kann. Zwar lassen sich sprachliche Phänomene ausschließlich auf formal-grammatischer Grundlage auch sinnvoll analysieren, aber eine allgemeine Sprachwissenschaft auf einer solchen reduktiven Grundlage aufzubauen, greift im Fall von Übersetzungen zu kurz. Beim Übersetzen wird dieses pragmatische Umfeld bzw. diese pragmatische Einbettung von Texten besonders deutlich. Mit zwei sprachlich-*kommunikativen* Handlungen in jeweils unterschiedlichen Handlungsräumen im Spiel, reicht es nicht aus, Übersetzen als Kopie des Ausgangstextes zu definieren – auch nicht als pragmatische Kopie des Ausgangstextes. Die gerade präsentierte Fallstudie aus der Praxis der Übersetzung von Kunstliedern zeigt, dass der Ausgangstext allein nicht Grundlage des Übersetzens ist. Ein und derselbe Ausgangstext kann – und wird – in unterschiedlichen Übersetzungskontexten auftreten mit unterschiedlichen sich ausschließenden Zieltexten als Folge. Die gefundenen Ergebnisse bei der Analyse der Übersetzungen von *Die Forelle* lassen sich auf einer breiteren empirischen Grundlage auch bestätigen – für die dokumentarischen Übersetzungen (A–C) durch Phillip 1996, für die Singübersetzungen (D) durch Kvam 2024.

Der in den erwähnten Studien zur Übersetzung von Kunstliedern nachgewiesenen Abhängigkeit von dem Übersetzungskontext wird allerdings in der Übersetzungstheorie in variierendem Grade Rechnung getragen. Übersetzungstheoretische Ansätze erweisen sich nun alles andere als einheitlich: Der Gegenstand der Theorie, das Übersetzen, hat weder eine allgemein gültige Definition noch hat sich ein allgemein akzeptiertes Analysemodell etabliert. Stattdessen taucht der Begriff *Übersetzen* oft in der Gestalt des englischen ‚translation‘ in einer Vielzahl von Arbeiten auf, ohne da im analytischen Mittelpunkt zu stehen und ohne mit einer eigenen Definition versehen zu werden: Ein Beispiel wäre Desmond 1941, die Übersetzungen von Griegs Liedern ins Deutsche normativ, vor allem in Bezug auf deren Singbarkeit bewertet. Ein weiteres Beispiel wäre Arthur Graham, bei dem die Singbarkeit von Übersetzungen von (Kunst)Liedern die oberste Priorität hat (Graham 1989, 31), ohne dass er dies übersetzungswissenschaftlich begründet⁶. Statt irgendeiner Abgrenzung wird

.....

6 Auf dieser normativen eher gesangstechnischen Grundlage kritisiert er die Praxis vieler Übersetzer, die das Reimmuster im Ausgangstext als Invariante benutzen da dies oft eine „awkward syntax and inappropriate vocabulary“ (Graham 1989: 31) ergebe.

Übersetzen sehr oft normativ verwendet im Sinne von ‚dasselbe bedeuten‘, wie etwa „faithfulness“ und „fidelity“ (ebd.). Diese Offenheit bzw. Unklarheit hat nicht unerwartet eine Reihe von verschiedenen Stellungnahmen, Betrachtungen oder auch Definitionen ergeben – von sehr engen Definitionen bis hin zur Betrachtung von ‚translation‘ als *alle* möglichen Kommunikate, die irgendeinen Bezug zu einem anderen Kommunikat haben.

Am einen Ende finden sich ‚offene Ansätze‘, die den Begriff so weit fassen, dass weder von einer Definition im Sinne einer Abgrenzung noch von einer theoretischen Einbettung die Rede sein kann. Dabei wird zwischen Übersetzen und anderen Kommunikationstypen kaum oder gar nicht unterschieden und der Übersetzungsbegriff somit mehr oder weniger aufgelöst. Ein Beispiel aus der Forschung zur Liederübersetzung wäre die Arbeit zur Übersetzung von Liedern von Lucile Desblache (= Desblache 2019). Bei Desblache wird ‚translation‘ als Kommunikate betrachtet, die irgendeinen Bezug zu anderen Kommunikaten haben, ohne dass dieser Bezug irgendwie abgegrenzt wird. ‚Translation‘ sei deshalb „not only principles of transfer between different languages but also transformation between entities and content that have commonalities“ (Desblache 2019: 60). ‚Translation‘ sei weiterhin semiotisch offen und keineswegs auf sprachliche Zeichen beschränkt; beispielsweise werden etwa Tierlaute und generell alles, was zu einem gegebenen Zweck ‚transformiert‘ wird (ebd.: 65)⁷ als ‚translation‘ betrachtet. Diese Entthronung des Sprachlichen geht also auch mit einer Relativierung eines Translationsbegriffs einher, so dass etwa zwischen Begriffen wie Intertextualität, Synästhesie oder Übersetzen nicht unterschieden werden kann. Intertextualität ist ja in der Textlinguistik als ein Merkmal von Texten schlechthin, während Übersetzungen durch *besondere* Intertextualitätsmerkmale gekennzeichnet sind — wie die gerade besprochene Invarianzverlagerung bei der Übersetzung von Kunstliedern. Man könnte sich fragen, ob solche sozial konstruierten Ansätze für die Übersetzungswissenschaft relevant sind, indem sie ein Phänomen wie Übersetzen, das es in unserer

.....

7 Unter dieser völlig offenen Betrachtung von ‚translation‘ müsste etwa die ‚Transformation‘ des Liedes *Gott erhalte Franz, den Kaiser* in einen Variationssatz im sog. Kaiserquartett von Joseph Haydn (Haydn Op. 76, 3) oder auch die ‚Transformation‘ von Arnold Böcklins Gemälde *Die Toteninsel* in ein symphonisches Gedicht durch Sergej Rachmaninows (Rachmaninow Op. 29) als ‚translation‘ betrachtet werden.

Gesellschaft nachweislich gibt, bewusst relativieren und auflösen. Insofern wäre Ernst R. Wendland zuzustimmen, wenn er die Frage stellt: „does the notion of *translation* actually ‚mean‘ anything — other than some sort of general socio-cultural *transformation*“ (Wendland 2018: 13). Dabei bestünde auch die Gefahr, dass Konzepte und Methodologien aus anderen Fächern oberflächlich verwendet werden, „which tends to lead to ‚misunderstandings‘ since translation-oriented researchers often lack expertise in the other field and may even be borrowing outdated ideas“ (Andrew Chesterman, in: Wendland 2018: 14).

Am anderen Ende der Skala finden sich ‚enge Ansätze‘, die Übersetzen so schmalspurig auffassen, dass sie den Begriff auf einen sehr begrenzten Bereich der tatsächlichen Übersetzungspraxis beschränken. Dadurch werden wesentliche Teile der in einer Diskursgemeinschaft als Übersetzen bezeichneten kommunikativen Praxis ausgeklammert und eine unzulässige Reduktion des Übersetzungsbegriffs vorgenommen. Stellvertretend für diese Richtung ist das in jüngster Zeit vorgelegte Phänomen der Transkreation. Dabei wird Übersetzen als klassisches, strukturelles Satz-für-Satz-Übersetzen ohne pragmatische Anbindung verstanden, während Transkreation als „a translation-related activity that combines processes of linguistic translation, cultural adaption and (re)-creation or creative re-interpretation of certain parts of a text“ (Díaz-Millón/Olvera-Lobo 2023: 347) definiert wird. Viel von dem, was unter der Neubildung Transkreation verstanden wird, ist in der Übersetzungstheorie längst thematisiert worden und theoretisch eingebettet – vor allem in der funktionalen Übersetzungstheorie, aber auch in äquivalenzorientierten Ansätzen in der Übersetzungswissenschaft⁸. Transkreation wäre deshalb eher als ein Verkaufskonzept und weniger als ein Theorieansatz einzustufen: „it has been a popular way for companies to tailor their marketing campaigns to international markets“ (ebd.: 348).

Den Eckpunkten der oben kurz skizzierten Skala ist gemeinsam, dass der Forschungsgegenstand, also Übersetzen, unzureichend bzw. gar nicht defi-

.....

8 Vgl. hierzu grundlegende Darstellungen der funktionalen Übersetzungstheorie wie Reiß/Vermeer 1984 und Nord 1997. Äquivalenzorientierte Arbeiten haben auch sehr früh auf eine Satz-für-Satz-orientierte Betrachtung von Übersetzen verzichtet, vgl. u. a. Schreiber 1999 und House 2006.

niert oder manchmal auch nicht problematisiert wird. Die Reduktion des Übersetzungsbegriffs auf strukturelles Satz-für-Satz-Übersetzen in Arbeiten zur Transkreation ist sogar empirisch widerlegbar und deswegen eindeutig nicht korrekt. Ebenfalls nicht korrekt ist die Relativierung und Auflösung eines Interaktionsphänomens, das es in der kommunikativen Praxis nachweislich gibt und im Rahmen dieser Praxis auch von anderen Interaktionsphänomenen getrennt interpretiert wird.

Zwischen den oben genannten Eckpunkten lässt sich weiterhin eine Vielzahl von Ansätzen nachweisen, die Übersetzen normativ festlegen als eine genaue, gelegentlich auch äquivalent genannte Wiedergabe des Ausgangstextes, so dass beim Übersetzen Ausgangstext und Zieltext ‚dasselbe‘ bedeuten (müssen). Hier finden sich nicht selten Arbeiten, die Übersetzungen als Materialgrundlage für nicht-translatologische Problemstellungen einsetzen: Übersetzungen werden zwar als empirische Basis verwendet, aber sowohl das Forschungsobjekt als auch die Problemstellung entspringen anderen Disziplinen. Übersetzen als Begriff wird dabei meist nicht definiert, nicht typologisiert etc., sondern als undifferenzierte und mehr oder weniger gegebene Größe verwendet. Denn im analytischen Fokus stehen andere Problemstellungen, wie etwa in vielen Arbeiten zur Übersetzung von Liedern. Hier wird als Charakteristikum von Übersetzungen der Begriff ‚fidelity‘ oft benutzt. Dabei wird Übersetzen normativ verstanden und die Analyse selbst an einer musikwissenschaftlichen, oft musiksoziologischen Problemstellung orientiert. Ein Beispiel wäre Axelsson 2021, in dem die Rezeption und kulturelle Adaption eines amerikanischen Pop-Songs in Norwegen und Schweden analysiert wird und auf eine übersetzungstheoretische Positionierung weitgehend verzichtet wird.

Im Vergleich mit den oben erwähnten Richtungen finden sich allerdings auch Abgrenzungen von Übersetzen über irgendein Tertium comparationis, also über eine Vergleichsgröße. Erst bei solchen Ansätzen kann man von einer Übersetzungswissenschaft im engeren Sinne reden: Übersetzen ist hier Gegenstand der Analyse und übersetzungswissenschaftliche Fragestellungen bilden auch die Problemstellung dieser Arbeiten. Übersetzungen bilden dabei nicht den empirischen Rahmen für eine fachlich anders verlagerte Problemstellung, sondern konstituieren die Problemstellung selbst oder zumindest zentrale Teile davon. Besonders interessant sind in dieser ‚eigentlichen‘ Übersetzungs-

wissenschaft⁴ Beschreibungsmodelle, die – oft ausgehend von einem Tertium comparationis – Übersetzen als ein Phänomen unterschiedlicher, aber in sich gegliederter Intertextualitätsdimensionen betrachten (z. B. Nord 1997; Schreiber 1999; House 2006). Eine Betrachtung von Übersetzen im Rahmen solcher Intertextualitätsdimensionen ermöglicht vor allem aus zwei Gründen eine mit der kommunikativen Praxis kompatible Annäherung an das umstrittene Phänomen Übersetzen: Zum einen bilden hier als Übersetzungen markierte und in einer Diskursgemeinschaft akzeptierte Texte die empirische Grundlage. Zum anderen weisen Übersetzungen intertextuell spezifische Merkmale auf, die sie von anderen Texten, die ebenfalls einen anderen Text als Grundlage für ihre Produktion haben, abgrenzen. Hier zeichnen sich in der Übersetzungswissenschaft funktionale und äquivalenzorientierte Ansätze aus, die beide jetzt eigentlich funktionaler Natur und gar nicht so unvereinbar sind, wie das manchmal den Anschein hat: *Skopos* ist in der funktionalen Übersetzungstheorie nicht mit einem generellen Weiterhandeln einer sprachlich-kommunikativen Handlung gleichzusetzen. Die Begriffe *imitatio* in Reiß/Vermeer 1984: 88ff. und Funktionsgerechtigkeit und Loyalität bei Christiane Nord (u. a. in Nord 1997: 123–125) zeigen deutlich, dass bei Übersetzungen unter *Skopos* ein generelles Weiterhandeln auf der Grundlage des Ausgangstextes nicht gemeint ist. Äquivalenz ist nicht (mehr) nur auf die Wiedergabe der denotativen Semantik und grammatisch-lexikalischer Phänomene des Ausgangstextes beschränkt, sondern umfasst auch pragmatische Aspekte sowie auch die besondere Funktion des Zieltextes. Stellvertretend für diese ‚neue‘ funktionale Verwendung von Äquivalenz sei Juliane House. Sie betrachtet Übersetzen als eine Art Rekontextualisierung. Dabei müsse ein solcher Ansatz drei Kriterien erfüllen:

- (1) it has to explicitly account for the fact that source and translation texts relate to different contexts;
- (2) it has to be able to capture, describe and explain changes necessitated in the act of re-contextualization with a suitable metalanguage; and
- (3) it has to explicitly relate features of the source text and features of the translation to one another and to their different contexts.

(House 2006: 344)

Wichtig ist vor allem dabei, dass der Ausgangstext und der Zieltext verschiedenen Kontexten entstammen und dass bei einer Rekontextualisierung des Ausgangstextes dieser Tatsache Rechnung getragen werden muss. Vor allem die Feststellung, dass die Wahl zwischen einer Übersetzung formaler Aspekte („overt translation“) eines Ausgangstextes oder einer Übersetzung mit dem Ziel der Wiedergabe bestimmter funktionaler Aspekte des Ausgangstextes („covert translation“) von dem spezifischen Übersetzungskontext und etwa nicht ausschließlich vom Ausgangstext abhängt, ist dabei zentral: Äquivalenz bedeutet bei House keineswegs eine ‚Kopie‘ des Ausgangstextes, der Zieltext sei dagegen „determined by the socio-historical conditions in which the translation act is embedded, and by the range of often irreconcilable linguistic and contextual factors at play“ (House 2006, 348). Äquivalenz heißt bei House vielmehr eine im Übersetzungskontext verankerte Wiedergabe bestimmter funktionaler Aspekte des Ausgangstextes. Dadurch wird Übersetzen als eine im Übersetzungskontext („socio-historic conditions in which the translation act is embedded“) bestimmte Art von Rekontextualisierung festgelegt und Äquivalenz als interpretative Kategorie positioniert, die sich mit der in der vorliegenden Arbeit vorgeschlagenen Invarianzverlagerung weitgehend decken würde.

Bei den funktionalen Ansätzen wird die durch die Fallanalyse der vorliegenden Arbeit festgelegte These der pragmatischen Einbettung von Übersetzungen mit deren Abhängigkeit von einem spezifischen Übersetzungskontext weitgehend unterstützt. Die recht vage und leider nicht weiter ausgeführte Größe⁹ der *Imitatio* in Reiss/Vermeer 1984, 88ff. könnte als eine erste Annäherung an eine pragmatisch orientierte Beschreibung erwähnt werden, aber Konzepte wie Funktionsgerechtigkeit und Loyalität bei Christiane Nord, die ausführlich begründet, in ein Beschreibungsmodell integriert und empirisch auch belegt werden¹⁰, bilden als Ausgangspunkt einer Übersetzungstheorie eine besser fundierte Grundlage. Vor allem die Betonung der Relevanz des Übersetzungsauftrages als Drehscheibe für die konkrete Übersetzungsarbeit

.....
 9 Ein Beispiel wäre Vermeer 1996, in dem der Übersetzer als Ko-Autor bezeichnet wird (Vermeer 1996: 13ff.) und auf eine weitere Bestimmung einer spezifischen Übersetzungsrelation leider nicht eingegangen wird.

10 Vgl. hierzu u. a. Nord 1997: 123ff.

ließe sich mit einer über eine Interpretation des spezifischen Übersetzungskontexts herzustellenden Invarianzverlagerung im jeweiligen Übersetzungsfall vereinen. Funktionsgerechtigkeit und Loyalität werden in neueren Arbeiten im Rahmen der funktionalen Übersetzungstheorie auf die besondere Rolle des Übersetzungskontexts bezogen: Dabei handelt es sich um eine über den Übersetzungskontext ableitbare Hierarchisierung von Textelementen. Beispielsweise betont Jekaterina Lebedeva „was die ‚Dominante‘ eines Textes ist, ... die in der Übersetzung unbedingt erhalten bleiben muss“ (Lebedeva 2007). Eine solche übersetzungsrelevante Priorisierung von Textelementen wird ebenfalls von Holger Sievers hervorgehoben. Mit Rekurs auf Günter Abel stellt er fest, „Je nachdem, welche Zwecke ‚primär verfolgt‘ werden sollen, ‚werden bestimmte Aspekte (des Ausgangstextes ...) stärker, andere weniger übersetzungsrelevant“ (Sievers 2021: 203f.). Auch in eher praxisbezogenen Arbeiten zur Liederübersetzung wird eine solche Priorisierung hervorgehoben. Charlotte Bousseux betont mit Rekurs auf die Verwendung der funktionalen Übersetzungstheorie, dass „translators are involved in functional re-interpretation choosing one functional aspect over another to produce a performable text“ (Bousseux 2011: 196).

Durch einen Blick in die gegenwärtige Forschungslage wird also deutlich, dass Übersetzen über pragmatische Dimensionen wie Funktion und Kontext definierbar wäre und auch definiert wird.

4 Statt Äquivalenz oder Skopos: übersetzungsfunktionale Texte als gemeinsamer Nenner?

4.1 Das Forschungsobjekt: empirisch verankert und abgeleitet

Eine Voraussetzung für eine Theorie des Übersetzens ist selbstverständlich eine genauere Bestimmung des Forschungsobjekts, also des Übersetzens. Ein Ausweichen dieses Problems – sei es in der Form enggeschnittener Definitionen oder eines Verzichts auf eine Abgrenzung – ist höchst problematisch, da der Forschungsgegenstand dabei letzten Endes im Unklaren bleibt. Aus

meiner Sicht ist es nur dann möglich, wenn der Tatsache Rechnung getragen wird, dass Übersetzen eine soziale Praxis, also letzten Endes ein Konventionsphänomen ist. Eine beschreibungsadäquate Übersetzungswissenschaft sollte daher auf der Grundlage dieser sozialen Praxis empirisch abgeleitet sein, also Texte umfassen, die in der jeweiligen Diskursgemeinschaft als Übersetzungen markiert bzw. akzeptiert sind. Auf der Grundlage dieser empirisch ermittelten sozialen Praxis ist dann zu untersuchen, inwieweit solche Texte irgendwelche gemeinsame (intertextuelle) Merkmale aufweisen, die sie von anderen Texten, vor allem denjenigen Texten, die einen anderen Text als Grundlage für ihre Produktion haben, wie beispielsweise Rezensionen, unterscheiden und somit eine eigene Textklasse Übersetzen rechtfertigen würden. Diese spezifische soziale Praxis entsteht wiederum durch eine Interpretation von Texten als Übersetzungen und nicht etwa über irgendein vorgegebenes Klassifikationsmuster. In Anlehnung an Holger Sievers (= Sievers 2021) wäre diese Interpretation abduktiv zu ermitteln. Darunter versteht Sievers eine Hypothesenbildung unter den an der kommunikativen Handlung Beteiligten mit dem Ergebnis einer über Implikation und Abduktion erstellten Interpretation eines Textes als Übersetzung (Sievers 2021: 221). Für die Zwecke der vorliegenden Arbeit bietet Sievers' Analyse eine wichtige Erklärung und Legitimierung von Übersetzungen als einer bestimmten, über Interpretationsvorgänge in bestimmten Interaktionssituationen ausgearbeiteten kommunikativen Praxis, durch welche ein Text als Übersetzung interpretiert wird. Auf dieser Grundlage würde ich ein Analysemodell vorschlagen, das auf der Basis der genannten sozialen Praxis intertextuelle Merkmale von Übersetzen zu ermitteln sucht.

4.2 Übersetzen als Wiederholung eines Textes in der Form kontextuell variierender Invarianzverlagerungen

Wie aus der präsentierten Fallanalyse sowie auch aus der Analyse der 144 übersetzten Lieder von Edvard Grieg hervorgeht, handelt es sich bei Übersetzungen immer um eine im Sinne des geltenden Übersetzungskontexts gestaltete Wiederholung des Ausgangstextes. Letzteres ist dabei besonders wichtig: Der Zieltext wird zwar je nach Übersetzungskontext höchst unterschiedlich gestaltet, wird aber immer wiederholt in dem Sinne, dass über den spezifischen

Übersetzungskontext bestimmte Aspekte des Ausgangstextes als invariant angesetzt werden. Wo und wie diese funktions-, situations-, adressatengerechte Invarianz zu gestalten ist, hängt von der kontextbedingten Invarianzverlagerung im jeweiligen Übersetzungsfall ab. Entscheidend für diese Invarianzverlagerung sind also die Vorgaben im jeweiligen Übersetzungskontext. Daraus folgert auch, dass es beim Übersetzen keine allgemeingültige *spezifische* Invarianzverlagerung geben kann: Je nach Übersetzungskontext variiert diese, auch, wie in der vorliegenden Arbeit gezeigt, bei ein und demselben Ausgangstext.

Diese (kontextabhängige) Invarianzverlagerung ist daher als grundlegendes textlinguistisches Kriterium für die Interpretation eines Textes als Übersetzung zu betrachten. Die intertextuelle Beziehung Invarianz kann selbstverständlich nicht für den gesamten Text realisiert werden – allein der Sprachwechsel beim Übersetzen blockiert das. Bei Liederübersetzungen zu Singzwecken mit ihrer nahezu absoluten Forderung nach Invarianz der Melodie ist das erst recht nicht möglich. Typisch für solche Liederübersetzungen ist daher eine manchmal sehr kreative Verwendung der intertextuellen Beziehungen Entsprechung und (ausgangstextkompatible) Varianz. Unter Entsprechung wird eine Realisierung von Inhalten verstanden, die dem Inhalt des Ausgangstextes über semantische Relationen wie etwa Synonyme, negierte Antonyme, Hyperonyme etc. entspricht¹¹. Unter ausgangstextkompatibler Varianz wird eine Realisierung von im Vergleich mit dem Ausgangstext neuen Inhalten verstanden, die jedoch mit der übergeordneten Semantik des Ausgangstextes als vereinbar interpretierbar sind¹². Je nach der im konkreten Übersetzungsfall realisierten Invarianzverlagerung von Reim und Melodie werden also Inhalte über die genannten Intertextrelationen flexibel gestaltet.

Ein Beispiel wäre die norwegische Übersetzung des Liedes *Hör' ich das Liedchen klingen* von Edvard Grieg zum gleichnamigen Gedicht von Heinrich Heine:

.....

11 Vgl. hierzu Kvam 2024: 89ff.

12 Vgl. hierzu Kvam 2024: 81–84.

Hör' ich das Liedchen klingen
 das einst die Liebste sang,
 so will mir das Herz zerspringen
 vor wildem Schmerzensdrang
 (Fog/Grinde 2001a: 211f.)

Hører jeg sangen klinge,
Hör' ich das Liedchen klingen
 der engang klang så varm
das einst klang so warm
 det er så vilde den springe,
es ist, als würde es zerspringen
 min vilde stormende Barm
meine wilde stürmende Brust
 (ebd.)

In dieser Übersetzung sind Reim und Melodie im Ausgangstext und Zieltext identisch. Dadurch werden die besonderen Invarianzforderungen für den Übersetzungsfall Übersetzung von Kunstliedern zu Aufführungszwecken erfüllt¹³. Was die Wiedergabe der Semantik des Ausgangstextes betrifft, lässt sich zwar die erste Zeile als invariant übersetzt interpretieren, die folgende Zeile aber nicht. Diese wäre als Beispiel einer ausgangstextkompatiblen Varianz zu interpretieren. Denn das Liedchen klingt ‚so warm‘ im Zieltext, während im Ausgangstext von der Sängerin dieses Liedchens die Rede ist. Die Inhalte sind zwar weder entsprechend noch identisch, das warm klingende Lied deutet aber indirekt auf eine Geliebte hin, denn das Erklingen des Liedes droht ja die ‚wilde stürmende Brust‘ des Protagonisten zu sprengen. Über die weitere thematische Progression im Text lässt sich die Sängerin dieses Liedes als Referenz auch erahnen, so dass der Zieltext trotz des abweichenden Inhalts mit dem Inhalt des Ausgangstextes als kompatibel zu interpretieren wäre. Die

.....

13 In den Übersetzungen der Lieder von Edvard Grieg (144 Lieder) ist die Melodie so gut wie immer identisch, das Reimschema des Ausgangstextes wird im Zieltext in den meisten Fällen wiederholt, Vgl. hierzu Näheres in Kvam 2024: 79–89.

Zeilen *so will mir das Herz zerspringen vor wildem Schmerzensdrang* werden im ZIELTEXT inhaltlich anders organisiert, indem die Brust, hyperonym zu *Herz* im Ausgangstext, hier in der letzten Zeile erscheint und – um der gemeinsamen Melodie zu folgen – sowohl als wild als auch stürmend beschrieben wird. Hier lässt sich die Semantik als entsprechend interpretieren: Der etwa gleiche Inhalt im Ausgangstext wird im ZIELTEXT wiedergegeben; zwar nicht identisch mit der gleichen thematischen Progression, aber über Hyperonyme (Brust – Herz) und auch Synonymie (wild und stürmend). Diese besonderen lexikalisch-grammatischen Mittel werden dabei eingesetzt, um Melodie und Reim invariant zu halten sowie den Inhalt semantisch entsprechend, zwischen den Intertextkategorien Invarianz, Entsprechung und ausgangstextkompatibler Varianz variierend, zu übersetzen.

Übersetzen lässt sich somit *textlinguistisch* über die Intertextrelationen Invarianz, Entsprechung und (ausgangstextkompatible) Varianz mit einer je nach Übersetzungskontext variierenden Invarianzverlagerung festlegen. Eine solche textlinguistische Analyse baut jedoch auf eine *soziologische* Positionierung von Übersetzen auf. Denn Übersetzen entspringt wie jede Textklasse einer sozial verankerten Konvention, die etwa wie folgt beschrieben werden kann: Erstens eine soziale Verständigung über eine allgemeine Benennung, wie etwa *Übersetzung* oder *oversettelse*. Zweitens eine soziale Verständigung über mögliche spezifische Benennungen, wie etwa das norwegische *gjendiktning* als Sonderbezeichnung von in erster Linie der Übersetzung lyrischer Texte¹⁴. Drittens eine soziale Verständigung über einen spezifischen Übersetzungskontext, wie etwa die lexikalische Einübung von Liedertexten im Rahmen des Zweckes einer späteren Aufführung des Liedes in der Originalsprache.

Zusammenfassend ist Übersetzen somit als ein spezifisches Weiterhandeln eines Textes unter Berücksichtigung kontextvariabler Invarianzverlagerungen zu betrachten. Das grenzt nun wenig ab, denn jedes Kommunikat hat Bezüge zu ‚Vor-Kommunikaten‘ irgendwelcher Art. Solche Bezüge werden sozial, also über die sprachlich-kommunikative Praxis hergestellt. Sie sind das Ergebnis eines intendierten und spezifischen Weiterhandelns auf der Basis eines bereits bestehenden Kommunikats. Ein solches Weiterhandeln wären Wiederholun-

.....

14 Vgl. hierzu insbesondere Wichne 2023: 294ff.

gen eines Kommunikats mit kontextuell variierender Invarianzverlagerung, die in der beteiligten Diskursgemeinschaft als Übersetzen akzeptiert bzw. festgelegt werden. Auf dieser Grundlage, also auf der Grundlage der kommunikativen Praxis, wird Übersetzen als konventionsgebundene, besondere sprachlich-kommunikative Handlung mit spezifischen Benennungen und spezifischen intertextuellen Beziehungen festgelegt, unter denen die oben genannte Invarianzverlagerung zentral sein dürfte. Zusammengehalten mit den Ergebnissen in Sievers 2021 zur Entstehung der sprachlich-kommunikativen Handlung Übersetzen ließe sich Übersetzen beschreiben als eine kommunikative Handlung in der Form eines hypothetisch-abduktiven und über Implikationen interpretierten Kommunikats, das in der Wiederholung eines textlichen Kommunikats unter Berücksichtigung einer spezifischen Invarianzverlagerung besteht sowie unter variierenden, aber immerhin spezifischen kontextuellen Bedingungen unter den an der kommunikativen Handlung Beteiligten als Übersetzung akzeptiert bzw. festgelegt wird.

Am Beispiel der Übersetzung von Kunstliedern, einem Übersetzungsfall mit vielen, belegbaren Übersetzungskontexten und sehr deutlich nachweisbaren Invarianzverlagerungen, habe ich versucht, das Phänomen der Invarianzverlagerung sowie die grundlegende Relevanz des Übersetzungskontextes für die Interpretation eines Textes als Übersetzung als Eckstein einer empirisch abgeleiteten Übersetzungswissenschaft hervorzuheben. Die eingangs formulierte Positionierung von Übersetzen wurde durch die vorliegende Fallanalyse bestätigt, allerdings auch ergänzt um die wichtige Dimension der übersetzerischen Intertextrelation Invarianz und Invarianzverlagerung, verstanden als eine interpretativ hergestellte semantische Identität mit Aspekten des Ausgangstextes, die je nach Übersetzungskontext variiert und auch in jedem Übersetzungsfall variieren könnte. Auf dieser funktionalen Grundlage ließe sich auch möglicherweise eine Theorie des Übersetzens begründen, die die theoretische Grundlage von funktionalen und äquivalenzbezogenen Analyseansätzen vereinen könnten.

Die Übersetzung von Kunstliedern mit ihren spezifischen Konventionen und Übersetzungskontexten stellt ein besonders prägnantes Beispiel eines solchen Ansatzes dar und dürfte daher ein guter Ausgangspunkt für weitere empirische Analysen von anderen Übersetzungskontexten sein. So gesehen

bleiben die Erkenntnisse der vorliegenden Arbeit immer noch eine Hypothese, aber dafür eine empirisch begründete. Das wäre wenigstens ein Anfang.

Literaturverzeichnis

Quellen

- Bostridge, Ian/Drake, Julius (22.05. 2014): *Songs by Schubert 2*. London: Wigmore Hall, 15. SchubertliederLondonkonzert.pdf [19.02.2021]
- Fog, Dan/Grinde, Nils (2001a): *Grieg. Sämtliche Lieder. Band I, Op. 2–49*. Leipzig etc.: Peters.
- Fog, Dan/Grinde, Nils (2001b): *Grieg. Sämtliche Lieder. Band II, Op. 58–70; EG 121–157*. Leipzig etc.: Peters.
- Schubert, Franz/Dyer, Abigail: *Die Forelle/The Trout*. https://www.sheetmusicdirect.com/de-DE/se/ID_No/1053885/Product.aspx?currency=USD [05.09.2023].

Sekundärliteratur

- Bousseux, Charlotte (2011): „The Translation of Songs“. In: Malmkjær, Kirsten/Windle, Kevin: *The Oxford Handbook of Translation Studies*. Oxford: Oxford University Press, 183–197.
- Desblache, Lucile (2019): *Music and Translation: New Mediations in the Digital Age*. London: Palgrave Macmillan.
- Desmond, Astra (1941): „Grieg’s Songs“. In: *Music and Letters* 22 (4). Oxford: Oxford University Press, 333–357.
- Díaz-Millón, Mar/Olvera-Lobo, María Dolores (2023): „Towards a definition of transcreation: a systematic literature review“. In: *Perspectives: Studies in Translation Theory and Practice* 31 (2). Taylor & Francis, 347–374.
- Golomb, Harai (2005): „Music-Linked Translation [MLT] and Mozart’s Operas: Theoretical, Textual, and Practical Perspectives“. In: Gorlée, Dinda [Hrsg.]: *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam, New York: Rodopi, 263–297.

- Graham, Arthur (1989): „A New Look at Recital Song Translation“. In: *Translation Review* 29. Center for Translation Studies, University of Leeds: Taylor & Francis, 31–37.
- House, Juliane (2006): „Text and Context in Translation“. In: *Journal of Pragmatics* 38, 338–358.
- Kvam, Sigmund (2024): *Poesie – Musik – Grammatik. Variation in der Translation von Liedtexten* (= TRANSÜD 142). Berlin: Frank & Timme.
- Lebedeva, Jekaterina (2007): „Die vollkommene Übersetzung bleibt Utopie“. In: *Uni-Spiegel* 3/2007. Heidelberg: Universität Heidelberg. <https://www.uni-heidelberg.de/presse/ruca/ruca07-3/wort.html> [29.05.2023].
- Nord, Christiane (1997): *Translation as a Purposeful Activity*. Manchester: St. Jerome.
- Phillip, Lois (1996): *Lieder line by line and word for word*. Oxford: Oxford University Press.
- Reiß, Katharina/Vermeer, Hans J. (1984): *Grundlagen einer allgemeinen Translations-theorie. 2. Auflage* (= Linguistische Arbeiten 147). Tübingen: Niemeyer.
- Schreiber, Michael (1999): „Von der ‚rechten‘ und der ‚linken‘ Grenze der Übersetzung“. In: Greiner, Norbert/Kornelius, Joachim/Rovere, Giovanni [Hrsg.] (1999): *Texte und Kontexte in Sprache und Kulturen* (= Festschrift für Jörn Albrecht). Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 269–279.
- Sievers, Holger (2021): *Komplexe Translationstheorie. Übersetzen im 21. Jahrhundert*. München: Akademische Verlagsgemeinschaft.
- Vermeer, Hans J. (1996): „Textanalyse – linguistisch und translatorisch“. In: *Linguistica Pragensia* 8. Amsterdam: Benjamins, 4–19.
- Wendland, Ernst R. (2018): *Survey of Translation Studies: From the Perspective of Bible Translation Theory & Practice*. Centre for Bible Interpretation and Translation in Africa Stellenbosch. <https://www.scribd.com/document/562547581/Survey-of-Translation-Studies-Version-4>. [18.09.2022]
- Wichne, Erlend (2023): *Det norske gjendiktningbegrepet 1872–2012: En oversettelses-sosiologisk undersøkelse* (= Doctoral Dissertations at the Universitetet i Agder). Kristiansand: Universitetet i Agder.

Einbettung von Filmen in unterschiedliche soziokulturelle Kontexte

Der Fall der englischen Untertitelung
des griechischen Films „A Touch of Spice“^{1,2}

1 Einleitung

Ein zentrales Problem bei der Einbettung von Filmen in unterschiedliche soziale und kulturelle Kontexte ist die Übertragung kultureller Referenzen oder kulturspezifischer Elemente, die sich auf die Kultur, Geschichte, Gesellschaft oder Geografie eines Landes beziehen. Dies liegt vor allem an den sprachlichen und kulturellen Unterschieden zwischen der Ausgangs- und der Zielsprache, da bekanntlich keine zwei Sprachen so ähnlich sind, dass man davon ausgehen kann, dass sie die gleiche soziale Realität darstellen können (Sapir 1956: 69). Die Aufgabe des Untertitlers wird zusätzlich erschwert, wenn es sich – wie in unserem Fall – bei der Ausgangssprache Griechisch um eine Sprache mit begrenzter Verbreitung (language of limited diffusion) handelt und die Zielsprache Englisch ist. Noch problematischer wird die Aufgabe des Untertitlers aufgrund der spezifischen Merkmale des soziokulturellen Kontexts sowie der Idiotkultur und Idiosprache der Handlung, auf die in Kapitel 3 näher eingegangen wird.

Dazu kommen die bekannten technischen Einschränkungen wie räumliche und zeitliche Beschränkungen, die besondere Anforderungen an den Untertitler stellen, denn er muss die verfügbare Bildschirmfläche für den Text

.....

- 1 Der griechische Titel des Films lautet *Politiki kouzina* (2003, Regie: Tassos Boulmetis). Deutscher Titel: *Zimt und Koriander*.
- 2 Dieser Artikel wurde vom Englischen ins Deutsche von Anastasia Parianou übersetzt.

berechnen, die Zeit für und zwischen den Untertiteln, des Ein- und Ausblendens der Untertitel sowie die Anzeige und Formatierung der Untertitel. Als erste Restriktion gilt die verfügbare Bildschirmfläche als die einschränkendste und ist daher auch diejenige, die den Übersetzungsprozess am stärksten prägt. Hier müssen nicht nur die physischen Beschränkungen des Bildschirms berücksichtigt werden, sondern auch bewährte Praktiken beachtet werden, um eine Verdeckung des Bildschirms zu vermeiden. Zeitliche Beschränkungen ergeben sich hauptsächlich aus der Menge des zu übersetzenden Textes, der durchschnittlichen Lesegeschwindigkeit der Zuschauer, dem konstanten Mindestintervall zwischen den Untertiteln und dem Bedarf an Synchronität.

In diesem Artikel werde ich versuchen darzustellen, wie der Untertitler bei den charakteristischen kulturellen und sprachlichen Elementen – unter Berücksichtigung aller technischen Einschränkungen des Mediums – vorgegangen ist: Welche Strategien und Methoden wurden verwendet, um die Probleme der (Un-)Übersetzbarkeit der sprachlichen und kulturellen Elemente zu bewältigen, für die in der Zielsprache keine ähnlichen Elemente existieren und/oder die der Mehrheit des Zielpublikums unbekannt sind und die in Texten gut dokumentierte verschiedene Übersetzungsverfahren erfordern, wie z. B. Substitution, Kompensation, Auslassung, Hinzufügung, Explikation, während bei der Untertitelung kein Platz für Fußnoten, Erklärungen, Asterisken usw. vorhanden ist.

Schließlich werde ich versuchen, den Grad der Interkulturalität zu bewerten, der durch diesen Adaptationsprozess erreicht wird, wobei berücksichtigt wird, dass beim Untertiteln die gesprochene Sprache des Films in schriftlichen Text übertragen wird, was bedeutet, dass die Originalrede verkürzt wird und der Originaltext und -kontext angepasst werden, um danach dem Bild hinzugefügt zu werden.

2 Einschränkungen bei der Untertitelung

Bevor wir zur Untersuchung der Übertragungswege kulturspezifischer Elemente des vorliegenden Films übergehen, wäre es notwendig, kurz die verschiedenen Kategorien der Einschränkungen vorzustellen, mit denen Unter-

titer konfrontiert sind und die einen erheblichen Einfluss auf die Übersetzung kulturspezifischer Elemente haben. Wir können zwischen technischen, sprachlichen und kulturellen Einschränkungen unterscheiden, wobei technische Einschränkungen in räumliche und zeitliche unterteilt werden können.

2.1 Technische Einschränkungen

Gemäß Zojer (2011: 399) liegt die große Herausforderung in der Untertitelung darin, Textzeilen auf eine bereits vorhandene Leinwand aus Ton und Bild zu projizieren, wobei man stark eingeschränkt ist durch die Anpassung von Raum und Zeit. Somit ist die verfügbare Bildschirmfläche für den Untertitler eine der stärksten Beschränkungen und prägt daher den Übersetzungsprozess in hohem Maße. Das Problem der Anpassung von Raum und Zeit in der Untertitelung ermöglicht es uns, technische Einschränkungen in räumliche und zeitliche Einschränkungen zu unterteilen.

Laut Fouad (2022: 49) umfassen räumliche Beschränkungen: a) Platz (auf dem Bildschirm dürfen maximal zwei Zeilen mit nicht mehr als 37 Zeichen pro Zeile angezeigt werden), b) Spotting (es sollte eine Übereinstimmung zwischen Untertitel und Dialog geben), c) Positionierung auf dem Bildschirm (Untertitel sollten sich am zentralen unteren Rand des Bildschirms befinden), und d) Schriftart (die Art und Größe der Schrift sollten berücksichtigt werden).

Zeitliche Beschränkungen ergeben sich hauptsächlich aus a) der Menge des zu übersetzenden Textes, b) der durchschnittlichen Lesegeschwindigkeit der Zuschauer, c) dem konstanten minimalen Intervall zwischen den Untertiteln und d) der Notwendigkeit an Synchronität. Daher sollte ein Untertitel nicht länger als sechs Sekunden auf dem Bildschirm zu sehen sein, was etwa 40 bis 41 Zeichen entspricht (Díaz Cintas und Remael 2009: 24). Was die Lesegeschwindigkeiten betrifft, gilt allgemein, dass sie etwa 150 bis 180 Wörter pro Minute abdecken. Die Lesegeschwindigkeiten variieren jedoch je nach Menge und Komplexität der sprachlichen Informationen, der Art der Textpräsentation, dem Thema des Programms und je nach Art der visuellen Informationen auf dem Bildschirm zu einem bestimmten Zeitpunkt (De Linde und Kay 1999: 6, Luyken et al. 1991: 43f.). Was das Intervall zwischen den Untertiteln betrifft, hängt dies von den Schnittwechslern ab. Laut Díaz Cintas und Remael sollte ein

Untertitel nicht über einen Schnitt hinweg beibehalten bleiben. Der Untertitel sollte kurz vor dem Schnitt vom Bildschirm verschwinden und ein neuer Untertitel sollte nach dem Schnitt erscheinen, der als trennende Grenze zwischen den Untertiteln fungiert (Díaz Cintas/Remael 2009: 91). Schließlich müssen wir uns bei der Notwendigkeit an Synchronität darüber im Klaren sein, dass eine „perfekte“ Synchronität nicht immer möglich ist, insbesondere wenn der Originaldialog semantisch dicht ist und es sehr schwierig ist, Informationen zu kondensieren oder zu löschen, ohne die Botschaft zu beeinträchtigen. In solchen Fällen ist ein gewisser Grad an Asynchronität zulässig (Díaz Cintas/Remael 2009: 90).

2.2 Sprachliche Einschränkungen

Wenn wir das Untertiteln als eine besondere Art von Sprachübertragung betrachten, d. h. als eine schriftliche, kondensierte Übersetzung eines überwiegend gesprochenen Originals (Nedergaard-Larsen 1993: 212), können wir davon ausgehen, dass dieselben Probleme, die auf Übersetzungen zutreffen, auch teilweise auf die Untertitelung zutreffen. Dennoch sind diese nicht immer von gleicher Qualität, da Untertitelung anders funktioniert als gedruckte Übersetzungen. Laut Moran (2009: 9) ergeben sich bei der Untertitelung Schwierigkeiten daraus, dass Sprache zwischen a) einer Ausgangs- und einer Zielsprache, b) zwei kommunikativen Modellen (von mündlich zu schriftlich) und c) zwei Kanälen sensorischer Eingabe (vom Hören zum Lesen) übertragen wird. Folglich stehen sprachliche Beschränkungen in enger Beziehung zu technischen Beschränkungen. Zum Beispiel können bestimmte sprachliche Elemente wie Prosodie, interpersonale Pragmatik und Aussprache in der geschriebenen Form des Zieltextes – in unserem Fall dem Untertitel – aufgrund räumlicher und/oder zeitlicher Beschränkungen nicht angemessen vermittelt werden. Daher ist es erforderlich, dass Untertitel lesbar und kohärent gestaltet werden.

Sprachliche Einschränkungen umfassen verschiedene Akzente, geografische Dialekte, Sprichwörter und Metaphern, die individuelle Sprechweise eines Sprechers (Idiolekt), den Dialekt einer speziellen sozialen Klasse (Soziolekt) und die Umgangssprache (Díaz Cintas/Remael 2014: 191). Die Art

und Weise, wie damit umgegangen wird, hängt hauptsächlich von den oben genannten räumlichen und zeitlichen Beschränkungen ab, die oft zu einer Reduzierung des Ausgangstextes führen. Darüber hinaus gibt es Fälle, in denen der Ausgangstext Tabuwörter oder beleidigende Sprache enthält, die vom Zielpublikum des Films nicht toleriert werden können, oder Wörter und Ausdrücke, die eine sehr unterschiedliche pragmatische oder kulturelle Realität repräsentieren, die ohne explizite Erklärung nicht im Zieltext vermittelt werden können, eine lokale Strategie, deren Anwendung bei der Untertitelung oft unpraktikabel ist. Zusätzlich zu diesen Beschränkungen dürfen wir nicht vergessen, dass der Untertitler „nicht auf Anmerkungen der Übersetzer oder erklärende Fußnoten zurückgreifen kann [...] wie im Fall literarischer Texte“ (Kostopoulou 2015: 58).

2.3 Kulturelle Einschränkungen

Kulturelle Einschränkungen sind eng mit sprachlichen Einschränkungen verbunden, leiten sich jedoch von Wörtern oder Ausdrücken ab, die sich auf Entitäten außerhalb der Sprache beziehen wie Namen von Personen, Orten, Institutionen, Lebensmitteln, Bräuchen, die eine Person möglicherweise nicht kennt, selbst wenn sie die betreffende Sprache beherrscht (Pedersen 2009: 30f.). Aus diesem Grund erwähnt Zojer (2011: 404), dass kulturelle Referenzen in vielen verschiedenen Formen auftreten können, wie zum Beispiel Soziolekten, Dialekten und Umgangssprache. Pedersen (ebd.) bezeichnet diese Wörter und Ausdrücke als „außersprachliche kulturelle Referenzen“, während Ranzato (2016: 64) den Begriff „reale kulturelle Referenzen“ verwendet, um sie von „intertextuellen kulturellen Referenzen“ oder „Anspielungen“ zu unterscheiden. Ranzato definiert sie „als explizite oder indirekte Anspielungen auf andere Texte, die eine Verbindung zwischen dem übersetzten Text und anderen literarischen, audiovisuellen oder künstlerischen Texten herstellen“ (Ranzato 2016: 64). Kulturelle Einschränkungen können auch aus einer bestimmten Idiokultur stammen, die als „ein System von Wissen, Überzeugungen, Verhaltensweisen und Bräuchen definiert ist, das von Mitgliedern einer interagierenden Gruppe geteilt wird, auf das Mitglieder sich beziehen und es als Grundlage für weitere Interaktionen verwenden können“ (Fine 1979: 734). Die kulturellen Verweise

im in diesem Beitrag behandelten Film sind ausschließlich reale kulturelle Referenzen. Gemäß der Klassifikation von Díaz Cintas und Remael (2020: 203) werden reale kulturelle Referenzen in folgende Kategorien unterteilt:

Geografische Referenzen:

- Bestimmte Phänomene: *Mistral, Tornado, Tsunami, Calima* (Wüstenwind auf den Kanarischen Inseln)
- Physische allgemeine Orte: *Savanne, Downs* (Hügelland in Großbritannien), *Plateau, Plaza Mayor*
- Physische einzigartige Orte: *Tanganjikasee, San-Andreas-Verwerfung, Gelber Fluss*
- Endemische Tier- und Pflanzenarten: *Mammutbaum (Sequoia), Seidensifaka* (Madagaskar-Lemur), *Schnabeltier, Pandani* (Pflanzenart in Tasmanien)
- ...

Ethnografische Referenzen:

- Essen und Getränke: *Tapas, Trattoria, 豆腐 [tofu], Glühwein*
- Objekte des täglichen Lebens: *Lederhose, Iglu, Klebrige Knospen, Bukhnoq*
- Arbeit: *Bauer, Gaucho, Machete, Geistlicher, Ranch*
- Kunst, Medien und Kultur: *Blues, Erntedankfest (Thanksgiving), Permeke* (belgischer Künstler)
- Gruppen: *Gringo, Cockney, Studentenverbindung, Orang Asli* (indigene Bevölkerung Malaysias), *Sami, Miao* (ethnische Gruppe in China)
- Gewichte und Maße: *Dollar, Unze, Fuß, Pfund, Stein* (Gewichtsmaß)
- Marken- und Personennamen: *SMI, Einstein*
- ...

Sozio-politische Referenzen:

- Administrative oder territoriale Einheiten: *Grafschaft, Bidonville, Wahlkreis*
- Institutionen und Funktionen: *Reichstag, Sheriff, Kongress der Vereinigten Staaten*
- Soziokulturelles Leben: *Ku-Klux-Klan, Prohibition, Landadel, Kotau* (chinesische Ehrerbietungsgeste)
- Militärische Institutionen und Objekte: *Feldwebel, Marines, Smith & Wesson*
- Personen- und institutionelle Namen: *Che Guevara, Gandhi, NHS*
- ...

Zu diesen Kategorien realer kultureller Referenzen könnten auch Referenzen mit bestimmten historischen und sozialen Kontexten hinzugefügt werden, da „all texts reflect the period of time and culture when they were written“ (Oittinen in Hagfors 2003: 116).

Um mit diesen Einschränkungen umzugehen, verwenden Untertitler eine Vielfalt von Strategien, die aus der Übersetzungstheorie abgeleitet sind. Die einschlägige Literatur bietet zahlreiche Klassifikationen dazu. Bevor ich zu einer kurzen Vorstellung dieser Strategien übergehe, halte ich es für notwendig, einen kurzen Überblick über den kulturellen Kontext des Films und die sprachlichen Besonderheiten der Hauptfiguren zu geben. Obwohl es sich um griechischsprachige Personen handelt, sprechen sie einen Dialekt, der sich in vielerlei Hinsicht vom Standardgriechischen unterscheidet. Anschließend werde ich die verschiedenen Übersetzungsstrategien diskutieren, die vom Untertitler des Films verwendet wurden, und dabei auf konkrete Beispiele aus dem Film selbst eingehen.

3 Handlung und Sprache des Films

„A Touch of Spice“ erzählt die Geschichte eines griechischen Jungen namens Fanis, der in Istanbul aufwächst. Sein Großvater, ein Gewürzhändler, zugleich kulinarischer Philosoph und Mentor, lehrt ihn, dass sowohl das Essen als auch

das Leben etwas Salz benötigen, um Geschmack zu bekommen; sie brauchen eine Prise Würze. Fanis und seine Familie sowie Tausende von Griechen wurden 1964 von der türkischen Regierung nach Griechenland deportiert. Die griechische Gemeinschaft in Istanbul war klein und blieb es auch, als sie sich in Griechenland niederließ. Wie die griechischen Flüchtlinge aus Kleinasien und dem Schwarzen Meer im Jahr 1922 brachten auch diese Menschen ihre Sprache mit, die, obwohl griechisch, sich in Syntax, Wortschatz und Aussprache vom offiziellen Griechisch unterschied, das im griechischen Hoheitsgebiet gesprochen wurde und hauptsächlich vom Türkischen beeinflusst war. Diese Unterschiede grenzten sie von der restlichen griechischen Gesellschaft ab, und sie wurden von einem Teil der griechischen Gesellschaft mit Misstrauen, Verachtung und sogar Feindseligkeit behandelt, so wie es den Griechen aus Kleinasien und dem Schwarzen Meer vierzig Jahre zuvor ergangen war. Sie brachten auch ihre Küche mit, die einen anspruchsvolleren Lebensstil und eine reiche Kultur repräsentierte. So wächst Fanis zu einem exzellenten Koch heran und nutzt seine Kochkünste, um das Leben der Menschen um ihn herum zu bereichern. 35 Jahre später reist er von Athen in seine Geburtsstadt Istanbul zurück, um seinen Großvater und seine erste Liebe wiederzusehen. Er reist zurück, nur um festzustellen, dass er vergessen hat, ein wenig Würze in sein eigenes Leben zu bringen.

Die Sprache, die von den Helden des Films gesprochen wird, ist das Idiom der einfachen Menschen und entstand Ende des 19. Jahrhunderts aus Elementen der Sprache der lokalen griechischen Bevölkerung, den Dialekten der griechischen Einwanderer in Konstantinopel, wissenschaftlichen Beimischungen und Einflüssen – hauptsächlich den Wortschatz betreffend – aus dem Türkischen und den westlichen Sprachen (Französisch und Italienisch). Die Hauptmerkmale des Konstantinopler Idioms sind (Millas 1999: o. S.):

- die Syntax der Verben ‚mögen‘, ‚sagen‘, ‚geben‘ mit Akkusativ anstelle von Genitiv, wie es im Standardgriechischen der Fall ist: z. B. „τον λέω“ (ton leo) (Akkusativ) statt „του λέω“ (tou leo) (Genitiv) für „Ich sage ihm“.
 - die Aussprache der Phoneme l, ts, tz, die stärker und näher am entsprechenden türkischen ğl, ç, c ausgesprochen werden.

- Manchmal erscheint das Verb am Ende des Satzes (wahrscheinlich ein türkischer Einfluss): „Maria schön ist“.
 - Einige Wörter haben eine andere Bedeutung als im Standardgriechischen. Zum Beispiel bedeutet das Wort „νταβατζής“ (davatzís) im Konstantinopler Idiom „Kläger“, während es im Standardgriechischen „Zuhälter“ bedeutet.
 - Einige Lehnwörter aus dem Italienischen und Französischen, die im Standardgriechischen nicht übernommen wurden, sind im Konstantinopler Idiom erhalten geblieben, z. B. „αρτίστας“ (artistas vom Italienischen „artista“) für „Schauspieler“ anstelle von „ηθοποιός“ (ithopios) im Standardgriechischen.
- Einige Lehnwörter aus dem Türkischen werden verwendet, um eine metaphorische Bedeutung zu vermitteln, während sie im Standardgriechischen wörtlich verwendet werden. Zum Beispiel bedeutet das Wort „τζιέρι“ (gieri, türk.: ciğer) im Türkischen „Leber“ und wird im Konstantinopler Idiom benutzt, um Liebe oder Zuneigung auszudrücken.

Es versteht sich von selbst, dass all diese Merkmale, die dieses Idiom vom Standardgriechischen unterscheiden und für das griechische Publikum offensichtlich sind, nicht in die englischen Untertitel übertragen werden können.

Diese Sprache zieht sich durch den gesamten Film und verleiht ihm eine besondere exotische Note, die vom englischsprachigen Publikum leider nicht verstanden werden kann, was den Grad der Interkulturalität, der durch die Untertitelung erreicht wird, erheblich mindert. Trotz dieses Verlustes ist es dennoch interessant zu sehen, wie es dem Untertitler des Films gelungen ist, seine Hauptbedeutung zu vermitteln. Diese Übertragungsstrategien werden in der Folge anhand konkreter Beispiele untersucht.

4 Übertragungsstrategien beim Untertiteln

Wie bei jedem Übersetzungsprojekt sind auch beim Untertiteln gewisse Verluste unvermeidlich und sogar zu erwarten, da lexikalische und/oder kulturelle Elemente des Ausgangstextes in der Zielsprache und -kultur möglicherweise

nicht existieren oder der Mehrheit des Zielpublikums unbekannt sind. Rabadán (1991: 164) hat diese Erscheinungen als „referential vacuums“ bezeichnet. In solchen Fällen sind Untertitler, ebenso wie Übersetzer, verpflichtet, Alternativen zu finden, um diesen Verlust auszugleichen und die Lücke in der Zielsprache so effizient wie möglich zu schließen. Zahlreiche Wissenschaftler aus dem Bereich der Untertitelung haben daher zur Entwicklung umfassender Taxonomien verschiedene Klassifikationen von Strategien auf Makro- und Mikroebene vorgeschlagen. Wie Díaz Cintas und Remael (2007: 201) anmerken, weisen jedoch „alle bestehenden Klassifikationen geringfügige Mängel auf, da sich die Kategorien immer bis zu einem gewissen Grad überschneiden“. Diese Aussage kommt der Wahrheit ziemlich nahe, aber es ist schwierig, wenn nicht sogar unmöglich, eine vollständige und umfassende Liste von Übersetzungsstrategien bereitzustellen, um mit der Komplexität der Kommunikation zwischen verschiedenen Sprachen und Kulturen umzugehen, während eine Überlappung von Strategien zu erwarten ist, wenn Wissenschaftler dasselbe Objekt untersuchen.

Im Folgenden werde ich einige der von Experten auf diesem Gebiet vorgeschlagenen und bei der Untertitelung häufiger verwendeten Strategien vorstellen, um zu beurteilen, welche und in welchem Ausmaß diese im Untertitelungsprozess des Films verwendet wurden. Ich werde mich auf lokale Strategien beziehen, da in der Übersetzungswissenschaft zwar „the choice of local strategy depends on the translator’s global strategy for the text“ (Leppihalme 2011: 140), wie Pedersen (2011: 115) jedoch feststellt, Übersetzungsaufträge, die die Wahl globaler Strategien definieren, in der realen Untertitelungspraxis äußerst selten sind und Antworten auf die Fragen, die sich aus der Untertitelungssituation ergeben, oft von den Untertitlern selbst entschieden oder anderweitig gesucht werden müssen, z. B. durch Kontakte zu Rundfunkanstalten/Arbeitgebern.

Díaz Cintas und Remael (2007: 201) schlagen folgende lokale Strategien vor:

1. Entlehnung oder Übernahme, wenn keine Übersetzung möglich ist und das Wort oder der Ausdruck des Ausgangstextes in die Zielsprache und den Zieltext übernommen wird. Diese Strategie gilt auch für die Übertragung von Eigennamen, wenn diese transkribiert werden.

2. Lehnübersetzung oder wörtliche Übersetzung.
3. Explizierung, damit der Ausgangstext für das Zielpublikum leichter zugänglich wird. Dies kann durch Verallgemeinerung, Spezifizierung oder Hinzufügung erreicht werden.
4. Substitution: Eine Variante der Explizierung, wenn räumliche Einschränkungen die Einfügung eines langen Begriffs nicht zulassen, auch wenn er in der Zielkultur existiert.
5. Transposition: Ein kulturelles Konzept aus einer Kultur wird durch ein kulturelles Konzept aus einer anderen ersetzt.
6. Lexikalische Neuschöpfung: Das Erfinden eines Neologismus, wenn der Sprecher des Ausgangstexts selbst Wörter erfindet.
7. Kompensation: Das Ausgleichen eines Übersetzungsverlustes durch Overtranslation oder Hinzufügung.
8. Auslassung: Manchmal unvermeidlich aufgrund von Platz- oder Zeitbeschränkungen oder durch Fehlen eines entsprechenden Begriffs in der Zielsprache. Auch wenn es sich hierbei nicht um eine Strategie zu handeln scheint, handelt es sich dennoch um eine „translatorische Handlung“ im Sinne von Holz-Mänttari (in: Nord 2001: 13).

Valdeón (2008: 216–224) schlägt folgende Strategien vor:

1. Bewahrung internationaler Elemente: Bewahrung kultureller Elemente, die international bekannt sind. Beispiele hierfür können Namen von Prominenten, Schauspielern, Musikbands, Sängern und Filmen sein, die weltweit populär sind.
2. Bewahrung kulturspezifischer Elemente: Bewahrung kultureller Elemente wie beispielsweise Namen von Schauspielern, die dem Zielpublikum möglicherweise nicht vertraut sind. Es wird angenommen, dass der Kontext dem Zielpublikum eine klare Vorstellung von diesen unbekannt Namen vermittelt.
3. Ersetzung durch ein anderes kulturspezifisches Element: Diese Strategie wird verwendet, um den kulturellen Hintergrund des Ausgangstextes zu bewahren, indem ein anderes Element aus der Ausgangskultur verwendet wird, das gleichzeitig in der Zielkultur verständlich ist.

4. Ersetzung durch ein internationales Element: Wenn das kulturspezifische Element des Ausgangstextes in der Zielsprache durch ein allgemeines und internationales Element ersetzt wird, das weltweit bekannt ist.
5. Ersetzung durch ein Element der Zielkultur: Wenn das kulturspezifische Element des Ausgangstextes durch ein Element ersetzt wird, das zur Zielkultur gehört.
6. Ersetzung durch veränderte Formen von Elementen der Zielsprache: Ersetzung der kulturell spezifischen Elemente des Ausgangstextes durch Elemente, die einzigartig für die Zielkultur sind, wobei einige Änderungen vorgenommen wurden.
7. Ersetzung durch einen Oberbegriff: Wenn das Element in der Ausgangssprache ausgelassen wird und ein Oberbegriff eingeführt wird, der seine Bedeutung im Zieltext klärt.
8. Ersetzung durch einen anderen zielkulturellen Begriff: wenn der kulturelle Begriff des Ausgangstextes durch einen anderen kulturellen Begriff der Zielsprache ersetzt wird, der in gewisser Weise fast die gleiche Bedeutung hat.

Auch Tomaszkiwicz (1993 in Fouad 2022: 53f.) versucht, eine Liste lokaler Strategien zu erstellen, wie z. B.:

1. Auslassung: Sie wird verwendet, wenn das kulturspezifische Element des Ausgangstextes ausgelassen wird.
2. Wörtliche Übersetzung: Sie wird verwendet, wenn Ausgangs- und Zieltext in ihrer Bedeutung sehr nahe beieinander liegen.
3. Entlehnung: Wenn das kulturspezifische Element des Ausgangstextes unverändert in den Zieltext übernommen wird.
4. Äquivalenz: Wird verwendet, wenn das kulturspezifische Element des Ausgangstextes eine Entsprechung in der Zielkultur hat.
5. Anpassung: Wenn das kulturspezifische Element des Ausgangstextes an die Zielkultur angepasst wird.
6. Ersetzung: wenn das kulturspezifische Element durch Deiktika ersetzt wird.

7. Generalisierung: Wenn das kulturspezifische Element in ein allgemeines Element umgewandelt wird.
8. Explizierung: Wie der Begriff bereits andeutet, wird sie verwendet, um die Bedeutung des kulturspezifischen Elements zu umschreiben oder zu erklären.

Pedersen (2011: 77–96) schließlich unterscheidet zwischen ausgangssprachlichen und zielsprachlichen Strategien:

Ausgangssprachlich orientierte Strategien

1. Beibehaltung: Wenn ein kulturspezifisches Element eine Entsprechung in der Zielkultur hat.
2. Spezifizierung: Wenn zusätzliche Informationen hinzugefügt werden.
3. Direkte Übersetzung: Wenn das Element der Ausgangssprache unverändert übernommen wird.

Zielsprachlich orientierte Strategien

1. Generalisierung: Wenn das Element des Ausgangstextes auf eine allgemeinere Weise wiedergegeben wird.
2. Substitution: Wenn ein Element des Ausgangstextes durch ein Element der Zielsprache ersetzt wird.
3. Auslassung.

Aus den obigen Klassifikationen können wir leicht erkennen, dass sich einige der genannten Strategien überschneiden oder aber übereinstimmen, obwohl die von den Experten vorgeschlagene Terminologie unterschiedlich ist. Beispielsweise ähnelt die Strategie der Beibehaltung von Pedersen der Strategie der Entlehnung von Tomaszkiwicz oder der Strategie der Entlehnung oder Übernahme von Díaz Cintas und Remael. Wie wir in der folgenden Darstellung der bei der Untertitelung angewandten Strategien sehen werden, hat sich der Untertitler nicht streng an eine bestimmte Klassifikation gehalten, sondern Techniken aus all den oben genannten Klassifikationen gewählt.

5 Methodik

Das Korpus der Studie besteht aus dem 101-minütigen Film, der das griechische Drehbuch von Tassos Boulmetis' Film *Πολιτική Κουζίνα / A Touch of Spice* (2003) und dessen englische Untertitel umfasst. Die Handlung und der Schauplatz des Films wurden bereits in Kapitel 3 beschrieben. Vor der Untersuchung der Strategien der Untertitelung lohnt es sich, die Übersetzung des Filmtitels zu erwähnen. Der griechische Titel „Πολιτική Κουζίνα“ (Polítiki Kouzina) fällt in die Kategorie der unübersetzten kulturspezifischen Elemente. Das Adjektiv ‚polítiki‘ leitet sich von dem Substantiv ‚Poli‘ (Stadt) ab, wie Konstantinopel (die Stadt Konstantins) von den Griechen – unabhängig von ihrer Herkunft – gewöhnlich bezeichnet wird. Dieses Adjektiv bezeichnet die Herkunft einer Sache oder eines Gegenstands, die in unserem Fall durch das Substantiv *κουζίνα* (*kouzina* = Küche) gegeben ist. Eine wörtliche Übersetzung des Filmtitels wäre *Cuisine from Constantinople* (oder *Cuisine from Istanbul*), was für ein englischsprachiges Publikum wenig Sinn ergeben würde. Dieser Ausdruck trägt neben seiner denotativen Bedeutung auch eine starke konnotative kulturelle und politische Bedeutung, die vom griechischsprachigen Publikum sofort verstanden wird. Im Gegensatz dazu würde das englischsprachige Publikum diese Konnotation bei einer wörtlichen Übersetzung nicht erfassen. Daher erscheint die Übersetzung des Titels mit „A Touch of Spice“ für das englischsprachige Publikum angemessener und anschaulicher, während sie ein grundlegendes Merkmal des Films beibehält, nämlich die Gewürze, die in der Küche Konstantinopels weit verbreitet waren. Die hier gewählte Übersetzungsstrategie ist eine Generalisierung nach Tomaszewicz oder Pedersen oder eine Ersetzung durch ein übergeordnetes Element nach Valdeón oder, in gewissem Maße, eine Kompensation nach Díaz Cintas und Remael.

Der Film wurde wie folgt analysiert: Zunächst wurde er angesehen und danach wurden die englischen Untertitel transkribiert, um sie mit der Originaltonspur zu vergleichen, die nicht transkribiert wurde, da sie in schriftlicher Form im Buch „Πολιτική Κουζίνα“ vorlag, das vom Regisseur des Films geschrieben und herausgegeben und vom griechischen Verlag *Ellinika Grammata* veröffentlicht wurde. Anschließend wurden die Untertitel analysiert, um die verwendeten Übersetzungsstrategien zur Übertragung der kulturspezifischen

Elemente zu bestimmen. Die Klassifizierung, die ich zur Unterscheidung der Untertitelungsstrategien verwendet habe, ist die von Díaz Cintas und Remael. Diese Wahl ergibt sich aus der Notwendigkeit, dieselben Kategorisierungskriterien bei der Analyse der angewandten Strategien zu verwenden sowie aus der persönlichen Einschätzung, dass diese Klassifizierung für den Zweck dieser spezifischen Analyse besser geeignet ist.

6 Strategien bei der Untertitelung des Films

In diesem Kapitel werde ich die lokalen Strategien vorstellen, die der Untertitler verwendet hat, um die Bedeutung des Films zu vermitteln. Die Beispiele werden nach der verwendeten Strategie präsentiert, da kulturspezifische Elemente häufig mit unterschiedlichen Untertitelungsstrategien behandelt werden. Bei jeder der vorgestellten Strategien sind die Beispiele exemplarisch, da es aufgrund der Seitenbeschränkungen nicht möglich ist, alle Beispiele aus dem Film zu zitieren. Aus der Analyse des Korpus habe ich festgestellt, dass die vom Untertitler verwendeten Strategien Explizierung, Auslassung, Substitution und Entlehnung sind.

Explizierung

[1] (AT: Ausgangstext)

Ο παππούς μου συχνά έλεγε πως η λέξη *ονειρεύομαι* κρύβει μέσα της τη λέξη *ρεύομαι*.

(ZT: Zieltext)

Grandpa often said that the Greek word for *dream* conceals within the word *belch*.

(BT: back translation / Rückübersetzung)

My grandpa often said that the word *to dream* hides the word *to belch*.

Der griechische Satz benutzt eine Art Wortspiel mit den Verben *ονειρεύομαι* (*oneirevomai* = träumen) und *ρεύομαι* (*revomai* = rülpsen), die somit einen Reim bilden. Diese sprachliche Besonderheit kann im Englischen nicht als sol-

che wiedergegeben werden. Darüber hinaus hilft die Hinzufügung des Wortes „griechisch“ im Untertitel dem Publikum, das Wortspiel zu errahnen, da es ohne diese Hinzufügung für das englischsprachige Publikum unmöglich wäre zu verstehen, wie sich das Wort *dream* im Wort *belch* verbirgt.

- [2] (AT: Ausgangstext)
Φάνη, *γιαβρί* μου, καλά είσαι;
(ZT: Zieltext)
Fani my *boy*, how are you?
(BT: back translation / Rückübersetzung)
Fani, my *baby*, are you well?

Das griechische Wort *γιαβρί* (*giavri*, ein Lehnwort aus dem türkischen *yavru*) wird hauptsächlich von Griechen aus Istanbul, Kleinasien und der Schwarzmeerregion verwendet, um Zärtlichkeit, Zuneigung und Liebe auszudrücken. Dieses Wort hat eine starke idioskulturelle Bedeutung, hat keine Entsprechung im Englischen und wurde daher im Untertitel durch ein allgemeineres Wort (*boy*) ersetzt, um den Ausdruck für das Zielpublikum verständlich zu machen.

Auslassung

- [1] (AT: Ausgangstext)
Άλλοι λένε πως αυτό είναι *κουσούρι*. Άλλοι πάλι πως οφείλεται στη διατροφή τους.
(ZT: Zieltext)
This *idiosyncrasy* is related to their dietary habits.
(BT: back translation / Rückübersetzung)
Some say that this is a *flaw*. Others say that this is due to their dietary habits.

Die Hauptperson des Films, Fanis, beschreibt eine Besonderheit der Griechen aus Istanbul, die damit zu tun hat, wie sie sich orientieren, wenn sie ihren Weg finden wollen, und sagt, dass sie so funktionieren, als hätten sie einen Kompass in sich. In diesem Beispiel hat sich der Untertitler dafür entschieden,

das Wort *κουσούρι* (engl. *flaw*, dt. *Macke*) mit *idiosyncrasy* wiederzugeben und den ersten Satz fast ganz auszulassen, um so den Fokus auf die Bedeutung des zweiten Satzes zu legen.

[2] (AT: Ausgangstext)

Άμα θέλεις να πεις ναι, κανέλα να βάλεις.

Ευχαριστώ πολύ κυρ Βασίλη.

Αντε, η ώρα η καλή.

(ZT: Zieltext)

– If you want to say „yes“, then add cinnamon.

– Thank you, Mr. Vasilis.

(BT: back translation / Rückübersetzung)

– If you want to say „yes“ put cinnamon.

– Thank you very much, Mr. Vasilis.

May your time be good.

In dieser Szene gibt Fanis' Großvater, ein Gewürzhändler und Experte im Gebrauch von Gewürzen, der Frau den Rat, Zimt in die Fleischbällchen zu geben, anstelle von Kreuzkümmel. Die Frau bedankt sich bei Herrn Vasilis, als sie geht, und er erwidert den Gruß mit einer Äußerung, die im Deutschen dem Glückwunsch „Alles Gute zur Hochzeit“ entspricht. Dieser letzte Satz des griechischen Dialogs wird in den englischen Untertiteln weggelassen.

Substitution

[1] (AT: Ausgangstext)

Η πρώτη μουζιέρα με ηλεκτρικό που ήρθε στην Πόλη εμείς την πήραμε. Ο Αμερικάνος πρόξενος μας την έστειλε.

Με τόσους Αμερικάνους που μπαίνανε στο σπίτι σας, *γιατί σε πάντρεψαν με μένα;*

(ZT: Zieltext)

– We were the first household to get a fridge. The American consul sent it!

With so many Americans around your house, *why did you marry me?*

(BT: back translation / Rückübersetzung)

– The first refrigerator with electricity that arrived in Istanbul was bought by us. The American consul sent it to us!

– With so many Americans that were entering your house *why did they give you to me?*

In dieser Szene streiten sich die Eltern von Fanis, und Fanis' Mutter Sultana erwähnt stolz, dass ihre Familie den ersten modernen Kühlschrank in Istanbul erworben hat, der ihnen vom amerikanischen Konsul geschickt wurde. Daraufhin fragt Pantelis, Fanis' Vater, warum Sultanas Eltern beschlossen haben, sie mit ihm zu verheiraten, obwohl sie so viele Amerikaner kannten. Diese Äußerung verweist indirekt auf die in der griechischen Gesellschaft jener Zeit verbreitete Tradition der von den Eltern arrangierten Ehe. Diese Sitte ist jedoch im Westen heutzutage eher unbekannt oder unüblich, und eine Erklärung im Untertitel würde das Zielpublikum eher verwirren, da sie aufgrund räumlicher und zeitlicher Beschränkungen unmöglich ist. Daher entschied sich der Untertitler für die Strategie der *situativen* Substitution (Díaz Cintas und Remael 2020: 212), d. h. die Ersetzung eines kulturellen Bezugs durch einen Ausdruck, der zur Situation passt, aber keinen direkten Bezug zum AT-Ausdruck hat.

Entlehnung

[1] (AT: Ausgangstext)

Ἡμαρτον κύριε. Εγώ στο *Ιμάμι* μοςχοκάρυδο ποτέ δεν βάζω.

(ZT: Zieltext)

Good Lord! But I never put nutmeg in „*Imam*“.

(BT: back translation / Rückübersetzung)

Good Lord! I never put nutmeg in „*Imam*“!

In dieser Szene probiert Fanis' Vater ein pikantes Gericht namens „Imam baildi“ (kurz „Imam“ genannt), dessen Grundzutat Auberginen sind, die mit verschiedenen Gemüsesorten wie Tomaten, Zwiebeln und Petersilie gefüllt und dann im Ofen gebacken werden. Fanis' Vater fragt seine Frau, warum sie Muskat für die Zubereitung des Imam verwendet hat und sie antwortet, dass sie nie Muskat in den Imam hinzugibt. Die Strategie hier ist die Entlehnung,

da dieses Gericht dem nicht griechischsprachigen Publikum unbekannt ist und die Szene dadurch eine exotische oder fremdländische Note erhält, die für das Zielpublikum eher faszinierend ist.

7 Schlussbemerkungen

Aus der Studie und den Ergebnissen geht hervor, dass die Übertragung von kulturspezifischen Elementen bei der Untertitelung mit erheblichen Schwierigkeiten verbunden ist. Oft steht der Untertitler vor dem Dilemma, ob und/oder wann er die kulturelle Vielfalt des Ausgangstextes bewahren oder eine Strategie wählen soll, die den Zieltext für das Zielpublikum leichter verständlich macht. Noch schwieriger wird die Aufgabe, wenn der Untertitler es mit idiosynkratischen Elementen zu tun hat, wie es bei dem hier untersuchten Film der Fall ist. In solchen Fällen sind die Schwierigkeiten meist auf die Besonderheiten der Ausgangssprache und -kultur zurückzuführen und nicht auf die räumlichen und zeitlichen Zwänge. Außerdem habe ich festgestellt, dass in vielen Fällen dasselbe Problem mit unterschiedlichen Strategien angegangen wurde. Zum Beispiel hat der Untertitler beim Umgang mit kulinarischen Elementen nicht immer auf die Strategie der Entlehnung zurückgegriffen. So sprechen die Helden in einem anderen Teil des Films über *piazi*, ein Gericht, dessen Hauptbestandteil weiße Bohnen sind, die gekocht und mit Kräutern, Zwiebeln und Oliven serviert werden. Dieser Ausdruck wurde mithilfe der Strategie der Explizierung unter Verwendung des übergeordneten Begriffs *Bohnen* übersetzt. Diese Wahl war nicht auf eine räumliche oder zeitliche Beschränkung zurückzuführen, sondern vielmehr auf eine persönliche Entscheidung des Untertitlers, der versuchte, ein Gleichgewicht zwischen den Techniken der Domestizierung und Verfremdung zu finden.

Die durch den Untertitelungsprozess erreichte Interkulturalität hängt weitgehend von der Qualität der Untertitel ab, die jedoch ohne Berücksichtigung spezifischer und objektiver Kriterien schwer zu beurteilen ist. Bittner (in Abdelal 2019: 7) behauptet, dass es sechs Faktoren gibt, die die Qualität von Untertiteln beeinflussen: Textform, Kultur, Übersetzer, Ausgangstext, Politik und Kunde. Er behauptet weiter, dass die Übersetzungsqualität aus der Per-

spektive der Leser oder Zuschauer betrachtet werden sollte. Er definiert gute Übersetzungsqualität als „the perception of a translation as most appropriate within the context in which it functions“ (ebd.). Es versteht sich von selbst, dass ein erheblicher Teil der Interkulturalität bei der Übersetzung unweigerlich verloren geht, da, wie bereits erwähnt, der Idiolekt des Films auf keine Weise vollständig übertragen werden kann. Um den Grad der erreichten Interkulturalität zu beurteilen, habe ich mich auf die Grundlagen der Skopos-Theorie gestützt und folglich versucht, anhand von englischsprachigen Filmkritiken Schlussfolgerungen zu ziehen. Dabei stieß ich auf zwei Rezensionen von Filmkritikern: eine von Neil Genzlinger in der *New York Times*³ und eine auf der Website von Adrian Martin⁴. Aus beiden Kritiken geht hervor, dass der Film eher als angenehmer Unterhaltungsfilm wahrgenommen wurde, da die beiden Kritiker vor allem diesen Aspekt des Films betonten und weniger auf seinen idiolektuellen Kontext eingingen. Außerdem entdeckte ich 13 Publikumsrezensionen auf einer Website namens „25 Rotten Tomatoes“. Auch hier legten 10 von 13 Rezensenten den Schwerpunkt auf den unterhaltsamen Teil des Films und betonten die kulinarischen Anspielungen, während sie den größten Teil der Idiolekt des Films vernachlässigten. Alle Kritiken sind sich jedoch einig, dass es sich um einen mehr oder weniger unterhaltsamen Film handelt. Daraus lässt sich schließen, dass es bei Filmen, bei denen kulturspezifische Elemente im Mittelpunkt der Handlung stehen, sehr schwierig ist, vom Zielpublikum vollständig verstanden zu werden, unabhängig davon, wie erfolgreich oder besser gesagt angemessen die vom Untertitler gewählten Strategien sind.

Literaturverzeichnis

Abdelaal, Noureldin Mohamed (2019): „Subtitling of culture-bound terms: strategies and quality assessment“. *Heliyon* 5, 2–27.

De Linde, Zoé/Kay, Neil (1999): *The Semiotics of Subtitling*. Manchester: St. Jerome Publishing.

.....

3 <https://www.nytimes.com/2009/04/24/movies/24touc.html>

4 http://www.adrianmartinfilmcritic.com/reviews/t/touch_of_spice.html

- Díaz Cintas, Jorge/Remael, Aline (2007/2014): *Audiovisual Translation: Subtitling*. London and New York: Routledge.
- Díaz Cintas, Jorge/Remael, Aline (2020): *Subtitling. Concepts and Practices*. London and New York: Routledge.
- Fine, G. A. (1979): „Small Groups and Culture Creation: The Idioculture of Little League Baseball Teams“. *American Sociological Review* 44 (5), 733–45.
- Fouad, Ammar (2022): „A Study of Subtitling Culture-Specific Items with Reference to Five Iraqi Films Translated into English“. *Translation and Interpreting Studies*, 48–66.
- Hagfors, Irma (2003): „The Translation of Culture-Bound Elements into Finnish in the Post-War Period“. *Meta* 48 (1–2), 115–127.
- Kostopoulou, Loukia (2015): „Translating culture-specific items in films: the case of interlingual and intersemiotic translation“. *Punctum* 1 (2). 53–67.
- Leppihalme, Ritva (2001): „Translation Strategies for Realia“. Kukkonen, Pirjo and Ritva Hartama-Heinonen [Hrsg.] *Mission, Vision, Strategies, and Values. A Celebration of Translator Training and Translation Studies in Kouvola*. Helsinki: Helsinki University Press, 139–148.
- Luyken, George-Michael/Langham-Brown, Jo/Reid, Helen/Spinhof, Herman (1991): *Overcoming language barriers in television, Dubbing and subtitling for the European audience*. Manchester: The European Institute for the media.
- Millas, Iraklis (1999): „The idiom of Constantinople“ (in Greek). <http://www.herkulmillas.com/el/hm-makaleleri/glossa-logotexnia/643-to-konstantinoupolitiko-idioma.html> (20.3.2023).
- Moran, Siobhan (2009): *The effect of linguistic variation on subtitle reception*. Thesis submitted to the Faculty of Graduate Studies in partial fulfilment of the requirements for the degree of Master of Arts. Toronto: York University.
- Nedergaard-Larsen, Birgit (1993): „Culture-bound problems in subtitling“. *Perspectives: Studies in Translatology* 1 (2), 207–240.
- Nord, Christiane (2001): *Translation as a Purposeful Activity. Functionalist Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- Pedersen, Jan (2009): „Cultural Interchangeability: The Effects of Substituting Cultural References in Subtitling“. *Perspectives: Studies in Translatology* 15 (1), 30–48.
- Pedersen, Jan (2011): *Subtitling Norms for Television*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Co.

- Rabadán, Rosa (1991): *Equivalencia y traducción: problemática de la equivalencia translémica inglés-español*. Zamora: Universidad de León.
- Ranzato, Irene (2016): *Translating Culture Specific References on Television: The case of Dubbing*. London and New York: Routledge.
- Sapir, Eduard (1956): *Culture, Language and Personality*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- Valdeón, Roberto A. (2008): „Alienation Techniques in Screen Translation: The Role of Culture Specifics in the Reconstruction of Target-Culture Discourse“. *Languages in Contrast* 8 (2), 208–234.
- Zojer, Heidi (2011): „Cultural references in subtitles. A measuring device for interculturality?“. *Babel* 57 (4), 394–413.

MULTIMODALER KONTEXT:
TEXT UND BILD

Zur Rolle und Funktion des Kontextes in der Translation multimodaler Textverbunde

Der Fall der Übersetzung des *Struwwelpeter*
ins Italienische

1 Kontext in multimodalen Textverbunden

Das Wort „Kontext“ stammt aus dem Lateinischen „*cum+textus*“ und bedeutet „zusammen mit dem Text“, wobei „*textus*“ sich vom Verb *texere* i. S. v. ‚weben, flechten, bauen, errichten‘ herleitet.¹ Sonach ist der Kontext ein konstitutiver Teil des *textus*, ein Teil des „ganzen Geflechtes bzw. Gewebes“, der in enger Verbindung mit dem schriftlichen Text steht, oder ein „vernetztes Schreiben“ bzw. „die semiotische Umgebung des Textes“.² Im weiteren Sinne kann er mithin als die Gesamtheit der sprachlichen und außersprachlichen Umstände definiert werden, unter denen eine kommunikative Handlung stattfindet.

In diesem Beitrag verwende ich die gängige Auffassung von „Text“ als monosemiotischer und autonomer zusammenhängender Folge von lediglich unmittelbaren verbalen Schriftzeichen und die Bezeichnung „multicodaler bzw. multimodaler Textverbund“ in Bezug auf (poly)semiotisch-holistische Textgewebe, die aus verschiedenen miteinander verknüpften Zeichensystemen bestehen (vgl. dazu z. B. Schopp 2018: 184ff.).

Daran anknüpfend stehen alle schriftlichen Texte in aller Regel in enger Verbindung mit Kontexten, denn „[j]ede Interpretation, jede Lektüre verbindet

.....
1 Vgl. das etymologische Wörterbuch von Wolfgang Pfeifer unter: <https://www.dwds.de/wb/etymwb/Kontext> (21.11.2023).

2 Schmitz 2016: 332 sowie bereits Coseriu 1994: 126ff. Zu der Auffassung von Kontext als „Umgebung“ vgl. auch Müller 2007: vii, zit. nach Borkowski 2015: 28.

einen Text mit einem Kontext“ (Danneberg 1995: 437, vgl. dazu auch Brenner 1998: 288). Bezug nehmend auf Danneberg (1995: 436f.) und auf Lauer (2002: 927) stellt Borkowski (2015: 11) hierzu fest: In einer neuen Textinterpretation „werden neue Kontexte für den Text kreiert bzw. herangezogen“. Eine Interpretation scheint für ihn demnach eine Rekontextualisierung zu sein, die das Verstehen von Texten ermöglichen soll. Im Fall einer literarischen Übersetzung ist die besagte Rekontextualisierung demzufolge eine Bedeutungsrekonstruktion für ein anderes Lesepublikum (vgl. Borkowski 2015: 14).

Mehrere sprachliche, parasprachliche sowie nicht-sprachliche Ebenen des *textus* wirken an der Kreierung eines neuen Kontextes mit, um die Rezeption des literarischen Werkes zu ermöglichen. Bei multimodalen bzw. multimedialen Textverbunden beruht das multisemiotische Kommunikat³ „auf der semantischen und funktionalen Verknüpfung bzw. wechselseitigen Integration verschiedener Zeichenmodalitäten“ (Klug/Stöckl 2016: VII), wie Sprache, Bild, Layout bzw. grafische Gestaltung sowie die Musikalität der Reime, Assonanzen und Alliterationen. Verbale und visuelle Repräsentationsstrategien „semantisieren“ sich wechselseitig, nutzen dabei „die jeweiligen semiotischen Potenziale“ und „kompensieren Defizite“. „Bilder authentisieren und dramatisieren die Sachverhalte, Sprache schafft dazu die raumzeitliche Ordnung, benennt, bewertet und erklärt sie“ (Klug/Stöckl 2016: XII, vgl. dazu auch Halliday/Hasan 1985: insbesondere 10 und 26).

Im Fall der Translation eines multimodalen Kommunikats geht es also letzten Endes darum, zielgerichtete Strategien einer neuen gegenseitigen Resemantisierung von Sprache und Bild einzusetzen und deren typische semiotische Potenziale zu nutzen, damit visuelle (nonverbale) unveränderbare Zeichen mit verbalen sowie paraverbalen Zeichen neu vernetzt und rekontextualisiert werden können.⁴

.....

3 Mit dem Begriff ‚Kommunikat‘ ist hier „ein konkretes kommunikatives Medium [gemeint], das von einem Auftraggeber oder Sender durch ihn selbst oder Dritte (in der Regel Fachleute mit bestimmten kommunikativen Teilkompetenzen) im Einzelgang oder als Teamarbeit konzipiert und angefertigt wird“ (Schopp 2018: 185).

4 Zu der multisemiotischen Translation vgl. u. a. Kvam/Meloni/Parianou/Schopp/Solfjeld (2018).

Genau diese Strategien sowie die Bildung von neuen Kontexten in zwei italienischen Übersetzungen des Struwwelpeters werden hier exemplarisch dargestellt und untersucht.

2 „Der Struwwelpeter“ von Heinrich Hoffmann und seine Übersetzungen ins Italienische: der soziokulturelle Kontext und seine Auswirkung auf das Translat

Das 1845 von dem Frankfurter Arzt Heinrich Hoffmann veröffentlichte bekannte Kinderbuch „Der Struwwelpeter“ ist eines der ersten erzählenden Bilderbücher und enthält 10 Geschichten von ungehorsamen Kindern, deren fahrlässiges Verhalten drastische Folgen nach sich zieht. Das Buch richtet sich an „Kinder zwischen 3 und 6 Jahren“, wie auf der unteren Hälfte des Titelblatts des ersten Manuskripts von 1845 explizit angekündigt wird, es fehlt aber ein Hinweis auf das Lesepublikum sowohl in den folgenden deutschen Auflagen als auch in den beiden italienischen Übersetzungen.⁵

Der Struwwelpeter entstand in der Biedermeierzeit, als die Kinderliteratur zu einem wichtigen Instrument der Erziehung wurde und das Bilderbuch sich in jenen Jahren als vorherrschende Gattung etablierte. Des Weiteren waren die Geschichten des Struwwelpeters damals bei den Eltern sehr beliebt, weil sie das Wohlverhalten in einer Gesellschaft mit strengen Erziehungsregeln widerspiegeln und die Musikalität ihrer – wenngleich manchmal unregelmäßigen – Verse so faszinierend und fesselnd für die Kinder waren. Aus diesen Gründen hatten die Bildergeschichten mit einer unmittelbaren Moral einen großen Erfolg und wurden sofort in zahlreiche Sprachen übersetzt.⁶

.....

5 Vgl. Hoffmann⁷1987. Erwähnenswert ist die Interpretation der Psychologin Anita Eckstaedt (1998, vgl. auch Krause 2008), die 1998 eine psychoanalytische Studie zum Struwwelpeter veröffentlicht und einige Übereinstimmungen zwischen dem Leben des Psychiaters Hoffmann, der in seinem täglichen Alltag kleine Zeichnungen für seine kranken kleinen Patienten malte, und den Protagonisten der Kinderreime sieht.

6 Vgl. Stocchi 1986: 25. Zum Thema Übersetzung und Kinderliteratur vgl. Pederzoli (2013) und Puurtinen (1995 und 1997 bes. 322).

Der erste italienische Übersetzer ist unbekannt, gab der Figur jedoch den eigenartigen Namen Pierino Porcospino, der auch später beibehalten wurde. Der zweite italienische Übersetzer war der Senator und Bürgermeister von Mailand und Politiker Gaetano Negri. Seine erfolgreiche und am meisten verbreitete Fassung in italienischer Sprache, die er 1891 in sehr kurzer Zeit anfertigte (die deutschen Auflagen waren inzwischen schon mehr als 200, vgl. Stocchi 1986: 14), wird hier mit der erstmal 1984 erschienenen Übersetzung „Pierino Porcospino. Storie amene e curiose illustrazioni del dottor Heinrich Hoffmann“ der Übersetzerin Maria Luisa Mazzoni verglichen. Diese neueste Version in italienischer Sprache zeigt, dass die Geschichten de facto auch in unserer Zeit für das zeitgenössische Lesepublikum kulturell übertragbar, gelungen und immer noch aktuell sind, denn sie zielen nicht darauf ab, die Kinder moralisch zu belehren, sondern sie warnen sie vor dem Spiel mit Feuer und den Gefahren der Straße, verurteilen Rassismus, die Misshandlung von Tieren und lehren gute Tischmanieren (vgl. Sauer 2020: 5).

Die Aufgabe der beiden Übersetzer bestand zum einen darin, die Komplexität des verbalen und nonverbalen Codes des multisemiotischen Textverbundes zu wahren und zu rekontextualisieren (vgl. Kap. 3.). Zum anderen ging es darum, die allgemeinen soziokulturellen sowie literarischen Kontextfaktoren, die ihrerseits an einen anderen „sozial definierten Gebrauchskontext“ (Klug/Stöckl 2016: VIII) angepasst werden mussten, in eine andere historische Epoche zu übertragen.

Während in der moderneren Version von Mazzoni der Anspruch im Vordergrund steht, die Geschichten des Struwwelpeters in einer ebenso einfachen und schnörkellosen Sprache wie im Original für ein altersübergreifendes Lesepublikum lesbar und musikalisch amüsant zu machen, wirkte sich der historische und kulturelle Kontext dagegen 1891 auf das Translat von Negri unterschiedlich aus. Denn damals fiel nicht nur die pädagogische und moralische Belehrung der jungen Leser, sondern auch die Bereicherung der gemeinsamen nationalen Sprache für den 1861 neu gegründeten italienischen Staat sowie die formale Gestaltung der Verse ins Gewicht.⁷

.....

7 Zur Übersetzung von Gaetano Negri vgl. auch Barbieri 2015: 6 und Marx 1997: 9.

3 Rekontextualisierungen des Textes in den Übersetzungen

Im Folgenden wird anhand einiger Beispiele der Versuch unternommen, exemplarisch zu zeigen, wie die italienischen Texte jeweils an die originalen Bilder angepasst werden und ob und wie der Zusammenhang von verbalen, paraverbalen und nonverbalen Zeichen wiederhergestellt wird.

Aus textlinguistischer Perspektive kann das Bilderbuch „Struwelpeter“ somit aufgrund der Wechselwirkung von Text und Bild als „medialer Texttyp“ definiert werden. Als in Versen geschriebener Text ist überdies seine musikalische Dimension von Belang, die vollständig umgesetzt und mit neuen sprachlichen Zeichen wiedergegeben bzw. neu gestaltet werden muss (vgl. Kap. 3.2.).

Im Einzelnen fokussiert der Beitrag folgende Aspekte des sogenannten Voraussetzungskontextes, der von den beteiligten semiotischen Systemen abhängt, und zwar von dem linguistischen sowie vom damit verbundenen para- und nonverbalen Code: 1) die Wechselwirkung von Text und Bild (verbaler Kotext⁸ und nonverbaler/visueller Kontext); 2) die akustische Ebene des Textes (paraverbaler/prosodischer Kontext); 3) die semantische Dimension des Textes (semantischer Kontext).

3.1 Der verbale Kotext und der nonverbale Kontext: Wechselwirkung von Text und Bild

Wie im Untertitel „Lustige Geschichten und drollige Bilder“ angekündigt, ist im Bilderbuch die Wechselwirkung zwischen Schrifttext und Bild vorrangig.⁹ Im Original sowie in der Übersetzung von Maria Luisa Mazzoni ist meistens ein komplementärer Text-Bild-Bezug zu beobachten, d. h. der Text erzählt die Geschichte und beschreibt ergänzend dazu den situativen Kontext, wobei oft

.....

- 8 Unter Kotext versteht Schmitt „das textinterne Umfeld“, unter Kontext dagegen „die situative Einbettung des Textes“ (Schmitt 1999: 81).
- 9 Es sei hier am Rande bemerkt, dass die Bilder in den beiden hier berücksichtigten italienischen Fassungen im Vergleich zu dem neueren deutschen Original unverändert sind und sich auf das 2. Manuskript von 1858 beziehen.

explizit auf die „simultane[n] Bilder“ Bezug genommen wird.¹⁰ Demgegenüber erweitert Negri öfter mit differierender Fokussierung und verändertem Text-Bild-Verhältnis den Text oder hebt andere Aspekte des Bildes hervor, wie das erste Beispiel (1) aus dem Incipit der „Geschichte vom bösen Friederich“ zeigt. Auffällig ist zunächst die Anordnung von Bild und Text, die durch Hinzufügung (oben rechts) einer neuen Strophe mit zwölf Versen verändert wird, wobei dies im italienischen Bilderbuch vom Ende des 19. Jahrhunderts eine Ausnahme darstellt.

Die Erzählstimme wendet sich in den genannten einleitenden Versen direkt an den Leser, stellt den bösen Federigo vor und weist dazu auf seine Bestrafung hin:

Beispiel 1.

Vo' a narrarvi un gran castigo / Ch'è toccato a Federigo. / Delle bestie
il patimento / Era a lui divertimento. / Alle mosche quel monello / Ap-
pressavasi bel bello, / Se posar vedearle chete / Sulla candida parete. /
Zaf! La mano egli serrava, / E le incaute imprigionava. / Poi le alucce
dell'insetto / Via strappava per diletto.

[Ich werde euch von einer großen Strafe erzählen, die Federigo erteilte.
Das Leiden der Tiere war für ihn ein Spaß. An die Fliegen pirschte sich
der Schurke langsam heran, wenn er sie an der weißen Wand sitzen
sah. Schnapp! Seine Hand schloss er und nahm die Unvorsichtigen
fest. Dann riss er aus Vergnügen dem Insekt die kleinen Flügel ab.]¹¹

Negri beschreibt erweiternd mit vielen Einzelheiten die Szene mit einer ausgewählten literarischen Sprache: Die Wände des Hauses sind weiß („candida parete“), die Fliegen sind ‚unvorsichtig‘ („incaute“), Federigo riss ‚aus Vergnügen‘ („per diletto“) den Insekten die ‚kleinen Flügel‘ („alucce“) aus usw.

.....

10 Im Struwelpeter sind die meisten Bilder als „Simultanbilder konzipiert“, d. h. sie zeichnen sich durch die „Gleichzeitigkeit mehrerer Handlungen in einem einzigen Bild“ aus, wie z. B. in der Geschichte vom Suppen-Kasper oder in der Geschichte vom bösen Friedrich, in dem dieser oben links zum Hund am Brunnen hochsteigt, ihn im mittleren Bild mit der Peitsche schlägt und im unteren Bild am Fuß gebissen wird (vgl. Košenina 2016: 389–390).

11 Rückübersetzungen aus dem Italienischen in eckigen Klammern von I. M.

Die im Bild dargestellte Henne, die im deutschen Ausgangstext nicht explizit erwähnt wird, kommt in der zweiten Strophe zusätzlich vor: „Inseguiva come un matto / La gallina, il cane, il gatto“ [Er jagte wie ein Verrückter die Henne, den Hund, die Katz].

In der Übersetzung von Mazzoni ist dagegen in der achtzeiligen Strophe – wie in Hoffmanns Bilderbuch – von Vögeln („uccelli“) und Katzen („gatti“) die Rede: „Sedie a pezzi, uccelli a morte, / sassi ai gatti: era il suo forte.“ [Zertrümmerte Stühle, getötete Vögel, Steine auf Katzen¹²: Das war seine Spezialität.]

Folgendes Beispiel (2) aus der zweiten Strophe der „Geschichte vom Zappel-Philipp“ soll unter anderem die Tendenz im Original zur direkten Bezugnahme auf die Bilder erläutern, mit der dreimaligen Aufforderung sich anzuschauen, was das Bild darstellt.

Beispiel 2.

„Seht, ihr lieben Kinder, seht, / wie's dem Philipp weiter geht! / Oben steht es auf dem Bild. / Seht! Er schaukelt gar zu wild, / bis der Stuhl nach hinten fällt; / da ist nichts mehr, was ihn hält“.

Bei Negri wird dabei ebenfalls durch den gewählten Imperativ „mira“ (von „mirare“, i. S. v. ‚betrachten, bewundern, besehen‘) der Fokus auf den in der Abbildung dargestellten schrecklichen Sturz („orribile rovina“) gelegt.

Dennoch ändert er in der betreffenden Passage erneut das Verhältnis von Text und Bild und fokussiert mehr auf den Text, indem er ihn erweitert, um die Bilder genauer zu beschreiben (ergänzender Text-Bild-Bezug): „Ma al babbo non dà ascolto, / E la tovaglia tira, / E ad oscillar s'ostina, / Imprevidente e stolto. / Ecco cade la sedia e capovolto / Sen va Filippo. Oh, che spavento, oh, mira, / Che orribile rovina!“ [Doch er hört auf den Vater nicht und zieht an der Tischdecke, und starrsinnig schaukelt er weiter, leichtsinnig und töricht. Da kippt der Stuhl um und Filippo fällt kopfüber hin. Oh, was für ein Schreck, oh, schau, Was für ein schrecklicher Sturz!].

In der Übersetzung von Mazzoni bleibt der Text-Bild-Zusammenhang demgegenüber unverändert, wie in Hoffmanns Fassung: „Osservate per beni-

.....

12 Damit sind mit Steinen erschlagene Katzen gemeint.

no / che combina quel bambino! / Tutto è lì nella vignetta: / lui oscilla troppo in fretta, / va all'indietro e in un baleno, / non trovando più un freno, / la tovaglia pronto afferra.“ [Schaut euch gut an, was dieses Kind anstellt, alles ist auf dem Bild zu sehen: Es schaukelt zu heftig, fällt nach hinten und blitzschnell, da es keine Bremse mehr findet, greift es rasch nach der Tischdecke.]

3.2 Der paraverbale Kontext: die akustische Ebene des Textes

Ein besonderer Stellenwert kommt in derartigen Kinderreimen der akustischen Dimension des Textes zu. Hierzu ist die Kreativität des Übersetzers für die Schöpfung und Rekontextualisierung dieser paraverbalen Textebene, vornehmlich anhand der orthophonischen Unterschiede der beiden beteiligten Sprachsysteme (Aussprache, Intonation, Laute und Musikalität der Sprachen) ausschlaggebend.

Ein exemplarisches Beispiel (3) dafür bietet die folgende Textpassage aus der Geschichte vom Zappel-Philipp:

Beispiel 3.

(3a) Hoffmann: [...] Doch der Philipp hörte nicht, / was zu ihm der Vater spricht. / Er gaukelt / und schaukelt, / er trappelt / und zappelt / auf dem Stuhle hin und her. / „Philipp, das missfällt mir sehr!“

(3b) Negri: Ma quel fanciullo non si dà pensiero / Del rimbrotto severo, / E scalpita e tempesta, / Grida, saltella, pesta / I pugni sulla tavola, si dondola / Sovra il sedile e ciondola / Prendendo la tovaglia. „Oh, che stordito [sic.], / Gli dice il babbo, a lui puntando il dito, / Non dubitare che sarai punito!“

[Doch der Knabe hört nicht auf den scharfen Verweis und strampelt und zappelt, er schreit, hüpf, haut mit der Faust auf den Tisch, er schaukelt auf dem Stuhl und baumelt hin und her, während er nach der Tischdecke greift. „Oh, so ein Schussel“, sagt der Vater und zeigt mit dem Finger auf ihn: „Zweifle nicht, dass du bestraft wirst!“]

(3c) Mazzoni: Ma Filippo anche stavolta / il suo babbo non ascolta: / volteggia, ondeggia, / sgambetta, piroetta / con la sedia su e giù / „No, non ti sopporto più!“

[Aber Filippo hört auch dieses Mal nicht auf seinen Vater, er führt Pirouetten aus, schaukelt, strampelt, dreht sich mit dem Stuhl hin und her. „Nein, ich kann dich nicht mehr ertragen!“]

In Bezug auf das Versmaß wechselt im Original der Siebensilbler mit dem Dreisilbler, der auf der Klangebene einen Wechsel im Versinhalt widerspiegelt und dem Text Gewandtheit verleiht. Genauer gesagt wird die Beschreibung der unruhigen Tätigkeit von Philipp, der spielerisch mit dem Stuhl hin und her schaukelt und sich unruhig bewegt, dergestalt gleichsam mit einer lautlichen und inhaltlichen Klimax mit steigendem Tempo pointiert: „Er gaukelt / und schaukelt, / er trappelt / und zappelt / auf dem Stuhle hin und her.“ Bis auf den letzten durch ein Enjambement verbundenen siebensilbigen Vers, handelt es sich hier um vier Dreisilbler mit Hebung auf der zweiten Silbe und mit Paarreim, die sich durch eine ausgeprägte, zügige und lebendige Kadenz auszeichnen, welche die Einprägbarkeit fördert und den Text rhythmisiert. Überdies zeichnen sich die genannten Verse durch einen Parallelismus in der Wortreihenfolge (Verse 1–2 und 3–4) sowie zwei Alliterationen („er“-„er“ und „hin“-„her“) aus.

In der Übersetzung von Gaetano Negri wechseln hingegen der Siebensilbler, der Achtsilbler, der Elfsilbler und der Zwölfsilbler einander ab, bei denen es sich um die typischen Verse der italienischen literarischen Tradition sowie der populären Kinderreime, Kinderrätsel und der Volksdichtung handelt. Die drei durch ein Asyndeton aneinandergereihten zwei- und dreisilbigen Verben „grida, saltella pesta“ und davor der im Paarreim reimende Vers mit den metaphorischen Verben „e scalpita e tempesta“ gleichen den „Verlust“ des zügigen Tempos des Originals aus, sodass ein unterschiedlicher paraverbalen Kontext hergestellt wird.

Darüber hinaus sind für die Rekontextualisierung der akustischen Ebene dieser Passage in Negris Fassung die sich reimenden Verse mit proparoxytonischem Zeilenschluss „ciondola/dondola“ durchaus interessant, denn sie sind in der italienischen Sprache ungewöhnlich und schwer aufeinander zu reimen. Diese beiden Verse, die zudem durch ein Enjambement miteinander verbunden sind, stehen klanglich im Kontrast mit den vorigen beiden Siebensilblern im Paarreim „e scalpita e tempesta, / grida, saltella, pesta“, denn sie verlangsamten deutlich den Rhythmus des Erzählens, entsprechend den Verb-

bedeutungen. Die eingesetzte Strategie ist daher dieselbe wie im Original, nur wird sie mit anderen parasprachlichen Mitteln verwirklicht und die Musikalität der Verse somit anders gestaltet.

Hinsichtlich des Versinhaltes bewahrt Negri die Gesamtbedeutung, liefert jedoch eine literarische Übersetzung mit einem gehobenen Wortschatz, der mit der zeitgenössischen Literatur im Einklang steht. Man denke an Wörter wie „fanciullo“ (Knabe, Kind), „rimbrotto severo“ (schwerer Vorwurf), oder dem bereits erwähnten Verb „tempesta“ (wörtl. auf etw. schlagen, toben, wüten) während die Sprache des Ausgangstextes ganz einfach und prägnant ist (zum semantischen Kontext im Struwelpeter vgl. Kap. 3.3.).

Mazzoni lässt der klanglichen Ebene des Textes besondere Beachtung zukommen, bevorzugt aber sechs-, sieben- und achtsilbige Verse sowie den Binnenreim „volteggia, ondeggia, sgambetta, piroetta“¹³ (zwei halbe Verse, ähnliche syntaktische Struktur in den zwei Hälften, getrennt durch ein Komma), um das in die Augen fallende unruhige Verhalten von Zappel-Philipp darzustellen.

Weiterhin tragen onomatopoetische Verben oder Alliterationen im Struwelpeter von Hoffmann unter anderem dazu bei, die lautliche Ebene zu prägen, wie die folgende achtzeilige Strophe aus dem Incipit der „Geschichte vom fliegenden Robert“ veranschaulicht.

Beispiel 4.

(4a) Hoffmann: Wenn der Regen niederbraust, / wenn der Sturm das Feld durchsaust, / bleiben Mädchen oder Buben / hübsch daheim in ihren Stuben. – / Robert aber dachte: „Nein! / Das muss draußen herrlich sein!“ – / Um im Felde patschet er / mit dem Regenschirm umher.

(4b) Negri: Quando infuria la tempesta / Quando piove a catinelle / Fuor non mettono la testa / Babinelli e babinelle. / Ma con stupido ardimento, / Sfida l'acqua, sfida il vento / Quello sciocco di Roberto / Con in man l'ombrello aperto.

[Wenn der Sturm wütet, wenn es in Strömen gießt, stecken die kleinen Jungen und Mädchen die Nase nicht aus dem Haus. Aber mit törrich-

.....
13 Es handelt sich hier um Verben, die auf die Bewegung beim Tanzen zurückzuführen sind.

tem Wagemut trotz der dumme Roberto Wind und Wasser mit dem offenen Regenschirm in der Hand.]

(4c) Mazzoni: Quando giù la pioggia scroscia, / quando il vento i campi affloscia, / le bambine e i bambinetti / stanno in casa ben protetti. / Ma Roberto fa il gradasso: / „Oggi è bello andare a spasso!“ / E sui campi nel pantano / sguazza con l'ombrello in mano.

[Wenn der Regen niederprasselt, wenn der Wind über die Felder fegt, / sind die kleinen Mädchen und Jungen im Haus gut geschützt, aber Roberto spielt sich auf: „Heute ist es schön, spazieren zu gehen“, und mit dem Regenschirm in der Hand planscht er im Matsch auf den Feldern herum.]

Im Ausgangstext beschreiben die onomatopoetischen lautcharakterisierenden Verben¹⁴ „niederbrausen“ sowie „durchsausen“ inhaltlich und lautlich das typische Geräusch während eines Sturmes. Zudem alliterieren beide Verben in den ersten zwei Versen auf /st/ und die Wörter „bleibt/Buben, hübsch, Stuben“ in den beiden folgenden Versen auf /b/.

Unter den beiden italienischen Fassungen wird der lautliche Kontext bei Mazzoni (4c) treu nachgebildet, indem sie Verse mit Paarreim wie im Original verwendet, wohingegen Negri (4b) den Kreuzreim in den ersten sechs Versen und den Paarreim in den letzten beiden benutzt.

Dasselbe gilt für die Alliteration, die aber infolge der phonischen Unterschiede des Deutschen und des Italienischen andere Laute hervorbringt, sodass die parasprachliche „Umgebung“ des Textes nicht identisch sein kann.

Des Weiteren reimen die Verben des ersten und zweiten Verses in 4c auf /scia/, einem Laut, der meistens mit einem unangenehmen und unfreundlichen Aspekt assoziiert ist. Der Binnenreim /ia/ verbindet im Auslaut das Substantiv „pioggia“ (Regen) mit dem onomatopoetischen Verb „scroscia“ (rauscht) in Vers 1 und mit dem Verb „affloscia“ (fegt) in Vers 2. Die Verse 3 und 4 alliterieren überdies auf /b/ wie im Original, die Verse 5 und 6 auf „s“ „gradasso/spasso“. Derartige Klangfiguren kompensieren auf lautlicher Ebene daher mögliche inhaltliche Verluste im Vergleich zum Ausgangstext.

.....

14 Vgl. dazu Meloni 2013: 347–353.

In der Fassung von Gaetano Negri (4b) wird ein solcher parasprachlicher Kontext bis auf den Reim nicht weiter verfolgt. Als Kompensationsstrategie¹⁵ fokussiert er vielmehr auf den semantischen Kontext und auf die Prägung der Lexik, z. B. auch mit bildlichen hyperbolischen Ausdrücken wie „infuria la tempesta“, oder „piove a catinelle“.

3.3 Der semantische Kontext: die inhaltliche Dimension des Textes

Als dritter Hauptpunkt muss die inhaltliche Dimension des Textes berücksichtigt werden, um weitere Kompensationsstrategien in den beiden italienischen Übersetzungen darzustellen.

Dass die einfache und kinderfreundliche Sprache ein Merkmal des Originals und zum Teil auch der Übersetzung von Mazzoni ist, wurde oben bereits mehrmals hervorgehoben, wohingegen der elegante Sprachstil von Negri nicht nur seine persönliche Vorliebe für den berühmten Dichter Dante Alighieri (vgl. Barbieri 2015: 6), sondern auch den zeitgenössischen literarischen Kontext sowie das Interesse der Zeit für die Tradition der klassischen Dichtung widerspiegelt.

Die erste Strophe (Beispiel 5) aus der „Geschichte von den schwarzen Buben“ soll erläutern, wie die beiden italienischen Übersetzer das zusammengesetzte Adjektiv „kohlpechrabenschwarz“ (das längste im Struwelpeter) in „Es ging spazieren vor dem Tor / ein kohlpechrabenschwarzer Mohr / Die Sonne schien ihm aufs Gehirn, / Da nahm er seinen Sonnenschirm“ rekontextualisieren.

Die Absicht von Hoffmann, die dunkle Hautfarbe des Mohrs zu betonen, ist offensichtlich, denn er weist auf die gleichermaßen dunkle Farbe von Kohle, Pech und Raben hin. Von diesen drei anschaulichen Bildern wählt Negri nur die ersten beiden, die sicherlich ausreichen, um einen ähnlichen inhaltlichen Sinn zu erzeugen wie der Ausgangstext (vgl. Barbieri 2015: 7–8): „Più nero della pece e del carbone / Passeggia un bel moretto sul bastione, / E si ripara,

.....
15 Zum Thema Übersetzungsstrategien vgl. z. B. Molina/Albir 2002 sowie Hervey/Higgins 1992: 28; 34–43.

con l'ombrello rosso, / Dal sole ardente che l'avea percosso“ [Ein hübscher Mohr, schwärzer als Pech und Kohle, spaziert auf der Festung umher und er schützt sich unter dem roten Schirm vor der brennenden Sonne, die ihn getroffen hatte].

Er gleicht trotzdem das Fehlen des dritten Elements aus, indem er das Adjektiv „schwarz“ in den Komparativ setzt und die gesamte komparative Konstruktion an den Versanfang stellt.

Bei Mazzoni ist der von dem zusammengesetzten Adjektiv geprägte Kontext des Originals deutlich abgeschwächt: „Fuori porta il suo giretto / sta facendo un bel negretto. / Picchia il sole sul cervello, / quindi lui apre l'ombrello.“ [Einen kleinen Spaziergang macht gerade ein hübscher Schwarzer. Die Sonne schien auf sein Gehirn, daher öffnet er seinen Sonnenschirm]. Es bleibt nur das Substantiv „negretto“ übrig, das zusammen mit dem Suffix -etto eine Koseform von „negro“ ist, genauso wie bei Negri mit dem Substantiv „moretto“, einer Koseform von „moro“ (Mohr). Das Adjektiv „bel“ (schön) verstärkt diese Form, sowohl in der Übersetzung von Negri als auch in jener von Mazzoni.

Die aus einer einzigen Strophe bestehende erste Geschichte des Struwwelpeters, welcher der ganzen Sammlung seinen Namen gibt, ist die einzige Figur, die am Ende nicht bestraft wird. Als Titelgeschichte der Sammlung ist sie daher besonders wichtig, denn sie enthält in nuce typische Aspekte des Bilderbuches. In der ersten Zeile des Ausgangstextes sowie der Version von Mazzoni (Beispiel 6) ist – anders als bei Negri – ein Hinweis auf das Bild des oben abgebildeten Protagonisten enthalten, was erneut auf die Wichtigkeit der Wechselwirkung von Text und Bild hinweist (vgl. dazu Kap. 3.1.).

Dabei steht der „Ekel“, den Struwwelpeter aufgrund seines Aussehens erregt, in diesen Versen im Mittelpunkt. Im Deutschen wird dieser durch den in der Strophe zweimal wiederholten Ausdruck des Abscheus bzw. des Missfallens „Pfui“, lapidar ausgedrückt: „Sieh einmal, hier steht er, / Pfui! der Struwwelpeter! / [...] „Pfui“, ruft da ein jeder, / „Garst'ger Struwwelpeter.“

Hinzu kommt, dass der Struwwelpeter im letzten Vers als „garstig“ i. S. v. ‚abscheulich, hässlich‘ gekennzeichnet wird.

Negri hebt durch den zweimal im ersten und im vorletzten Vers wiederholten Ausruf „Oh, che schifo quel bambino! / È Pierino il Porcospino“ [oh, was für ein ekelhaftes Kind! Es ist Pierino das Stacheltier] ausschließlich auf den

Ekel ab. Die Beschreibung von Struwelpeters Aussehen, die diese Tatsache bestätigen soll, erfolgt in den restlichen fünf Versen, in denen sowohl seine Nägel als auch seine Haare metaphorisch als dichter, schmutziger, stinkender („densa, sporca e puzzolente“) Wald von Haaren („foresta“) beschrieben werden: „I capelli sulla testa / Gli han formato una foresta / Densa, sporca, puzzolente“ [die Haare auf seinem Kopf bilden einen dichten, schmutzigen, stinkenden Wald].

Mazzoni erweitert den inhaltlichen Kontext der Fassung von Negri durch die Interjektion „Che vergogna!“ (Was für eine Schande!) und hält sich damit erneut näher an den durch „Pfui!“ und „garstiger“ geprägten Originalkontext: „Che vergogna! Quel Pierino / sembra a tutti un porcospino“ [Was für eine Schande! Dieser Pierino wirkt auf alle wie ein Stacheltier].¹⁶ Pierino sollte sich schämen, ungepflegt und ungehorsam zu sein: „Lui le unghie un anno intero, / incredibile ma vero, / mai se le lasciò tagliare / né i capelli pettinare“ [Ein ganzes Jahr lang, unglaublich, aber wahr, ließ er sich nie die Nägel schneiden und sein Haar nicht kämmen]. In der Übersetzung von Mazzoni ist der Aspekt des Ekels – anders als in Negris Fassung – allerdings nicht besonders akzentuiert.

Der Struwelpeter ist folglich im Original ungehorsam und abstoßend, im wiederhergestellten semantischen Kontext der Geschichte von Mazzoni ungehorsam, bei Negri ekelerregend. Die jeweiligen semantischen Kontexte stimmen also in diesem Fall gar nicht überein, weil die Bedeutung der in den jeweiligen Kotexten vorkommenden Wörter nicht völlig identisch ist.

Ein letzter gewichtiger Punkt sind zudem die inhaltlichen Erweiterungen oder Kommentare von Negri zu den Figuren. In der 3. Strophe der „la tristissima storia degli zolfanelli“ bzw. „der gar traurigen Geschichte mit dem Feuerzeug“ definiert er Paulinchen wegen ihres Umgangs mit dem Feuerzeug als „pazzarella“ (Verrückte): „Tutta contenta la pazzarella / Agita il foco, ride, saltella.“ [Gar zufrieden schwenkt die Verrückte das Feuer, sie lacht und springt.] – eine moralische Bewertung, die im Original sowie in der zeitnahen Übersetzung von Mazzoni fehlt: „Paulinchen aber freut sich sehr / und sprang im Zimmer hin und her“. Eine ästhetische Bewertung gibt Negri außerdem

.....

16 Im Italienischen ist der komparative Ausdruck „avere i capelli crespi come un porcospino“ (krause Haare haben wie ein Stachelschwein) weit verbreitet.

dem Hanns Guck-in-die-Luft aufgrund seines durchnässten Aussehens als „brutto“ (hässlich bzw. unschön) ab, wobei Hoffmann ihn als „armen Wicht“ und Mazzoni mit einem gewissen Mitleid als „poveretto“ (Armer) beschreibt.

4 Fazit

All die unterschiedlichen Ebenen des *textus*, die anhand einiger exemplarischer Beispiele aus dem Struwwelpeter dargestellt wurden, tragen in den italienischen Übersetzungen dazu bei, jeweils neue „Kon-Texte“ zu schaffen. Daraus entsteht jeweils eine neue Interpretation bzw. eine neue „Lektüre“ (mit Danneberg 1995: 437) des Ausgangstextes, der sich dem neuen, veränderten soziokulturellen Kontext sowie dem Leser entsprechend anpassen muss.

Angesichts der unterschiedlichen Arten von Kontext, welche an einem multimodalen Textverbund mitbeteiligt sind, wurden solche Faktoren hervorgehoben, die sich sowohl auf den Translationsprozess wie auf das Translat des deutschen Struwwelpeters auswirken. Denn es ist nicht nur die „Vielfalt und Kontextsensibilität multimodaler Textstrukturen“ (Klug/Stöckl 2016: IX), sondern auch die Berücksichtigung der allgemeinen soziokulturellen sowie literarischen Kontextfaktoren für die Textrezeption relevant.

Bezüglich dieser soziokulturellen Kontextfaktoren ist klar, dass die Kinderliteratur in der Biedermeierzeit, in der Hoffmann den Struwwelpeter konzipierte, in erster Linie als Instrument der Erziehung empfunden wurde, während im Zeitalter Negris der moralischen Belehrung sowie den sprachlich gelungenen Versen Bedeutung zukommt.

Die einprägsamen und lustigen Geschichten sind heutzutage in Italien in der Übersetzung von Negri sowie in der treueren und moderneren von Mazzoni – wenn auch von einem kleinen und anspruchsvollen Publikum von Erwachsenen und Kindern – immer noch geschätzt.

Im Kontext des Originals haben auch das Leben des Autors, seine Arbeit als Kinderpsychiater und viele andere autobiografische Elemente bei der Charakterisierung der Gestalten und der Darstellung der Grundkonflikte (vgl. Geschichte von den schwarzen Buben) eine Rolle gespielt.

Nicht nur der soziokulturelle Kontext, sondern auch der sogenannte Voraussetzungskontext i. S. v. „Kontext der beteiligten semiotischen Systeme“ wurde in einigen Hauptaspekten und -funktionen exemplarisch analysiert.

Unterschiedliche Kontexte sind demnach an der Übersetzung beteiligt, und zwar a) der verbale Kontext und nonverbale bzw. visuelle Kontext (Wechselwirkung von Text und Bild); b) der paraverbale Kontext (die akustische und prosodische Ebene des Textes) sowie c) der semantische Kontext (die inhaltliche Dimension des Textes).

- a) In den beiden zeitlich voneinander getrennten italienischen Fassungen verändert sich jeweils die Relation von Text und Bild. Im Original sowie in der Übersetzung von Mazzoni sind sie vorwiegend komplementär, denn sie ergänzen sich einander. Jedes sich reimende Verspaar beschreibt ein Element des Bildes. Während Mazzoni die originale Text-Bild-Relation größtenteils beibehält, ändert Negri nicht selten diesen Zusammenhang, indem er die Strophen durch Beschreibungen im literarischen Geschmack der Zeit mit einem gewählten Stil und durch Kommentare erweitert, häufig mit differierender Fokussierung auf die Bilder.
- b) Ein besonderer Stellenwert kommt außerdem in derartigen Kinderreimen der akustischen Dimension zu. Die Musikalität der Verse verändert sich jeweils in der Zielsprache, weil Klang und Prosodie unterschiedlich und durch übersetzte oder neu erfundene Klangfiguren gewährleistet sind. Ein erheblicher Abwechslungsreichtum der Metren entspricht häufig der semantischen Bedeutung des Verses, sodass der Stropheninhalt durch die Prosodie hervorgehoben wird. Überdies hat sie zweifellos eine wichtige Rolle für den weltweiten Erfolg des Struwwelpeters in den diversen historischen Epochen gespielt und Jahrhunderte hindurch eine besondere Faszination auf die Kinder ausgeübt. Ferner prägt sich die moralische Lehre dadurch besser und dauerhafter im Gedächtnis der Kinder ein. Dabei ist in beiden Fällen, wenngleich mit unterschiedlichen Mitteln, die Kreativität der Übersetzer für die Schöpfung und Rekontextualisierung dieser paraverbalen Textebene ausschlaggebend.

- c) Obwohl die Fassung von Mazzoni hinsichtlich der Lexik und der Wortwahl treu und für das heutige Lesepublikum angenehm zu lesen ist, stimmt der semantische Kontext manchmal mit dem des Originaltextes nicht ganz überein, hauptsächlich weil die beteiligten Sprachen von Grund auf unterschiedlich sind. Der von Negri ausgewählte und abwechslungsreiche Wortschatz klingt für den modernen Leser teilweise obsolet und hochtrabend. Einige inhaltliche Aspekte der Geschichten werden darüber hinaus durch die Wortwahl manchmal akzentuiert oder leicht geändert und demnach gelegentlich auch die Charakterisierung der Gestalten selbst (vgl. die Titelgeschichte, Beispiel 6).

Wenn die Übersetzung als „zweckgebundene Vermittlung einer Botschaft über Sprach- und Kulturgrenzen“ gilt (vgl. Kvam/Meloni/Parianou/Schopp/Solfjeld 2018: 10), hat der Kontext bzw. die komplexe Interaktion von Kontextfaktoren jeweils die Hauptfunktion, dieses kommunikative Moment zu ermöglichen sowie eine ad hoc adaptierte und desgleichen konstitutive, wesentliche „Einbettung“ für den neuen Text anzubieten.

Literaturverzeichnis

- Agnetta, Marco/Mälzer, Nathalie/Wünsche, Maria (Hgg.) (2018): *Über die Sprache hinaus. Translatorisches Handeln in semiotischen Grensräumen*. Hildesheim, Zürich, New York: Olms.
- Barbieri, Valeria (2015): „Gaetano Negri e Pierino Porcospino. Il Signor Sindaco traduttore“. In: *Tradurre – Pratiche, teorie, strumenti*. <https://rivistatradurre.it>, abgerufen am 11.08.2023.
- Borkowski, Jan (2015): *Untersuchungen zum Text-Kontext-Problem aus textwissenschaftlicher Sicht*. Münster: Mentis.
- Brenner, Peter J. (1998): *Das Problem der Interpretation. Eine Einführung in die Grundlagen der Literaturwissenschaft*. Tübingen: Niemeyer.
- Coseriu, Eugenio (1994): *Textlinguistik. Eine Einführung*. 3., überarb. und erw. Aufl., Tübingen u. a.: Francke.

- Danneberg, Lutz (1995): „Ich habe nichts Neues zu sagen ...“. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 39, 434–438.
- Eckstaedt, Anita (1998): *Der Struwwelpeter. Dichtung und Deutung: Eine psychoanalytische Studie*. Suhrkamp: Frankfurt/Main.
- Hervey, Sandor/Higgins, Ian (1992): *Thinking Translation. A Course in Translation Method: French to English*. Routledge: London.
- Halliday, Michael/Hasan, Ruqaiya (1985): *Language, Context and Text. Aspects of language in a Social-Semiotic Perspective*. Geelong: Deakin University Press.
- Hoffmann, Heinrich (?1987): *Der Struwwelpeter oder lustige Geschichten und drollige Bilder. Der Struwwelpeter in seiner ersten Gestalt*. 7. Aufl. – Reprint nach der ersten Ausgabe, Leipzig, Insel-Verl., [1933], Frankfurt/Main: Insel Verlag.
- Hoffmann, Heinrich/Negri, Gaetano (¹⁰2019): *Pierino Porcospino. Decima edizione italiana del celebre „Struwwelpeter“ tradotto da Gaetano Negri*. Milano: Ulrico Hoepli Editore.
- Hoffmann, Heinrich/Mazzoni, Maria Luisa (2020): *Pierino Porcospino. Storie amene e curiose illustrazioni del dottor Heinrich Hoffmann*. Traduzione di Maria Luisa Mazzoni, Edizione bilingue italiano e tedesco, Neckarsteinach: Edition Tintenfaß.
- Könneker, Marie-Luise (1975): *Untersuchungen zum Entstehungs- und Funktionszusammenhang von Dr. Heinrich Hoffmanns Struwwelpeter*, herausgegeben von J. B. Metzler, Stuttgart: Springer Verlag.
- Košeninina, Alexander (2016): „Kontinuierliche Bildergeschichten: Mit ‚Max und Moritz‘ überwindet Wilhelm Busch die Grenzen von Malerei und Poesie“. In: *Zeitschrift für Germanistik* 26 (2), 386–402.
- Krause, Johanna (2008): „Psychodynamische Therapieansätze bei Erwachsenen mit ADHS“. In: *Psychotherapie* 13 (2), CIP-Medien, München, 213–219.
- Kress, Gunther/Leeuwen, Theo van (2001): *Multimodal Discourse. The Modes and Media of Contemporary Communication*. London: Arnold.
- Klug, Nina Maria/Stöckl, Hartmut (2016): *Handbuch Sprache im multimodalen Kontext* (= Handbücher Sprachwissen 7), Berlin/Boston: de Gruyter.
- Kvam, Sigmund/Meloni, Ilaria/Parianou, Anastasia/Schopp, Jürgen/Solfjeld, Kåre (2018): „Dolmetschen, Übersetzen und noch mehr ...“. In: Kvam, Sigmund/Meloni, Ilaria/Parianou, Anastasia/Schopp, Jürgen/Solfjeld, Kåre [Hrsg.]: *Spielräume der Translation. Dolmetschen und Übersetzen in Theorie und Praxis*. Münster: Waxmann. 9–15.

- Lauer, Gerhard (2002): „Historizität und Interessantheit. Anmerkungen zum Innovationsanspruch der Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft“. In: Kugler, Hartmut [Hrsg.], *www.germanistik2001.de. Vorträge des Erlanger Germanistentags*, Bielefeld. 925–944.
- Martinec, Radan/Salway, Andrew (2005): „A system for image text relation in new (and old) media“. In: *Visual Communication* 4 (3), 337–371.
- Marx, Sonia (1997): *Klassiker der Jugendliteratur in Übersetzungen. Struwwelpeter, Max und Moritz, Pinocchio im deutsch-italienischen Dialog*. Padova: Unipress.
- Meloni, Iliaria (2013): *Erika Fuchs' Übertragung der Comicserie „Micky Maus“*. Hildesheim: Olms.
- Molina, Lucía/Albir, Amparo Hurtado (2002): „Translation Technique Revisited: A Dynamic and Functional Approach“. In: *Meta* 47 (4), 498–512.
- Paul, Hermann (¹⁰2002 [1897]): *Deutsches Wörterbuch. Bedeutungsgeschichte und Aufbau unseres Wortschatzes*. 10., überarbeitete und erweiterte Auflage von Helmut Henne/Heidrun Kämper/Georg Objartel, Tübingen: Max Niemeyer – de Gruyter.
- Pederzoli, Roberta (2013): *La traduction de la littérature d'enfance et de jeunesse et le dilemme du destinataire*. Bruxelles: P. I. E. Peter Lang.
- Pfeifer, Wolfgang et al. (1993): *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, digitalisierte und von Wolfgang Pfeifer überarbeitete Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache, <https://www.dwds.de/d/wb-etymwb>, abgerufen am 11.08.2023.
- Puurtinen, Tiina (1995): *Linguistic Acceptability in Translated Children's Literature*, Joensuu: University of Joensuu.
- Puurtinen, Tiina (1997): „Syntactic Norms in Finnish Children's Literature“. In: *Target* 9 (2), 321–334.
- Schmitt, Peter A. (1999): *Translation und Technik* (= Studien zur Translation, Bd. 6), Tübingen: Stauffenburg.
- Schmitz, Ulrich (2016): „Multimodale Texttypologie“. In: Klug, Nina Maria/Stöckl, Hartmut [Hrsg.]: *Handbuch Sprache im multimodalen Kontext* (= Handbücher Sprachwissen 7), Berlin/Boston: de Gruyter. 327–371.
- Schopp, Jürgen F. (2018): „Der Text im Text. Oder: Typographie als narratives Element. Beispiele zu einem visuellen Translationsproblem“. In: Kvam, Sigmund/Meloni, Iliaria Parianou, Anastasia/Schopp, Jürgen F./Soljfeld, Kåre [Hrsg.]: *Spielräume der Translation – Dolmetschen und Übersetzen in Theorie und Praxis*, Münster: Waxmann. 175–210.

- Spieß, Constanze/Köpcke Klaus-Michael [Hrsg.] (2015): *Metapher und Metonymie. Theoretische, methodische und empirische Zugänge*. (Empirische Linguistik / Empirical Linguistics, 1), Berlin, München/Boston: de Gruyter Akademie Forschung.
- Spieß, Constanze (2016): „Metapher als multimodales kognitives Funktionsprinzip“. In: Klug, Nina Maria/Stöckl, Hartmut [Hrsg.]: *Handbuch Sprache im multimodalen Kontext* (= Handbücher Sprachwissen 7), Berlin/Boston: de Gruyter. 76–98.
- Stocchi, Sergio (1986): *Il Porcospino ragionato, ossia, Pierino Porcospino del dottor Heinrich Hoffmann (Struwwelpeter, 1847)*, Milano: Longanesi.
- Sauer, Walter (2020): „Prefazione“. In: *Pierino Porcospino. Storie amene e curiose illustrazioni del dottor Heinrich Hoffmann*. Traduzione di Maria Luisa Mazzoni, Edizione bilingue italiano e tedesco, Neckarsteinach: Edition Tintenfaß.

Übersetzung von Liebeslyrik in visuellen Kontexten des Hasses

Ein intersemiotischer Ansatz für hybride Songbook-Cover¹

1 Einleitung

Zwischen Liebe und Hass gibt es eine schmale Grenze. Genau wie die Liebe erscheint auch der Hass oft scheinbar irrational und kann ein Individuum zu verschiedenen Taten verleiten. Obwohl es sich dabei um zwei entgegengesetzte Gefühle handelt, können sie zum gleichen Verhalten führen, denn bei einer Liebe-Hass-Beziehung geht es um eine zwischenmenschliche Beziehung, die gleichzeitig oder abwechselnd Gefühle von Liebe und Hass beinhaltet und besonders häufig intensive Emotionen hervorruft. Ergebnisse aus der Sozialforschung könnten erklären, warum sowohl Hass als auch romantische Liebe zu ähnlichen Handlungen extremen Verhaltens führen können, heldenhaften wie auch bösen Handlungen. Luhmann (1982: 85–86) stellt fest, dass „Liebe und Haß [...] so in enge wechselseitige Abhängigkeit [geraten] und [...] gemeinsam eine Beziehung aus[zeichnen], die sich von Freundschaft unterscheidet“.

Diese Art der Beziehung wird in den Büchern von Stephen King dargestellt, der als der erfolgreichste Horrorschriftsteller Amerikas gilt (Cane 2009). Seine Bücher übten einen großen Einfluss auf die Popkultur aus und der Hauptgrund für ihre Lektüre liegt in der Spannung. Der brasilianische Designer und Illustrator Butcher Billy ließ sich von diesen Büchern sowie von der Popkultur – insbesondere Musik, Comics und Filmen – inspirieren und entwickelte ein unerwartetes Projekt mit dem Titel „Stephen King’s Stranger Love Songs“ (Butcher 2017), das zum Nachdenken anregt.

.....

1 Dieser Artikel wurde vom Griechischen ins Deutsche von Anastasia Parianou übersetzt.

Butcher Billy kombinierte Liebeslieder der 1970er und 1980er Jahre mit den Buchcovern von Stephen King in einem Mash-up-Design. Jedes Design präsentiert den Titel und ausgewählte Texte eines Liebeslieds, gefiltert durch die Romane von Stephen King, und schafft so einen polysemiotischen Text, der wie ein Buchumschlag aussieht. Dieser Prozess wird stark vom Lied (Titel und Liedtext), dem Illustrator des Covers und zwei kontextuellen Faktoren beeinflusst: der Geschichte des entsprechenden Romans und dem Hintergrund des Songs. Diese „Mash-ups“ werden hier als intersemiotische Texte im multimodalen Kontext von Liebesliedern betrachtet. In semiotischen Begriffen werden der Titel und die Liedtexte als (verbaler) Text und die begleitende Illustration als (visueller) Kontext betrachtet.

Aus Sicht der intersemiotischen Übersetzung (Jakobson 1959[1996]) und auf der Grundlage von Mossops Untersuchung (2018) stellt diese Studie die Frage, inwieweit diese Cover intersemiotische Übersetzungen der Liebeslieder und Romane sind, die sie vorstellen? Dieses semiotische Unterfangen basiert darauf, Regelmäßigkeiten und wiederkehrende Kategorien zu finden, die oft nicht Kombinationsregeln wie im Fall der sprachlichen Syntax sind, sondern Regeln der Transformation und Abstraktion, die dazu dienen, die individuelle Interpretationsaufgabe zu rekonstruieren. Auf diese Weise macht es Sinn, neben den bekannten verbalen Texten auch von intersemiotischen Liebestexten zu sprechen.

Yampbell (2005: 348) unterstreicht die Bedeutung solcher Paratexte in der Verlagswelt, da das Cover „nicht nur genauso wichtig ist, sondern viele Fachleute aus der Branche behaupten, dass es das wichtigste Element des Buches“ sei. Dieser Beitrag zielt darauf ab, die zugrunde liegenden Prinzipien der verbalen und nicht-verbalen semiotischen Elemente aufzudecken, auf die diese Cover zurückgreifen, um Emotionen von Liebestexten in visuellen Kontexten des Hasses zu vermitteln. Dabei wird angestrebt, die begrenzte Forschung zum Verständnis der Komplexitäten zwischen romantischer Liebe und Hass zu erweitern (Jin/Xiang/Lei 2017). Außerdem soll dazu beigetragen werden, die Diskussion über neue Arten von Hybridtexten voranzutreiben, bei denen die Kombination von Wort und Bild einen Text schaffen soll, der weder rein schriftlich noch rein visuell ist (Campbell 2007).

2 Soziosemiotik einer Liebe-Hass-Beziehung

In der vorliegenden Untersuchung dient die soziale Semiotik (Barthes 1977) als theoretischer Rahmen, der die Beziehung zwischen Liebe und Hass untersuchen soll (Jin/Xiang/Lei 2017). Ein soziosemiotischer Ansatz betrachtet die Art und Weise, wie Kommunikatoren semiotische Ressourcen nutzen, um bestimmte Ziele zu erreichen und spezifische Ideen, Einstellungen, Werte und Identitäten zu vermitteln. Er erforscht die Ressourcen, die den Kommunikatoren zur Verfügung stehen, das Repertoire an Zeichen/Bedeutungspotenzialen, auf das sie zurückgreifen können, um Bedeutungen zu kommunizieren, und wie diese in bestimmten Fällen und in spezifischen Kombinationen verwendet werden, um Bedeutungen zu vermitteln.

Das dyadische Modell betrachtet Liebe und Hass als ein Gegensatzpaar, wobei Hass als verletzte Gefühle konzipiert wird, die eine Reaktion auf unerwiderte Liebe rechtfertigen. Im Dialog zwischen Liebe und Vernunft bzw. Ratio wird letztere zum Wächter gegenüber dem erweiterten Repertoire der Liebe, wie zum Beispiel „Liebe zu dritt, Rollentausch, freie Disposition über den eigenen Körper und Inzest“ (Luhmann 1982: 121). Menschen reagieren mit Worten, körperlichen Handlungen und ihrem Liebesleben. Merleau-Ponty (1945: 183) sieht die Liebe als das Verlangen, das blind versteht, indem es einen Körper mit dem anderen verbindet.

Luhmann (1982: 217) argumentiert, dass es „bei Intimverhältnissen um soziale Systeme [geht], von denen erwartet wird und von denen besonders die Teilnehmer erwarten, daß sie den Ansichten und Bedürfnissen der beteiligten Personen voll und ganz gerecht werden“. Liebe wird häufig mit Antipathie verwechselt, und allzu oft geht sie in Hass über (Waldenfels 2016). Sie reagiert auf das singuläre *Andere*, das einen Namen trägt und ein Gesicht hat; sie bezieht sich nicht einfach auf jemanden, der eine bestimmte Rolle spielt oder einen bestimmten Status innehat. Hass hingegen verweigert eine solche Antwort und reduziert das *Andere* auf *etwas* Gesichtsloses, das man nutzen, ausbeuten, konsumieren oder letztendlich löschen kann. Der menschliche Feind kann definiert werden als jemand, dem sein oder ihr Gesicht genommen wurde (Waldenfels 2016: 26–27).

Betrachtet man Liebe und Hass als zwei Emotionen, die die beiden Extreme eines Kontinuums sozialer Beziehungen einnehmen, wird jede soziale Situation auf diesem Kontinuum wahrscheinlich in unterschiedlichem Maße durch Sehen und Sprache vermittelt. Individuen nutzen ihr Sehvermögen, um eine visuelle Darstellung der Emotionen anderer Individuen zu identifizieren, und Sprache, um ihre eigenen Emotionen auszudrücken. Wenn Liebe/Hass eine Emotion ist, die sowohl artikuliert als auch demonstriert wird, ist ihre Rezeption (positiv oder negativ) von der Fähigkeit des Einzelnen abhängig, die verwendeten Wörter zu verstehen und die visuelle Darstellung zu interpretieren. Unabhängig davon, wie nah eine soziale Situation an einem der beiden Extreme liegt, haben sowohl die Wörter als auch die Bilder eine gleichwertige Bedeutung. Mitchell (2005: 47) argumentiert folgendermaßen: „Vision is as important as language in mediating social relations, and it is not reducible to language, to the ‚sign‘, or to discourse. Pictures want equal rights with language, not to be turned into language.“ Aus semiotischer Sicht bedeutet diese Gleichberechtigung, dass der Empfänger dieses sozialen Signals die Botschaft nicht entschlüsseln kann, wenn Bilder und Sprache nicht als gleichwertig behandelt werden, unabhängig davon, ob Liebe/Hass nur ‚gesehen‘ oder nur ‚gesprochen‘ oder teilweise gesehen und gesprochen wird.

Menschen verwenden semiotische Ressourcen als soziale Kommunikatoren (Barthes 1977), um Liebe/Hass zu demonstrieren. Diese Ressourcen sind ihr Repertoire an verbalen und visuellen Zeichen/Bedeutungspotenzialen, auf die sie zurückgreifen, um ihre Liebe/Hass-Gefühle zu kommunizieren. In Analogie zur Text-Kontext-Beziehung des Romans werden visuelle Bedeutungen von Liebe und Hass in multisemiotischen Buchcovern dargestellt.

Basierend auf Barthes' (2010) Fototheorie ähneln Liebe und Hass der Opposition von *punctum* vs. *studium*. Dabei sind mit *punctum* die denotativen Details gemeint, die subjektiv und einzigartig für jeden Betrachter sind und mit denen er eine enge Beziehung zu den dargestellten Objekten oder Personen herstellt. *Studium* hingegen ist der breitere Kontext, definiert durch die Interpretation der sozialen, kulturellen und sprachlichen Aspekte des Fotos. Daher kann der Begriff *Fotografie* durch den multisemiotischen Buchumschlag ersetzt werden. In einer Liebes-Hass-Beziehung werden die verbalen (oder visuellen) Bedeutungen der Liebe denotativ und subjektiv gegenüber einer

Reihe von verbalen (oder visuellen) Interpretationen des Hasses verbunden und umgekehrt. Diese komplexen verbo-visuellen Interaktionen werden in den nächsten Abschnitten diskutiert.

3 Verbo-visuelle Mediation als intersemiotische Übersetzung

Eine Möglichkeit, die soziale Semiotik in der Forschung einzusetzen, ist die Verwendung des Konzepts der Mediation (Kress/Van Leeuwen, 2006). Der Vermittler wird zu einem bedeutungsschaffenden Akteur, der Bedeutungen durch verschiedene semiotische Elemente für ein Publikum mit einem anderen sprachlichen, kulturellen oder sozialen Hintergrund interpretiert und schafft. Die materielle Form der Vermittlung ist eine Art Text (mündlich, schriftlich, visuell, polysemiotisch oder multimodal). Hier liegt der Schwerpunkt der Vermittlung auf den semiotischen Mitteln, mit denen dieser vielschichtige Text artikuliert wird (Damaskinidis 2015). Sie basiert auf Connellys (2008: 166–167) Erkenntnis, dass das Lesen von Repräsentation, Intertextualität und Diskursen in Texten davon abhängt, sich der Mittel bewusst zu sein, mit denen man die Absicht des Autors erkennen kann.

Zunächst wird eine vom Autor bereits bestimmte Bedeutung des Textes konstruiert und durch eine minimale Vermittlung von visuellen, verbalen oder verbo-visuellen Elementen mit dem Leser geteilt. Danach werden einige visuelle, verbale oder verbo-visuelle Elemente der vom Autor vorkonstruierten Bedeutung des Textes vom Leser geteilt, andere Elemente jedoch nicht, wodurch der Leser zu alternativen Interpretationen gelangt. Zuletzt hinterfragt und bestreitet der Leser die vom Autor vorkonstruierte Bedeutung und kommt zu vollkommen neuen Interpretationen. Obwohl Connelly (2008) behauptet, dass wir die vom Autor konstruierte Bedeutung herausfinden könnten, ist es sehr schwer (wenn nicht gar unmöglich), die wahre vom Autor implizierte Bedeutung eines verbalen, geschweige denn eines multimodalen Textes festzustellen.

Wir könnten eine Botschaft in einem Text mit einer einzigen Modalität (z. B. gesprochen oder geschrieben) in einen multimodalen Text überführen; zum Beispiel, eine in einem geschriebenen Text vermittelte Botschaft mit vi-

suellen Effekten, Bildern, Karten usw. in einer einzigen Modalität weitergeben. Ebenso könnten wir eine in einem multimodalen Text (gesprochener Text begleitet von Klängen, Gesten usw.) mündlich und visuell vermittelte Botschaft in einer einzigen Modalität weitergeben oder einen Text in einer einzigen Modalität (z. B. ein Theaterstück). Laut Greimas und Fontanille (1993 [1991]) ist der menschliche Körper ein Mittel, um die Beziehung zu einer anderen Person zu vermitteln und die Welt, mit der man interagiert, wahrzunehmen und zu empfinden. Das heißt, wir können unseren Körper verwenden, um eine Bedeutung zu konstruieren, mit dem Ziel, dass eine andere Person diese Bedeutung nicht nur teilt, abändert oder ablehnt, sondern auch eine spezifische Handlung daraus ableitet.

In multimodalen Texten, die Erzählung, Musik und Text kombinieren, wie z. B. im Musiktheater, ist eine sinnvolle Orchestrierung dieser semiotischen Elemente erforderlich, damit das Publikum die Botschaft angemessen erfassen kann. Die Bedeutung der Vermittlung durch die erzählende Person in multimodalen Texten wird von Karl (1997: 16) hervorgehoben, der eine Parallele zwischen den narrativen Handlungssträngen in der Musik und in Bühnendramen zieht, bei denen das Publikum die interagierenden musikalischen Agenten ohne die Unterstützung durch eine erzählende Person beobachten kann.

Machin und Van Leeuwen (2007) argumentieren, dass die Art und Weise, wie Bilder heute in den Massenmedien präsentiert werden, darauf hinweist, dass sie eher dazu verwendet werden, Realität zu symbolisieren als zu dokumentieren. Auch wenn ein Bild eine verbale Botschaft symbolisch vermitteln kann, bedeutet das nicht, dass diese Botschaft mit derjenigen des verbalen Textes, mit dem sie verbunden ist, identisch sein wird. In einem Liebes-Hass-Kontext kann ein multisemiotischer Text die Liebe einer Person visualisieren und gleichzeitig ihren Hass verbalisieren. Obwohl es sich um gegensätzliche Gefühle handelt, schließen sie sich nicht zwangsläufig gegenseitig aus; dies ist lediglich eine Möglichkeit, komplexe, intime Interaktionen zwischen zwei Personen zu symbolisieren.

4 Interaktion von Bild und Text in Hybridtexten

Das Vermittlungsschema in Kapitel 3 bezieht sich auf hybride Texte, die vier Hauptmerkmale von Roman- und Albumcovern aufweisen (Campbell 2005). Sie präsentieren den Autor/Sänger in der Regel verbal in einem Buch und verbal als auch (manchmal) visuell im Album. Der Titel erscheint (mindestens verbal) und es gibt eine Illustration oder ein Foto, normalerweise begleitet von einem Untertitel oder einer Tagline. So eignen sich die Cover von Romanen und Alben dazu, die Idee der Visualisierung eines Konzepts (hier Liebe/Hass) zu untersuchen, als Vorgriff darauf, was wir gleich lesen bzw. hören werden (Tahir-Gürçağlar 2002).

Viele Songwriter und Songwriter-Teams produzieren zuerst die Texte oder passen diese an die Musik an (Negus/Astor 2015: 230). Dies weist darauf hin, dass wir Text und Musik getrennt betrachten sollten, da das Verfassen von Liedtexten mit mündlich vorgetragener Dichtung und Versifikation verbunden ist. Daraus folgt, dass Texte und visuelle Elemente in multimodalen Versionen von Liedern (z. B. Musikvideo, Albumcover) eingebettet sind, um eine vollständigere Bedeutung zu erhalten. Außerdem zeichnen sich Lieder durch bewusst eingefügte Mehrdeutigkeiten aus, die verschiedene Interpretationen ermöglichen (ebd.). Ohne behaupten zu wollen, dass es unendlich viele Interpretationen gibt, bestätigen Songwriter und Songwriter-Teams, dass Texte sowohl aus der Perspektive des Songwriters als auch des Publikums geschrieben werden. Diese Dualität von Songtexten wird in multimodalen Texten mit mehreren semiotischen Elementen noch verwirrender.

Negus und Astor (2015: 226) verwenden die Metapher der „architecture [...] as a device for exploring the intricate ways in which words and music are combined and pointing to similarities in the composition of poetry and the writing of song lyrics.“ Diese Metapher ist nützlich, um die erkennbaren Merkmale von Hybridtexten zu identifizieren, die aus verbalen und visuellen Elementen bestehen, wie Songtexte und Illustrationen von Romanerzählungen. Mit anderen Worten wird das Lied als eigenständige Einheit betrachtet, unabhängig von der Materialität seiner Manifestation. Eine Möglichkeit, Architektur in Liedern zu schaffen, ist die ausgiebige Verwendung von Wiederholungen, um eine Art emotionaler Entfremdung zu verdeutlichen (ebd.). Diese

Technik ähnelt Stephen Kings *Callback*, die er benutzt, um Spannung in seinen Romanen zu erzeugen (siehe 5.2).

Nach Wulff (1990: 9) befinden sich Designer in einem Zustand der *Zweisprachigkeit*, da ihr Wissen über Wort und Bild es ihnen ermöglicht, hybride Texte zu analysieren und zu erklären. Dieser Ansatz zur Bild-Text-Interaktion unterstützt die Theorie von Mitchell (2005: 55), wonach Wort und Bild komplementäre Modi sind und keine binären Gegensätze. In hybriden Texten ist es fast unmöglich, über das eine zu sprechen, ohne sich auf das andere zu beziehen. Obwohl er zugibt, dass es tiefe und fundamentale Unterschiede zwischen den verbalen und visuellen Kunstformen gibt, gibt es gleichzeitig unvermeidliche Zonen der Interaktion zwischen ihnen. Der Begriff „Zonen“ impliziert, dass es neben den Interaktionen zwischen Wort und Bild auch wort- und bildfreie Zonen der Interaktion geben kann. Daher ist ein vollständiges Verständnis solcher Texte darauf angewiesen, diese Zonen zu identifizieren und die Wort-Bild-Interaktionen darin zu interpretieren. Diese intersemiotische Übersetzbarkeit von Covern könnte durch die richtige Anpassung an Mossops (2018: 11–12) fünf Kriterien für Cover festgemacht werden: freistehende Kunstobjekte und Marketinginstrumente; Vermittlung des „Kerns“ (Gist) des begleitenden Textes; Vermittlung der mehr oder weniger originalgetreuen Bedeutung der Quelle; regelmäßige Entsprechungen von Wörtern und Sätzen, die durch ein visuelles Element übersetzt werden; und der Grad, in dem das Cover intersemiotisch rückübersetzbar ist. Nachdem dieser theoretische Rahmen abgesteckt wurde, wird im nächsten Abschnitt die Methodik für die Durchführung einer empirischen Untersuchung in kleinerem Maßstab vorgestellt.

5 Methodische Überlegungen

5.1 Datentexte

Für den empirischen Teil dieser Studie wurden einunddreißig Illustrationen verwendet (siehe Abbildungen 1–4), die Buchcovern ähneln, die vom brasilianischen Illustrator Butcher (2017) entworfen wurden. Es sei darauf hingewie-

sen, dass Butcher diese Cover zwar entworfen hat, die entsprechenden Bücher jedoch nicht tatsächlich existieren. Diese Sammlung bietet einen nostalgischen Blick auf den enormen Einfluss, den sowohl Liebeslieder als auch Stephen Kings Bücher auf die Popkultur haben. Das Forschungsziel dieses Beitrags besteht darin, die dunkle Seite der Liebe durch die Brille der Popkultur zu betrachten und dabei verdrehte Aspekte von Kings klassischen Geschichten mit den ursprünglichen Bedeutungen der Lieder zu verknüpfen.

5.2 Analyseebenen

Die Analysemethode besteht aus drei Ebenen für die Abbildungen 1–4 (siehe Kapitel 6). Es handelt sich um eine Erweiterung von Jakobsons (1959[1996]) Typologie der intersemiotischen Übersetzung, indem die vermittelten Bedeutungen des Autors und des Lesers in multimodalen Texten im Kontext einer neuen Schreibtechnik untersucht werden.

Die erste Ebene basiert auf einem Kodierungsschema, das für die Zwecke der medialen Übersetzung multimodaler und multisemiotischer Texte entwickelt wurde (Damaskinidis 2015). Dieses Schema beruht auf der Erkenntnis, dass Repräsentation, Intertextualität und Diskurse in visuellen Texten davon abhängen, dass man sich der drei Möglichkeiten bewusst ist, wie man die Intention des Autors in Bezug auf die visuellen und/oder verbalen semiotischen Elemente verstehen kann (siehe auch die Diskussion in Kapitel 4): ‚mit dem Verbalen/Visuellen‘, d. h. der Autor hat bereits eine bestimmte Bedeutung des Textes konstruiert, die der Leser teilt; ‚über das Verbale/Visuelle hinaus‘, d. h. einige Elemente der vom Autor vorgegebenen Bedeutung des Textes werden vom Leser geteilt, andere jedoch nicht, sodass der Leser alternative Interpretationen vornimmt; ‚gegen das Verbale/Visuelle‘, d. h. der Leser hinterfragt die vorgegebene Bedeutung des Autors und entwickelt neue Interpretationen.

Die zweite Ebene besteht aus den drei Schritten, mit denen Stephen King bei seinen Lesern Spannung erzeugt (Cane 2009). Zunächst erwähnt er etwas oder gibt Hinweise auf etwas, das entweder die Neugier des Lesers wecken, ein Problem darstellen oder eine Besorgnis hervorrufen kann (*anticipatory hint*). Danach wird dieses besorgniserregende Problem, das vorgestellt wurde,

mehrmals wiederholt, bevor es zur Auflösung kommt (*callback technique*). Schließlich treibt King die Spannung während der Auflösung auf den Höhepunkt, dem Abschnitt der Geschichte, in dem der Horror am intensivsten ist (*payoff*). Diese Art von Spannung lässt den Leser auf ein zukünftiges Ereignis gespannt sein. Stephen King bringt den Leser dazu, sich zu fragen, was als Nächstes passieren wird. Bei dieser Art von Spannung geht es um das nervenaufreibende, schweißtreibende und herzerreißende Gefühl der Besorgnis. Am Ende des Tages wird der Figur, die dem Leser oder Zuhörer am Herzen liegt, etwas Schlimmes zustoßen.

Die dritte Ebene wendet Mossops (2007) fünf Kriterien an – Eigenständigkeit, Vollständigkeit, Treue, regelmäßige Entsprechungen und Rückübersetzbarkeit –, um zu entscheiden, ob und inwieweit die Cover intersemiotische Übersetzungen der Spannung sind, die sie bei den Lesern erzeugen sollen. Diese Ebene bezieht sich auf Abbildung 6, die ausgewählte Liedbuchcover neben Stephen Kings Buchcovern zeigt und hauptsächlich die Darstellung der intertextuellen Semiose von Liebe und Hass in diesen multimodalen Liedbuchcovern diskutiert.

6 Analyse und Diskussion der Cover

Um die Analyse und Diskussion zu erleichtern, wurden die Cover (d. h. Datentexte) in vier Kategorien mit einem zentralen semiotischen Element zusammengefasst: Darstellung ohne menschliche Figuren (Abb. 1); Darstellung von menschlichen Figuren (Abb. 2); Darstellung von menschlichen Skeletteilen (Abb. 3) und Darstellung von menschlichen Körperteilen (Abb. 4). Im Folgenden bezieht sich die Zahl nach dem Schrägstrich auf ein Cover in der Abbildung.

6.1 Text-Kontext-Interaktion der Cover

Abbildung 1 zeigt Cover, die zumindest denotativ keine Menschen darstellen.

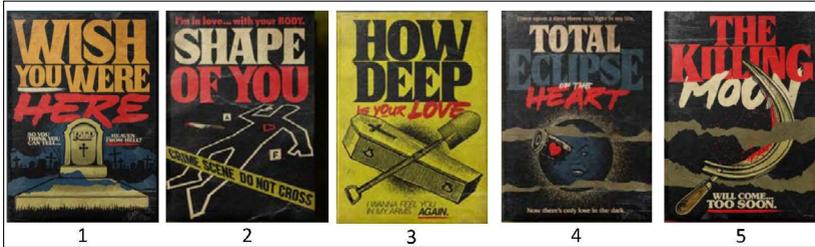


Abb. 1: Keine menschlichen Figuren.

In den Titeln teilt der Leser vorgefasste Bedeutungen des Covers (HERE > Grab/1.1; SHAPE > Kreideumriss/1.2; HEART > eingravierte Einschussstelle/1.4) und nimmt alternative Interpretationen vor (so DEEP wie ein vergrabener Sarg/1.3; die Sense wird intersemiotisch in einen Mond – MOON – /1.5 übersetzt). Betrachtet man die Farbe als *visuelles Kohäsionselement*, so ist das mit Kreide umrandete Herz eine Personifizierung des Herzens des Lesers, und sowohl das Messer/1.2 als auch die Sense/1.5 sind tödliche Waffen, deren Blutflecken auf eine in flagranti begangene kriminelle Aktivität hindeuten. Außer in Abbildung 1.2 ist der letzte Teil der Titel in handschriftlicher Form gehalten. Der unterstrichene rote Zusammenhang „HERE > FROM HELL/1.1“ stellt die Inschrift „R(est) I(n) P(peace)“ in Frage, um das Grab als Zeichen für das strafende Leiden im Jenseits (HELL) und nicht für das Paradies (HEAVEN) zu kennzeichnen. In ähnlicher Weise stellt „AGAIN“/1.3 eine Erneuerung des Gelübdes nach dem Tod in Frage, und „TOO SOON“ ist eine direkte Warnung vor einem verhinderten Mord – „KILLING“/1.5.

Abbildung 2 zeigt neun Cover, auf denen menschliche Körperteile abgebildet sind. In Bezug auf die Titel und aus der Perspektive der abgebildeten Personen teilt der Leser vorstrukturierte Bedeutungen des Covers („WAKE ME UP“ > schlafender Mann/2.2; „LADY“ > Frau/2.5; „I'M“ > Frau/2.6; „I AM“ > Frau/2.8; „ME“ > Frauengesicht/2.9) und nimmt alternative Interpretationen vor (die Frau ist eine „BAD ROMANCE“/2.1; lächelndes „HELLO“/2.3; gekleidet „IN RED“/2.5; HEAVEN > menschlicher Engel/2.6; HURT ME > blutendes Gesicht/2.9). Der Leser deutet das rote Segment von „HELLO“/2.3 als bedrohlichen Verweis auf eine verdrehte Art von Liebe (die Botschaft „I love you“ auf dem roten Ballon) und auf ihren Träger, der auf

frischer Tat ertappt wurde, mit einer geifernden Hand/einem sabbernden Lächeln.



Abb. 2: Darstellung von menschlichen Figuren.

Die rote Unterstreichung von „IN“/2.5 bedeutet, dass die Frau nicht mit Kleidung, sondern mit Blut (Ganzkörperbemalung) ‚bekleidet‘ ist, nachdem sie die (bluttriefende) Axt benutzt hat. Das rot unterstrichene „YOU“/2.8 stellt die vom Titel vorgegebene Bedeutung von „NO GOOD“ für die Sängerin selbst in Frage, indem es diese Eigenschaft dem Leser zuschreibt. Nur die Abbildungen 2.6 und 2.8 haben Titel, deren zweiter Teil in handschriftlicher Form vorliegt.

Was den Text betrifft, so ist das Pronomen „it“ und nicht „me“, wie man erwarten könnte, farbig, um sich auf den Clown als Objektivierung des sabbernden Gesichts und „HELL(O)“/2.3 zu beziehen; außerdem könnte der in Großbuchstaben geschriebene Text als Antwort des Lesers auf die vorab konstruierte Frage des Autors (d. h. Titel/erster Text) interpretiert werden. Der Leser teilt das schwarze Muster, das durch den Titel „EVERY“ und die drei Texte „Every ...“ gebildet wird, versteht aber vielleicht nicht ganz, wie es möglich ist, seinen/ihren weißen Atem („BREATH“) zu beobachten („BE WATCHING“)/2.4. Der Text wird zu einer Bedrohung für den Leser, der er-

kennt, dass „ME“/2.5 sich auf die Frau bezieht, die „IN“ rotem Blut bekleidet ist. Der historische Bezug auf den (dekadenten) römischen Kaiser Caligula (12–41 n. Chr.)/2.6 stellt die „HEAVEN“-ähnliche Engelsfigur in Frage. Der Leser teilt die vom Autor vorkonstruierte, mit roten Zeichen versehene Bedeutung des Mädchens, das „BORN“ „INSANE“ ist und dessen tödlicher „KISS“ seinen bevorstehenden Tod mit „LAST WORDS“/2.7. signalisiert. Die vorkonstruierte Bedeutung „I TOLD YOU“/2.8 wird vom Leser geteilt, der den Text als Geständnis der Frau interpretiert, dass sie eine „TROUBLE“-Partnerin ist. Abbildung 2.9 ist ein Beispiel für eine gemischte Art von intralingualer und intersemiotischer Übersetzung; „hurt“ im Titel steht verbal für „cry“, was wiederum intersemiotisch mit Tränen übersetzt wird, die aus ihren Augen fließen, sowie mit roter (blutähnlicher) Farbe, die die obere Gesichtshälfte bedeckt (dabei die Hälfte der Nase berührt) und auf die untere Gesichtshälfte tropft.

Abbildung 3 zeigt Cover, deren zentrales visuelles Element ein menschlicher Schädel oder ein Skelett ist. Was die Titel betrifft, so teilt der Leser die vorgefasste Bedeutung des Covers („LOVE“ > Herzsymbol in der Augenhöhle, „HURTS“ > Blut tropft aus dem Unterkiefer und dem linken Auge/3.1; „EYES WITHOUT A FACE“ > Augen in einem hautlosen Schädel/3.2; „TRIANGLE“ > weißes Dreieck innerhalb eines größeren roten Dreiecks, „LOVE“ > herzförmiger Pistolenlauf/3.3; „SEMATARY“ > Gräber/3.5; „HOOKED/FEELING“ > schwarzer Haken/3.6; und „LIGHT“ > Glühbirne/3.7).

Alternative Interpretationen zu Abb. 3: das Festhaken des Unterkiefers am Wort „LOVE“ und seine Darstellung in Form eines herzförmigen Auges statt des Herzens, das bis zum Bluten schmerzt – HURTS/3.1; die Aufschrift „WITHOUT A FACE“ > Wort „FACE“ in hohler Schrift/3.2; einer der Liebenden (menschliche Hand) beendete diese „BIZARRE LOVE“, indem er die beiden anderen Liebenden emotional tötet (der herzförmige Lauf feuert (gebrochene) Herzkugeln ab)/3.3; die Aufschrift „STRANGE LOVE“ befindet sich hinter einer Wirbelsäule in Form einer Spritze, der dem Herzen Schmerzen zufügt/3.4; und der emotional frustrierte Liebende (Schädel) ist das hilflose Opfer eines emotionalen Eisenhaken-Gefühls/3.6). Das „PET“/3.5 stellt den Hintergrund in Frage, da es ein „SEMATARY“ (FRIEDHOF) für Menschen (Kreuze auf Gräbern) und nicht für Tiere ist.



Abb. 3: Darstellung von menschlichen Skeletteilen.

Der Text „make[s the lover] blue“/3.1 stellt den Hintergrund der Liebesgeschichte dar und lässt die liebende Person in eine Depression verfallen. Der Text trägt auch zur Klärung der Frage bei, wer schießt und wer „einen Schuss spürt“ – „feel(s) a shot“/3.2. Dem Leser wird die Wirkung des Schmerzes in Form eines Blutspritzers in der Herzgegend mitgeteilt. Der Gitarrist wurde gegen seinen Willen („I don’t want to be buried“) tatsächlich „BEGRABEN“ („BURIED“) und lebt sein neues Leben („live(s) [his] life again“) als halbtoter Schädel-Kopf-Mensch-Körper/3.5. Der Leser teilt die vorgefasste Bedeutung, dass die liebende Person „dieses [schmerzhaft] Gefühl nicht aufhalten kann“ („can’t stop this [painful] feeling“)/3.6, weil sie nicht vom Haken gelöst, d. h. von diesem Schmerz befreit werden kann, zumindest nicht von allein. Die Totenköpfe/3.7 verweisen auf die Liebenden, die Seite an Seite gestorben sind.

Der farbige zweite Teil der Titel stellt die vorgefasste Absicht des Autors in Frage und lässt mehrere alternative Interpretationen zu. Zum Beispiel, obwohl der Titel den Schädel in zwei Teile spaltet, bildet das in roter Farbe geschriebene

„HURTS“/3.1 eine kohärente Verbindung zwischen dem Orbit-Herz und dem blutenden Unterkiefer. Das rote „LOVE“ ist nicht „BIZARRE“/3.3, sondern unglücklich, weil das rote Liebesdreieck, auf dessen Seiten die Schädel der zwei Liebenden ruhen, durch eine Beteiligung der dritten Person (mit einer Pistole in der Hand) geteilt wird, während das weiße „TRIANGLE“ Teil des weißen, allgegenwärtigen Auges ist. Die (weiße) Präpositionalphrase „ON A“/3.6 bedeutet, dass der (weiße) Schädel „HOOKED“ (ANGEHAKT) ist. Das gelbe handgeschriebene „PET“/3.5 teilt den Titel, um zu signalisieren, dass dieser „SEMATARY“ nicht für Haustiere gedacht ist.

Abbildung 4 zeigt Cover, die Teile des menschlichen Körpers darstellen. Die Leser teilen die vorgefasste Bedeutung des Titels: eine Frau trägt immer eine Handtasche/4.1; sie hält einen Telefonhörer/4.2; Geräusche werden über das Ohr wahrgenommen/4.2; ein weiblicher Kopf und ein Paar Absätze/4.6; ein Globus/4.7; und das Stechen eines Augapfels mit einer Essgabel/4.9.



Abb. 4: Cover mit menschlichen Teilen.

Es gibt auch alternative Interpretationen wie z. B.: eine Frau trägt in ihrer Handtasche immer Accessoires wie Messer mit sich herum/4.1; sie hält einen Joint in der Hand/4.2; sie macht ein Selfie/4.4; eine männliche Hand ragt aus

der Erde eines Friedhofs hervor/4.5; (abgetrennte) menschliche Teile, die so wertvoll sind, dass sie in einem Karton mit der Aufschrift „Fragile, handle with care“ (Vorsicht zerbrechlich!)/4.6 versehen sind; die Handgeste die den Flügelschlag eines Schmetterlings darstellt, symbolisiert kulturell gesehen Glück und Transformation und drückt positive Gefühle aus/4.8; ein mit einem Messer erstochenes Herz trennt das Paar schmerzhaft/4.10.

Was den Text betrifft, so teilt der Leser die vorgefasste Bedeutung des Covers: abgetrennte männliche Hand/4.1; dieses Buch [Cover] handelt nicht vom Leser/4.4; die männliche Hand, die aus dem Friedhofsboden auftaucht, ist eine Antwort auf die Frage „Did you think I'd lay down and die?“/4.5; das Zeichen des Schmetterlings für positive Gefühle verwandelt sich in den Handschatten einer Fledermaus, der alle negativen Stereotypen andeutet/4.8; und ein Mund ist dabei, einen Augapfel zu zerkauen/4.9. Zu den alternativen Interpretationen gehören: Das Halten der Handtasche mit dem ausgestreckten Unterarm und dem Mittelfinger impliziert eine Leichtigkeit und Anmut nach dem Abtrennen eines Körperteils des Partners/4.1; die Bemühungen des Anrufers sind vergeblich, da der Befragte den Hörer vom Ohr weghält/4.2; es ist schwierig zu tanzen, wenn jemand mit den Füßen aus dem Gleichgewicht ist, weil das Gehör nach einem Schuss nicht mehr funktioniert [d. h., 4.3; der Mann war begraben und starr, aber er kam aus der Erde heraus/4.5; was passiert, ist, dass die Frau ausgepackt wird/4.6; das Schöne, das stirbt, ist die gruselige, unheimliche, fliegende Fledermaus und ihr negatives stereotypisches Bild/4.8; und die Routine ist eher ein Messerstich als ein Biss („When routine bites hard“)/4.10.

Das rote „GO AWAY“/4.1 deutet auf ein blutverschmiertes Messer und die frisch abgetrennte blutende Hand hin. Der Joint und die blutende Hand sind ein visuelles Zeichen dafür, dass der „CALLer“ (Anrufer) „HIGH“ ist/4.2; das heißt, die Nachtzeit „3 IN THE MORNING“ wird durch den schwarzen Hintergrund signalisiert, während das handgeschriebene „HIGH“ das rote Rausch-Bluten des Anrufers hervorhebt. Der rote Satz „SHE'S A“/4.9 steht für das Blut, das von den Lippen der Frau (und nicht des Mannes) tropft. Der graue Schriftzug „ROUTINE“/4.10 verwandelt sich in zwei graue Messer, die das rote „LOVE>Herz“ des grauen Paares („US“) zerreißen („TEAR“).

6.2 Die intersemiotische Spannung, die beim Leser erzeugt wird

Die Diskussion dreht sich hier um die dreistufige Technik von Stephen King (s. Kapitel 5.2) in Bezug auf die Erzählung in der ersten, zweiten und dritten Person.

6.2.1 Spannungsaufbau durch Ich-Erzählung und Erzählung in der zweiten Person

Die Sorge der erzählenden Person, einzuschlafen, wird durch das Liegen mit weit ausgestreckten Armen und geschlossenen Augen veranschaulicht, was dazu führt, dass das nächtliche Tanzen verpasst wird (Abb. 2.2). Trotz der Sorge dieser Person um ihr Überleben und der Andeutung, dass sie lebendig begraben wurde [afraid ... petrified] (Abb. 4.5), entgeht sie dem Tod, indem sie rechtzeitig aus ihrem Grabesloch herauskommt (in Fleisch und Blut). Die erzählende Person ist neugierig auf die wahren Absichten des Partners/der Partnerin im Hinblick auf eine mögliche Verletzung (Abb. 2.9). Blutgetränkt und mit qualvollem Blick ist sie entsetzt, dass ihre Liebe zu Ende sein könnte.

Die erzählende Person fragt sich auch, warum ihre Partnerin/ihr Partner immer wieder unerwünschte Anrufe um Mitternacht tätigt, die zu Selbstverletzungen führen und sie in einen Monolog ohne jegliche Antwort verwickeln. Die erzählende Person (Abb. 2.6) erklärt, dass ihr Elend so groß ist, dass sie aufgrund ihres sündigen, Caligula-ähnlichen Lebensstils – verbunden mit dem Schreien im Todeskampf – zu einem ‚gefallenen Engel‘ geworden ist.

Die Erzählerin ist selbstbewusst genug, um zuzugeben, dass sie kein guter Mensch ist, und macht gleichzeitig deutlich, dass sie bereits davor gewarnt hat, dass sie eine Unruhestifterin ist, die jemanden erstechen könnte (Abb. 2.8). Die Routine in einer Beziehung kann für die beiden Partner so problematisch sein, dass ihr routiniertes Verhalten (Stich ins Herz) letztendlich zu einer zerstörerischen Aktivität wird, obwohl sie sich lieben (Abb. 4.10).

6.2.2 Spannungsaufbau durch die Erzählung in der zweiten Person

Es besteht der ausdrückliche, aber unerfüllbare Wunsch nach Wiedervereinigung (Abb. 1.1). Obwohl die erzählende Person die verstorbene Person her-

beiruft, erkennt sie an, dass der Lebenszustand „HIER“ eher eine „HÖLLE“ als ein „HIMMEL“ ist. Das Problem der Entbehrung bleibt durch den unklaren Unterschied zwischen Himmel und Hölle lange ungelöst. Da nicht klar ist, welcher Seinszustand gilt (hier/dort und Himmel/Hölle), könnte dieser Wunsch als Todesaufforderung interpretiert werden. Es gibt das Problem eines toten Körpers, dessen Kreidezeichnung (d. h. Form) dem Partner/der Partnerin der erzählenden Person ähnelt (Abb. 1.2). An diesem Tatort ist die erzählende Person mehr an der Leiche ihres Partners/seiner Partnerin interessiert als an der Trauer über dessen/deren Ermordung; mit anderen Worten, es handelt sich um eine Art unerwiderter besessener Liebe.

Die erzählende Person misst visuell die Tiefe (d. h. die Stärke) der Liebe ihrer Partnerin/ihrer Partners und stellt fest, dass sie zwei Meter tief unter der Erde liegt (so tief wie ein Sarg). Wenn die Liebe des Partners/der Partnerin so stark ist, wird seine/ihre Umarmung die „bis dass der Tod uns scheidet“-Phase (im Sarg) als Zeugnis ewiger Liebe überdauern. Die erzählende Person ist besorgt, dass die „HÖLLE“, personifiziert durch den blutdürstenden, auf frischer Tat ertappten Clown, nach ihr sucht (Abb. 2.3). In dieser Beziehung ist die Liebe wie die Hölle. Der Akt des Atemholens ist besorgniserregend, weil er die erzählende Person dazu bringt, schnell oder schwer zu atmen, so dass sie außer Atem ist (Abb. 2.4). Die erzählende Person steht unter ständiger Beobachtung durch einen Stalker mit offenen Augen, so dass es ihr schwerfällt, sich zu bewegen, Versprechen zu brechen oder irgendeine Handlung auszuführen.

Der männliche Erzähler kämpft mit der Angst vor der Trennung (Abb. 4.1). Es ist ein schmerzhafter, messerscharfer Prozess, bei dem der Erzähler Teile seiner selbst verliert. Die Zeit, die er ohne seine Partnerin verbringt, kommt einem langsamen emotionalen Tod gleich. Der Erzähler kritisiert die Eitelkeit des Mannes (Abb. 4.4). Sie zeigt sich sowohl im Glauben des Mannes, dass ein Buch angeblich für ihn geschrieben oder ihm gewidmet wurde, als auch im selbstgefälligen Lächeln beim Aufnehmen eines Selfies. Dieser Mann leidet eindeutig an Größenwahn. Die erzählende Person hat ein emotionales Problem, weil die liebevollen Gefühle ihrer Partnerin/ihrer Partners verloren gegangen sind (Abb. 4.8). Das kindliche, unschuldige Schmetterlingszeichen hat sich in ein dunkles, gruseliges Zeichen verwandelt; mit anderen Worten, die Liebe ist verblasst.

6.2.3 Dritte-Person-Erzählperspektive und menschenzentrierte Spannung

Manche Arten von Liebesbeziehungen sind für beide Partner problematisch (Abb. 2.1). Die Identität der Frau bleibt unklar, weil sie ihrem Partner nur ihre Augen und Nase zeigt. Die physische Anziehungskraft beruht hauptsächlich auf den schlechten Eigenschaften der Partner und endet in einer belasteten Beziehung. Besorgniserregend ist die Tatsache, dass die Frau in Rot gekleidet ist (Abb. 2.5); sie ist blutgetränkt, trägt eine bluttriefende Axt und hat ein wissendes Lächeln im Gesicht. Indem sie betont, dass sie [d. h. „ME“] „IN“ Rot ist, impliziert die Frau, dass sie nicht ihren (roten) Körper zur Schau stellt, sondern ihre Fähigkeiten im Umgang mit der Axt. Diese erschreckende Haltung deutet auf ein gefährliches Rendezvous hin. Die rhetorische Frage nach dem Sinn des Lebens wird teilweise durch die Kausalität des menschlichen Schicksals beantwortet, dass die Menschen letztendlich sterben, sobald sie geboren werden (Abb. 2.7). Die zombieähnliche Frau bietet ihrem Partner einen Kuss an, während sie gleichzeitig zugibt, dass sie wahnsinnig geboren wurde. Mit anderen Worten: Sie macht deutlich, dass es sich um einen Todeskuss handelt.

Das Problem des entstellten Gesichts (Abb. 3.2), der Augen, die für einen lebenden Menschen stehen, und des Schädels, der für einen leblosen Körper steht, deutet auf unendlichen Schmerz hin. Die Frau befindet sich in einer unangenehmen Situation (Abb. 4.6), da die Kiste nicht groß genug ist, um sie vollständig aufzunehmen. Es gibt Anzeichen dafür, dass diese Frau (wenn auch nur Teile von ihr) mit Vorsicht zu behandeln ist, da sie emotional zerbrechlich ist. Ein Junge wird gewarnt (Abb. 4.9), denn eine blutdürstige Frau ist im Begriff, seinen Augapfel mit einer Gabel auszustecken. Mit einer solchen Frau auszugehen, ist gleichbedeutend mit einem Essen mit einem Kannibalen.

6.2.4 Dritte-Person-Erzählung mit humanisiertem Spannungsaufbau

Die Verdunkelung des Herzens problematisiert die erzählende Person (Abb. 1.4). Das Leben und Lieben sind von der verratenen Liebe geprägt, wodurch die romantische Mondscheinstimmung zur dunklen Seite der Liebe wird. Die erzählende Person ist besorgt, dass der Mond sehr bald jemanden im Mondlicht töten wird (Abb. 1.5); tatsächlich hat dieser Mord bereits stattgefunden, da wir die blutbefleckte, halbmondförmige Sense und die roten Spritzer um sie her-

um sehen können, die das Blut des Opfers andeuten. Die erzählende Person (Abb. 3.1) erkennt die erschütternde Wahrheit an, dass die Liebe Schmerzen verursacht, die bis zum Blutvergießen reichen. Die Liebe ist also von vornherein ein deprimierendes Gefühl, das die Liebenden schließlich auseinander reißt.

Bei dem bizarren Aspekt der Liebe geht es um eine dreiseitige Liebesbeziehung, bei der zwei der Liebenden emotional tot sind (Abb. 3.3). Eine Seite dieser Liebe wird zu einer tödlichen Waffe, und die Liebenden, die sich nicht mehr verstecken können, enden in einem plötzlichen Tod; somit handelt es sich um aussichtslose Beziehungen. Abbildung 3.4 veranschaulicht eine seltsame Art von Liebe. Ein schmerzender röhrenförmiger Strang ist der Hauptweg für Liebesinformationen, der das Gehirn und das periphere Liebessystem verbindet. Mit Hilfe dieses *Liebessystems* injiziert die liebende Person ihre schmerzhaften Liebessignale. Indem die andere Person zustimmt, mit diesen Liebessignalen injiziert zu werden, lässt sie sich auf eine selbstzerstörerische Beziehung ein. Abbildung 3.5 zeigt eine besondere Art von Friedhof. Die erzählende Person, die sich Sorgen um das Leben nach dem Tod macht, möchte dort nicht begraben werden, weil sie wieder auferstehen könnte. Dort für andere Auferstandene Gitarre zu spielen, ist wie ein schreckliches Leben nach dem Tod.

Abbildung 3.6 stellt ein Problem der Gefühllosigkeit dar. Die erzählende Person ist an einem Haken aufgehängt, das in ihren Hinterkopf eingedrungen ist. Dieses Gefühl hat zu Blutungen geführt, so dass die Person emotional ausgelaugt und in eine unerwiderte Liebe verstrickt ist. Abbildung 3.7 veranschaulicht das Problem der Ewigkeit, in der zwei untote Liebende eine Liebe nach dem Tod erleben. Einem Todeswunsch wird ein göttlicher Tod gegenübergestellt. Selbst der Tod kann diese beiden Liebenden, die zu ewiger Liebe verdammt sind, nicht trennen. Die Folgen eines Großmauls (Abb. 4.3) sind, dass ein Mann eine scheinbar herzförmige Kugel auf die geliebte Person abfeuert und damit die emotionale Schuld offenbart. Durch den Schuss auf das Liebesohr hat die geliebte Person ihr emotionales Gleichgewicht verloren und kann ihre Füße nicht mehr zum Tanzen bewegen, und hat somit einen emotionalen Selbstmord begangen. Ein Ungläubiger behauptet, der Himmel sei kein transzendenter, übernatürlicher, sondern ein irdischer Ort (Abb. 4.7). Es ist sinnlos, nach idealisierten Menschen an außerirdischen Orten zu suchen; die Person, die man sucht, lebt auf der Erde und sollte mit Sorgfalt behandelt

werden. Es handelt sich um eine utopische Art der Liebe, denn Himmel und Erde sind in Wirklichkeit zwei verschiedene Orte.

6.3 Diskussion der verbal-visuellen Interaktionen auf den Covern

Abbildung 5 zeigt ein Template, das grob das Layout der Cover veranschaulicht, wobei die Verteilung des Titels, der Liedtexte und der visuellen Elemente auf den Covern dargestellt wird. Abschnitt A bezieht sich auf die Hintergrundfarbe, B auf den Liedtext, C auf den Titel und D auf die Illustration und die darum angeordneten Liedtexte. Abschnitt B ist nicht auf alle Cover anwendbar, während D in verschiedenen Modi erscheint, die sich auf der gesamten Seite vermischen und überlagern.

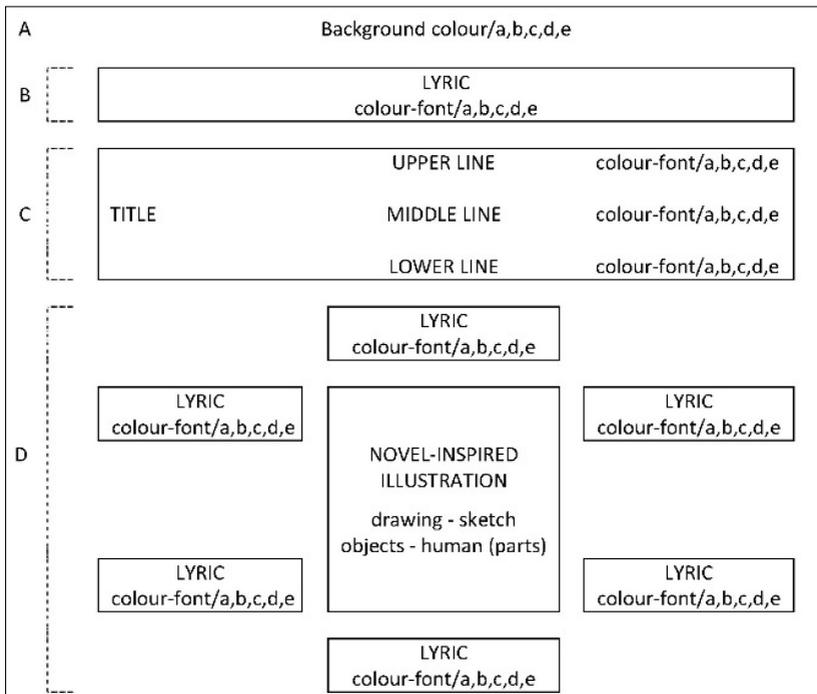


Abb. 5: Hybride Cover Template

Die Schriftgröße des Titels ist so groß, dass er entweder die obere Hälfte der Seite oder ein Drittel davon einnimmt. Diese räumliche Dominanz des Textes weist auf seine wichtige Rolle in Bezug auf die visuellen Elemente hin. Im Gegensatz dazu ist die Schriftgröße der Liedtexte relativ klein, doch sie sind immer noch bedeutend (wenn auch nicht so sehr wie der Titel), da sie der Erzählung wesentliche Informationen hinzufügen.

Der Titel ist in zwei oder drei Zeilen unterteilt, wobei Farben, handgeschriebene Schriftarten oder Kombinationen dieser beiden verwendet werden, um mit den visuellen Elementen und/oder den Liedtexten zu interagieren. Die Farbe stellt eine kohäsive Verbindung zwischen dem Titel und den visuellen Elementen her. Diese kohäsive Funktion wird auch in den Fällen deutlich, in denen Teile des Titels und des Textes mit derselben Farbe unterstrichen sind. Die Verwendung handgeschriebener Schriftarten, die Variationen und subtile Unterschiede der tatsächlichen Handschrift widerspiegeln, führt zu einem individuelleren Leseerlebnis. Es gibt fünf Hauptfarben: Rottöne, Weiß, Gelb, Schwarz und Blau. Es ist bemerkenswert, dass bei den Titeln die Farbe Rot in fünfundzwanzig von einunddreißig Titeln vorkommt.

Das zweitwichtigste Merkmal der Cover ist eine Illustration, die den Raum einnimmt, der nicht vom Titel berührt wird. Es gibt zwar Cover, bei denen ein Teil des Titels das Bild überlagert, aber im Allgemeinen hebt sich die Illustration als separates visuelles semiotisches Element von dem verbalen Element ab. Die begleitenden Liedtexte erscheinen an verschiedenen Stellen rund um die Illustration, wie in Abbildung 5 gezeigt wird. In den meisten Fällen verweist die Intertextualität der visuellen Elemente mehr oder weniger direkt auf Stephen Kings Romane, mit Ausnahme von drei Covern, die sich auf ein Song-Album beziehen. Gelegentlich sind diese Bezüge indirekt, und es würde große Anstrengungen von Seiten des Lesers erfordern, um ein Cover einem bestimmten Roman zuzuordnen.

Es gibt drei Arten der intersemiotischen Erzählung. Bei der Ich-Erzählung ist die erzählende Person entweder Zeuge oder nimmt aktiv an der Geschichte teil. Bei der Erzählung in der zweiten Person ist das Publikum nicht ganz sicher, ob es direkt angesprochen wird und inwieweit es an der Geschichte beteiligt ist. Die Erzählung in der dritten Person suggeriert Geschlechterpronomen, entweder durch die Darstellung von Menschen oder nicht. Diese

Person ist unsichtbar, distanziert oder aufdringlich und kommentiert Charaktere oder Ereignisse. Sie gilt als zuverlässig, da sie nur ihre eigene Sichtweise wiedergeben kann. Es gibt auch eine allwissende erzählende Person, die dieselben Pronomen verwendet, aber außerhalb der Ereignisse steht. Diese Person hat Zugang zu allen unausgesprochenen Gedanken der Charaktere und zur Kenntnis von Ereignissen, wo und wann immer sie in der Geschichte stattfinden. Diese drei Arten der Erzählung finden sich entweder im Titel und/oder im Text, ohne einem bestimmten Muster zu folgen, was ihre Verteilung auf den Covern angeht.

Die Cover fungieren als freistehende Kunstobjekte, können jedoch ihre Bedeutung nicht vermitteln, es sei denn, der Leser hat Zugang zu intertextuellen Bezügen; der Designer greift ein kleines Detail aus dem Lied und Kings Roman auf, um es für das gesamte Cover repräsentativ zu machen (Vollständigkeit); der Titel und der Text vermitteln die getreue Bedeutung des Liedes und die visuellen Elemente die eines Romans; das Cover als zusammengesetzter verbal-visueller Text ist dem Lied/Roman nicht getreu; der Titel und der Text werden regelmäßig durch bestimmte visuelle Elemente übersetzt; und die visuellen Elemente werden in unterschiedlichem Maße intersemiotisch zurück auf Titel und Text übersetzt.

Abbildung 6 zeigt ausgewählte Cover im Vergleich zu Stephen Kings Büchern, um die intertextuelle Intersemiose zu verbalen und/oder visuellen Elementen darzustellen. Die Cover stehen in Bezug zu Kings Büchern hinsichtlich verbaler Referenzen (2.3), einzelner dargestellter Objekte (1.5), Halteobjekten und -vorrichtungen (4.2), der Körperhaltung der Charaktere (2.2), Teil-Ganzes-Beziehungen (4.1) und Ähnlichkeit (4.7). Es gibt auch Fälle (2.1, 2.7, 3.1), die intertextuell eher mit Song-Alben als mit Kings Büchern in Verbindung stehen.



Abb. 6: Intertextuelle Intersemiotizität der Songbook-Cover

Ein umfassenderes Verständnis der Konnotationen und der Bild-Text-Assoziationen hängt von der Geschichte hinter dem Schreiben (einiger) der Lieder ab. Diese Informationen sind jedoch für die Leser der Buchcover nicht leicht zugänglich, das heißt, der Making-Of-Abschnitt der Cover fehlt. Die Widmung (Abb. 1.1) ist in Wirklichkeit ein Aufruf zur Wiedervereinigung an das Gründungsmitglied von Pink Floyd, das die Band verlassen hatte, weil es drogenabhängig und psychisch angeschlagen war (Goudroupi 2019). „SHAPE“ (Abb. 1.2) ist ein Schlüsselwort, das der Komponist in einer späteren Phase des Songwriting-Prozesses hinzufügte, um Kritik an der Objektifizierung von Frauen zu vermeiden (The New York Times 2018).

Nach Aussage des Sängers war der Titel des Liedes (Abb. 1.3) aufgrund seiner verschiedenen Konnotationen erfolgreich (Bilyeu/Cook/Món Hughes 2011). Der Komponist, der das Lied ursprünglich für das Musical „Nosferatu, The Vampire“ komponierte, erklärt, dass er gerne über die dunkle Seite

der Liebe schreibt (Abb. 1.4); er verwendete den Mond als Metapher für die Gefühle der Verliebten (Trzcinski 2021). Obwohl sich das Lied (Abb. 1.5) auf einen Science-Fiction-Psychothriller bezieht, kam die Inspiration nach einem morgendlichen Aufwachen des Sängers, der es als eine von Gott gesandte Erleuchtung betrachtete (Simpson 2015). Der Sänger sieht es als einen Monolog des Typs „Sein oder Nicht-Sein“. Die Phrase „GO-GO“ (Abb. 2.2) bezieht sich auf einen Tanzclub, aber der Titel des Liedes war eine Aufforderung an die Eltern des Sängers, ihn zu wecken, anstatt zum Tanzen zu gehen (Songfacts, n. d.).

Das gefährliche Rendezvous mit der axtbewaffneten „LADY IN RED“ (Abb. 2.5) ist die Erkenntnis des Sängers, dass Männer in Langzeitbeziehungen irgendwann die Leidenschaft für ihre Partnerin verlieren und aufhören, z. B. ihr Kleid oder ihre Frisur zu betrachten (TIKonline.de 2011). Die zwei Seiten der Liebe (Abb. 3.1) beziehen sich auf den Schmerz, der dem Sänger zugefügt wurde, und das Gefühl, das ihm half, seine Partnerin besser kennenzulernen (Londergan 2017). Die Untreue des Sängers (Abb. 3.2) während der Live-Musiktourneen fügte ihm schreckliche psychische Schmerzen zu und schuf eine emotionale Lücke, die ihn verletzlich machte (Idol 2015). Das „Careless whisper“ (Abb. 4.3) ist ein Erfahrungslied für den Sänger, der einst eine zweite Beziehung begann und die erste Frau davon erfuhr (Eames 2019). Die kannibalistische Anspielung (Abb. 4.9) bezieht sich nicht auf eine Frau, die Jungen „frisst“, sondern auf die Verführungskraft der Stadt New York (Uitti 2023).

In Analogie zu Barthes' (2010) Theorie des punctum vs. studium ist in dieser Studie das punctum nicht einfach die Summe der erotischen Wünsche, die der Betrachter auf das Cover projiziert. Vielmehr ergibt sich das punctum aus den verbalen und nonverbalen Details, die unbeabsichtigt oder unkontrolliert vom Grafikdesigner entstanden sind. Andererseits ist das studium der Kontext, der durch eine Mischung aus songbasierten, romaninspirierten und intertextuellen Implikationen entstanden ist. Während sich diese Theorie auf die Fotografie bezieht, zeigen die Cover, wie semiotische Bedeutung für jeden Betrachter (punctum) in Gegenwart von zwei traditionellen Gegensätzen erzeugt oder vermittelt wird: Wort vs. Bild und Liebe vs. Hass.

7 Abschließende Bemerkungen

Die Cover haben Hass dem Code der Liebe zugeordnet, da diejenigen, deren Liebe unerwidert bleibt, ihre geliebte Person hassen. Dieser Nachweis bestätigt Luhmanns Argument (1982: 85–6), dass Liebe und Hass in eine wechselseitige Abhängigkeit geraten und gemeinsam eine Beziehung auszeichnen, die sich von Freundschaft unterscheidet. Darüber hinaus zeigt die Mischung aus Liebe und Hass in diesen Covern eher gefährliche Tendenzen und Möglichkeiten als Gegensätze auf.

Die Ergebnisse unterstützen das empirisch getestete Phänomen „je tiefer die Liebe, desto tiefer der Hass“ (Jin/Xiang/Lei 2017). Der Hass ist ein Spiegelbild der Liebe und ein Gefühl der Trauer. Obwohl es sich bei den Covern nicht um Beispiele der „totalen Liebe/des totalen Hasses“ handelt, sondern um Manifestationen objektiver und rationaler Erklärungen, sind Menschen emotionale Wesen. Mit anderen Worten: Diese hybriden Texte ermöglichen es dem Produzenten und dem Konsumenten gleichermaßen, Liebe und Hass sowohl rational als auch emotional zu begreifen.

Die Einbeziehung von Stephen Kings Spannungsroman in die intersemiotische Analyse der Cover wirft ein neues Licht auf das Lesen multisemiotischer Texte als narrative Texte. Ein neuer Texttyp ist entstanden, der Campbells (2007) hybriden Text erweitert. Es handelt sich um einen freistehenden Text, bei dem der Titeltext völlig unabhängig von den visuellen Elementen funktioniert. Das Cover fungiert als freistehendes Kunstobjekt und Marketinginstrument, das von sich aus eine Art von Bedeutung vermittelt. Seine Vollständigkeit liegt darin, dass der Titeltext ein kleines Detail aus dem Bildmaterial aufgreift und als Emblem für das gesamte Cover dient. Es ist insofern treu, als Titel und Text mehr oder weniger die Bedeutung des Bildmaterials wiedergeben, mit minimaler Bedeutungsänderung. Seine regelmäßige Übereinstimmung ergibt sich aus dem Titel, der seine Bedeutung nicht durch seine verbale Lesart, sondern durch die Interpretation seiner visuellen Merkmale erhält. Schließlich ist der Grad der intersemiotischen Rückübersetzung eines visuellen Elements in den Titel oder einen Text sehr unterschiedlich, vor allem wenn das Verbale und das Visuelle als getrennte und unabhängige semiotische Elemente dargestellt werden. Schließlich variiert das Maß, in dem ein visuelles Element interse-

miotisch in den Titel oder Text zurückübersetzt wird, erheblich, insbesondere wenn das Verbale und das Visuelle als separate und unabhängige semiotische Elemente präsentiert werden.

Die Cover scheinen eher ‚hybrid‘ (Campbell 2007) als einfach ‚multimodal‘ zu sein, da Letzteres bedeutet, dass Wort und Bild in ihren ursprünglichen Formen nebeneinander existieren. Es wurde auch gezeigt, dass mit ‚hybrid‘ eine Mischung aus Wort und Bild gemeint ist, die eine neue Art von Hybridtext hervorbringt, der als „roman-inspiriertes Liebeslied-Cover“ bezeichnet werden kann. Ein vielversprechender Forschungsansatz besteht darin, diese hybriden Cover unter genauer Berücksichtigung aller Songtexte, des Making-Of-Materials und der biografischen Informationen sowohl der Lieder als auch der Romane zu untersuchen.

Eine Einschränkung in dieser Studie ist die Tatsache, dass die Unterscheidung zwischen Text/verbalem Kontext/visuellem Bild davon ausgeht, dass die Geschichte verbal erzählt und durch das Bildmaterial illustriert wird. Wenn jedoch Bilder und Sprache den gleichen Stellenwert haben, gibt es keinen Grund anzunehmen, dass der Designer der Cover zuerst eine Geschichte (den Song) konzipiert und dann illustriert hat. Da das Bildmaterial von einem Roman inspiriert wurde, könnte man argumentieren, dass die visuelle Darstellung des Liedes den ‚Text‘ und das Lied den ‚Kontext‘ darstellt. In Bezug auf die Terminologie von Kress und Van Leeuwen (2006) bleibt das Paradoxon bestehen, wortbasierte Terminologie zu verwenden, um ‚Bilder zu lesen‘ und ‚Grammatik‘-Regeln anzuwenden, um ‚visuelles Design‘ zu interpretieren.

Obwohl es sich bei dem ‚Text‘ eigentlich um ein Musikstück handelt, wurden nur die verbalen Aspekte berücksichtigt, während andere, ebenso wichtige ineinandergreifende Teile, die zur „Architektur des Liedes“ (Negus/Astor 2015: 226) gehören, wie Melodie, Rhythmus, Tonhöhe usw., ignoriert wurden. Die Klassifizierung der Cover nach bestimmten semiotischen Elementen oder deren Kombinationen ist ebenfalls eine schwierige Aufgabe. Schließlich können die Illustrationen, auch wenn sie teilweise existieren (halb Romane, halb Alben), nicht als tatsächliche ‚Buchcover‘ klassifiziert werden, da es solche Bücher nicht gibt.

Literaturverzeichnis

- Barthes, Roland (1977): *Image, music, text* (trans. Stephen Heath). New York: Hill and Wang.
- Barthes, Roland (2010): *Camera Lucida: Reflections on photography*. (übers. R. Howard). New York: Hill and Wang.
- Bilyeu, Melinda/Cook, Hector/Hughes, Andrew (2011): *The ultimate biography of the Bee Gees: Tales of the brothers Gibb*. London: Omnibus.
- Butcher, Billy (2017): *Stephen King's Stranger Love Songs*.
- Campbell, Eddie (2007): What is a graphic novel? *World Literature Today*, 81 (2), 13. <https://link.gale.com/apps/doc/A160279680/LitRC?u=anon~631a1971&sid=google Scholar&xid=76643100>
- Cane, William (2009): *Write like the masters: emulating the best of Hemingway, Faulkner, Salinger and others*. Cincinnati Ohio: Writer's Digest Books.
- Connelly, Jan (2008): Symbolic constructions in global public visuals: A pedagogic framework for critical visual literacy. In: Unsworth, Len [Hrsg.] (2008): *Multimodal semiotics: Functional analysis in contexts of education*. London/New York: Continuum. 159–170.
- Damaskinidis, George (2015): „Mediating between verbal and visual semiotic elements in the translation of English multimodal texts into Greek“. In: *Punctum* 1 (2), 22–38.
- Eames, Tom (2019, July 23): *The Story of... 'Careless Whisper' by George Michael*. <https://www.smoothradio.com/features/careless-whisper-george-michael-lyrics-meaning/>
- Goudrupi, Christina (2019, Sep 12th): „Wish You Were Here: The story behind the emblematic rock album“. Available from: <https://jenny.gr/video/360437/wish-you-were-here-i-istoria-piso-apo-pio-emblimatiko-album-tis-rock>
- Greimas, Algirdas J./Fontanille, Jacques (1993[1991]): *The semiotics of passions. From states of affairs to states of feelings* (übers. Paul Perron und Frank Collins). London & Minneapolis: Minnesota University Press.
- Idol, Billy (2015): *Dancing with myself*. New York: Simon & Schuster.
- Jakobson, Roman (1959[1996]): „On linguistic aspects of translation“. In: Brower, Reuben A. [Hrsg.] (1996): *On Translation*. New York: Oxford University Press, 153–164.
- Jin, Wang/Xiang, Yanhuis/Lei, Mo (2017): „The deeper the love, the deeper the hate“. In: *Frontiers in Psychology* 8, 1940. doi: 10.3389/fpsyg.2017.01940

- Karl, Gregory (1997): „Structuralism and musical plot“. In: *Music Theory Spectrum* 19 (1), 13–34.
- Kress, Gunther/Van Leeuwen, Theo (2006): *Reading images: The grammar of visual design* (2. Auflage). London: Routledge.
- Londergan, Tim (2017): *Love Hurts: The Everly Brothers, the Who, Nazareth*. <https://timscoverstory.wordpress.com/2017/01/09/love-hurts-the-everly-brothers-the-who-nazareth/>
- Luhmann, Niklas (1982): *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Machin, David/Van Leeuwen, Theo (2007): *Global media discourse*. London: Routledge.
- Merleau-Ponty, Maurice (1945): *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.
- Mitchell, Thomas J. W. (2005): *What do pictures want? The lives and loves of images*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mossop, Brian (2018): „Judging a translation by its cover“. In: *The Translator* 24 (1), 1–16. DOI: 10.1080/13556509.2017.1287545
- Negus, Keith/Astor, Pete (2015): „Songwriters and song lyrics: architecture, ambiguity and repetition“. In: *Popular Music* 34, 226–244.
- Simpson, Dave (2015): „Interview with Ian McCulloch and Will Sergeant: how we made The Killing Moon“. In: *The Guardian*.
- Songfacts (o. J.): *Wake me up before you Go-Go*. Available from: <https://www.songfacts.com/facts/wham/wake-me-up-before-you-go-go>
- Tahir-Gürçağlar, Şehnaz (2002): „What texts don't tell: The uses of paratexts in translation research“. In: Hermans, Theo [Hrsg.] (2002) *Crosscultural Transgressions*. Manchester: St Jerome. 44–60.
- The New York Times (2018): *Ed Sheeran's ‚Shape of You‘: Making 2017's Biggest Track | Diary of a Song*. https://www.youtube.com/watch?v=ZpMNJbt3QDE&ab_channel=TheNewYorkTimes
- TIKonline.de (2011): Interview with Chris de Burgh: Who is the „Lady in Red“? [YouTube]. https://www.youtube.com/watch?v=9Tqp_7hzXs8
- Trzcinski, Matthew (2021, Aug 18th): Bonnie Tyler's ‚Total Eclipse of the Heart‘ based on vampire movie. <https://www.Cheatsheet.com/entertainment/bonnie-tylers-total-eclipse-of-the-heart-based-vampire-movie.html>
- Uitti, Jacob (2023): Behind the Song: Hall & Oates, „Maneater“. In: American Songwriter. <https://americansongwriter.com/maneater-by-hall-and-oates/>

- Waldenfels, Bernhard (2016): „Responsive love“. In: *Primerjalna književnost*, letnik 39, številka 1, 259, 15–29. Available from: <http://www.dlib.si>
- Wulff, Wendie (1990): „Designing collaborative user interfaces: lessons from writer/graphic designer interaction“. In: *ACM SIGCHI* 21 (3), 60–63.
- Yampbell, Cat (2005): „Judging a Book by its cover: Publishing trends in young adult literature“. In: *The Lion and the Unicorn* 29 (3), 348–372.

Dolmetschen im Kontext

Vom institutionellen zum multimodalen Gefüge

1 Einleitung

Der Begriff Kontext scheint in der translationswissenschaftlichen Forschung allgegenwärtig und geradezu unverzichtbar. Allerdings wird er auch sehr freizügig und unspezifisch verwendet, sodass er in manchen Verwendungsweisen auch zu einer redundanten Floskel verkommt. Die Frage, ob und inwiefern der Begriff Kontext nun also in der translationswissenschaftlichen Diskussion unverzichtbar oder doch überflüssig ist, könnte *eine* Frage sein, die zu thematisieren wäre. Die Antwort darauf hängt in hohem Maße davon ab, ob es gelingt, den Begriff Kontext mit Inhalt und Struktur zu erfüllen – mit einem Wort, zu definieren. In diesem Unterfangen besteht eine der beiden Hauptsäulen, die meinen Beitrag zum Rahmenthema Translation und Kontext tragen sollen. Die diesbezügliche Frage lautet: *Was ist Kontext?* Die zweite Frage – und zweite Säule – bezieht sich auf die Funktion und Wirkung von Kontext in der Translation und lautet somit: *Wie wirkt Kontext?* Wie im Titel meines Beitrags zum Ausdruck kommt, werde ich diese beiden Fragen mit Bezug zur Translationsform Dolmetschen behandeln.

Die Argumente, die für diese thematische Einschränkung und Fokussierung sprechen, werden in dem dieser Einleitung folgenden Abschnitt vorgebracht. Im Anschluss an die ausführliche theoretische Auseinandersetzung mit dem Kontextbegriff beim Dolmetschen möchte ich anhand eines beispielhaften Szenarios aus der aktuellen Praxis und Forschung versuchen, mögliche Antworten auf die Frage zu geben, wie sich kontextuelle Faktoren im konkreten Fall beim Dolmetschen auswirken können. Zuvor aber stellt sich die grundlegende Frage nach der Definition des Kontextbegriffs, wobei sich das deutsche Synonym „Abgrenzung“ als besonders bedeutsam erweist.

2 Kontext: von der Sprache zur Translation

2.1 Begriffliche Grundlagen

Der Begriff Kontext, der im Deutschen und im Englischen sowie in vielen anderen (indogermanischen) Sprachen gleichartig lexikalisiert ist, lässt aufgrund seiner Morphologie unmittelbar den Wortteil „text“ in den Vordergrund treten, der bekanntlich vom Lateinischen „textus“ hergeleitet auf etwas Verwobenes („Gewebe, Geflecht“) hindeutet (Lewandowski 1980: 968) und etymologisch im Englischen bereits im 14. Jahrhundert in der Bedeutung einer Formulierung („wording of a passage“) belegt ist (Hoad 1986). Das englische Wort „context“ ist schon fast ebenso lange nachgewiesen, bezeichnete aber ursprünglich den Aufbau und die zusammenhängende Struktur einer Textpassage („construction“, „composition“, „connected structure“) sowie auch die vorausgehenden und nachfolgenden Teile (Hoad 1986: 95). Bemerkenswerterweise kommt also schon seit 500 Jahren in dem Begriff Kontext eine doppelte Verwobenheit zum Ausdruck: einerseits innerhalb des – unter „Text“ verstandenen – sprachlichen Ausdrucks und zugleich zwischen diesem und den ihn umgebenden Elementen einer Äußerung. Somit scheint sich der Begriff Kontext primär auf Sprache und Sprachliches zu beziehen. Daraus wiederum folgt, dass ein wissenschaftlich fundiertes Verständnis des Kontextbegriffs vor allem aus Erkenntnissen der Linguistik zu beziehen sein sollte, der die Translationswissenschaft ja viele ihrer zentralen Konzepte verdankt. Ein Blick auf die betreffenden Definitionen bestätigt dies aber nur zum Teil; tatsächlich geht die Thematisierung des Kontextbegriffs nicht nur über die moderne Sprachwissenschaft hinaus, sondern ihr auch voraus.

Im *Linguistischen Wörterbuch* von Lewandowski (1979: 355f.) wird das Lemma „Kontext“ vor allem im engeren, linguistischen Sinn definiert. In drei der vier angeführten Bedeutungsdimensionen geht es um Zusammenhänge zwischen linguistischen Elementen bzw. um ein Textstück als Sinnzusammenhang. Vergleichsweise kurz wird der Kontextbegriff in der Bedeutung des situativen Zusammenhangs erwähnt, wobei Bezeichnungen wie „außersprachlicher Kontext“ und „Redesituation“ verwendet werden. Ausführlicher wird „Kontext“ im *Metzler Lexikon Sprache* (Glück/Rödel 2016) behandelt,

wo wiederum der Ausdruck „Zusammenhang“ als Entsprechung für das lateinische „contextus“ sehr präsent ist. Dies ist insofern relevant, als in der häufigen Verwendung des Wortes „Kontext“ im allgemeinsprachlichen Sinn von Zusammenhang der Grund dafür liegen dürfte, dass seine Nützlichkeit als Fachwort angezweifelt werden kann.

Die primäre Erläuterung im Eintrag zu „Kontext“, den Glück und Rödel (2016) in fünf Unterpunkte gliedern, liefert bereits die wesentlichen Sichtweisen auf diesen Begriff. Demnach reicht das Bedeutungsspektrum vom „situativen Kontext“ einer Äußerung einerseits bis zur „sprachlichen Umgebung“ einer (sprachlichen) Äußerungseinheit andererseits, für die auch der Terminus „Kotext“ eingeführt wird (Glück/Rödel 2016: 362). Aus linguistischer Sicht erscheinen indexikalische bzw. deiktische Ausdrücke, die eine Äußerung in einer konkreten Situation verorten, besonders bedeutsam, doch werden auch „nichtverbale Mittel wie Gestik und Mimik“ zum Kontextbegriff gezählt und darüber hinaus auch „alle außersprachlichen Merkmale der Kommunikationssituation“, wobei neben den äußeren Umständen (Ort und Zeit) auch die Kommunikationspartner und ihre Beziehungen zueinander angeführt werden.

Neben dieser an erster Stelle gebotenen Erläuterung enthält der Lexikoneintrag zu „Kontext“ zwei vergleichsweise eng gefasste Bedeutungen (mit Bezug auf Syntaxforschung und logische Wahrheitsbedingungen) sowie den Bezug zur Textlinguistik (wieder mit der Unterscheidung zwischen Kotext und situativem Kontext) und nicht zuletzt zu dem auf Malinowski (1923) zurückgeführten „Kontextualismus“, dem ein eigener Lexikoneintrag gewidmet ist und der deutlich über die Linguistik hinausweist.

Mit dem Verweis auf den sozial- bzw. kulturanthropologischen Ansatz von Malinowski (1923) rückt der situative und nicht zuletzt kulturelle Kontext in den Vordergrund, der später in der „Ethnographie der Kommunikation“ (Gumperz/Hymes 1972) weiter ausgearbeitet werden sollte. Diese eröffnete mit Kategorien wie dem Sprachereignis, der Gesprächssituation und der Sprachgemeinschaft und deren kommunikativen Normen eine soziologische Perspektive auf sprachliche Interaktionsprozesse, die in unterschiedlicher Weise weiterentwickelt wurde. In der soziolinguistisch orientierten Diskursanalyse liegt der Schwerpunkt auf dem interaktiven (Sprach-)Handeln in der Konversation, durch welches die Gesprächsteilnehmer den Kontext (mit)konstituieren

(Duranti/Goodwin 1992). Cicourel (1992) schenkt diesem „lokalen“ Kontext im engeren Sinn („narrow sense of context“) ebenso große Beachtung, betont aber aus soziologischer Sicht zugleich den weiteren Kontext der kulturellen und institutionellen (strukturellen und organisatorischen) Rahmenbedingungen. Er zeigt auf, dass die verschiedenen Kontextebenen miteinander verflochten sind und plädiert deshalb für eine breite, integrative Sichtweise: „both a broad and local sense of context are needed for the study of language use“ (1992: 296). Besonders der ursprüngliche (100 Jahre alte) anthropologische Ansatz ist für rechtliche, politische, ökonomische, religiöse und andere Einflussgrößen offen, die unter dem Begriff des kulturellen Kontextes oder soziokulturellen Hintergrundes zusammengefasst werden können.

Auf Basis dieser lexikographisch fundierten Analyse des Kontextbegriffs kann dieser nun direkter mit der Translation in Beziehung gesetzt werden. Wie aus der obigen Skizze hervorgeht, ist der Begriff Kontext eng mit den anthropologischen und soziologischen Leitbegriffen Kultur und Interaktion verknüpft. Diese spielen bekanntlich in der funktionalen Translationstheorie deutscher Prägung (z. B. Reiß/Vermeer 1984) eine zentrale Rolle. Dort wurde allerdings dem Situationsbegriff meist der Vorzug gegenüber dem Begriff Kontext gegeben – möglicherweise, um deutlicher über den Bezug zur Sprache hinauszugehen. Ungeachtet der favorisierten Benennungen (Situationskontext/Situation; kultureller Kontext/Kultur) stellt der translationstheoretische Ansatz des translatorischen Handelns (Vermeer 1990) besonders für den deutschsprachigen Fachdiskurs eine wichtige Grundlage dar, auf die im Weiteren auch vorrangig Bezug genommen wird.

2.2 Kontext in der Translation(swissenschaft)

Nicht nur in der funktionalen Translationstheorie bzw. der Theorie vom translatorischen Handeln (Vermeer 1990), sondern in der Translationswissenschaft ganz allgemein wurde der Kontextbegriff bis zur Jahrtausendwende kaum eingehend analysiert. So etwa stellt Baker (2006: 322) fest: „although the notion of context is routinely invoked in much of the literature on translation and interpreting, it is hardly ever subjected to scrutiny in its own right.“ Wie bereits erwähnt ist dies zum Teil darauf zurückzuführen, dass der Ter-

minus „Kontext“ als solcher weniger für analytische Zwecke herangezogen wurde als der Begriff der Situation. Eine weitreichende Auseinandersetzung mit den Rahmenbedingungen bzw. dem „Bedingungsgefüge“ (Holz-Mänttari (1984) von Translationsvorgängen lässt sich allerdings in der Tradition der (deutschen) Übersetzungswissenschaft schon bis zur Mitte der 1970er Jahre zurückverfolgen.

Die Pionierarbeit von Katharina Reiß für einen funktionalen Ansatz in der Übersetzung umfasste auch eine Modellierung des translatorischen Kommunikationsvorganges, die sie in einem Aufsatz über die Bestimmung des Schwierigkeitsgrades von Übersetzungen entwarf (Reiß 1975). Sie führt dort als übergeordnete Komponente die „Raum-Zeit-Dimension“ ein, innerhalb derer sie einerseits die „Kommunikationssituation“ (auch: „außersprachlicher Situationskontext“) und andererseits auch den sprachlichen „Ko-text“ oder (lexikalischen und syntaktischen) „Textzusammenhang“ ansetzt (1975: 40). Sie betont darüber hinaus, dass die Raum-Zeit-Dimension auch die kulturell geprägte „Sprachgemeinschaft“ umfasst, in welche die Kommunikationspartner eingebettet sind (Abb. 1).

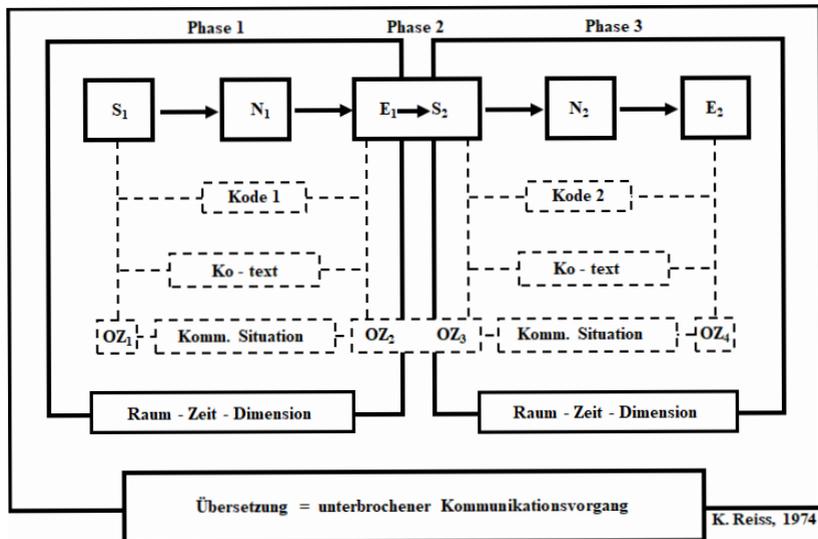


Abb. 1: Modell des Übersetzungsvorgangs (Reiß 1975: 40); OZ = Ort und Zeit.

Etwas unscharf werden ihre begrifflichen Setzungen allerdings, wenn sie – in einer Fußnote – weiter ausführt: „Die Raum-Zeit-Dimension gehört zum ‚weiteren‘ Situationskontext [...], während der ‚engere‘ Situationskontext den sozio-kulturellen, politischen, wirtschaftlichen, literarischen usw. Kontext ausmacht, der im Text selbst verbaliter vermittelt wird.“ (Reiß 1975: 38).

Ohne diese Differenzierung von Kontext- und Situationsebenen näher diskutieren zu wollen, ist erwähnenswert, dass sich Reiß in der Ausarbeitung ihrer Modellierung nicht nur auf damals aktuelle (text)linguistische Konzepte (von J. Albrecht, W. Dressler und S. J. Schmidt) stützt, sondern von der „normalen Kommunikationssituation“ ausgeht, in der „die Kommunikationspartner sich in einer gemeinsamen Wahrnehmungssituation befinden“ (Reiß 1975: 38). Während Reiß viel Mühe darauf verwenden muss, von diesem Ausgangspunkt zur Modellierung des Übersetzungsvorganges für schriftkonstituierte Texte zu gelangen, in dem die gemeinsame Wahrnehmungssituation eben *nicht* gegeben ist, wird die Relevanz ihres Ansatzes für die Analyse des Kontexts beim Dolmetschen unschwer erkennbar. Tatsächlich entwirft Kirchhoff (1976) ihre Modellierung für das „Kommunikationssystem Dolmetschen“ ausdrücklich in Anlehnung an das Modell von Reiß (1975), dessen Kenntnis hier auch eine nähere Auseinandersetzung mit dem Modell von Kirchhoff (1976) erleichtert.

Bevor im Weiteren die nähere Analyse von Kontext (und Situation) beim Dolmetschen in Angriff genommen wird, kann hier festgehalten werden, dass und warum eine differenzierte Sichtweise auf den Kontextbegriff beim Übersetzen und Dolmetschen erforderlich ist. Der Schlüssel liegt in der von Reiß (1975) so genannten Raum-Zeit-Dimension: während schriftkonstituierte Texte, die Gegenstand von Übersetzungsprozessen sind, genau dazu da sind, die raum-zeitliche Beschränktheit von Kommunikation zu überwinden, zeichnet sich das Dolmetschen seit Jahrtausenden dadurch aus, dass sich die InteraktionsteilnehmerInnen zur gleichen Zeit am selben Ort und somit in einem gemeinsamen Wahrnehmungsraum befinden. Damit kommt nicht nur situativen Aspekten besondere Bedeutung zu, sondern es verändert sich auch ganz prinzipiell das Wesen der zur Verfügung stehenden kommunikativen Ressourcen sowie deren dynamische Nutzung im Kommunikationsgeschehen. Mit anderen Worten: eine Modellierung des Kontextbegriffs für Translation im Allgemeinen käme kaum über eine abstrakte Ebene hinaus, in der die

raum-zeitlich bedingten Unterschiede in den kommunikativen Abläufen nicht sichtbar würden. Demgegenüber rückt für das Dolmetschen der dem Kontext so nah verwandte Situationsbegriff in den Vordergrund, der wiederum eng mit der Annahme eines gemeinsamen Wahrnehmungsraums verbunden ist.

3 Kontext beim Dolmetschen – ein Mehrebenenmodell

3.1 Dolmetschen als Interaktion

Während das Modell des Übersetzungsvorgangs von Reiß (1975) in drei „Phasen“ gegliedert ist, spricht Kirchhoff (1976) in ihrer wesensverwandten Modellierung des Dolmetschens (Abb. 2) von einem „dreigliedrigen Kommunikationssystem“, das durch die beiden „Primärpartner“ (S1, E1) und den „Dolmetscher“ (D) konstituiert wird.

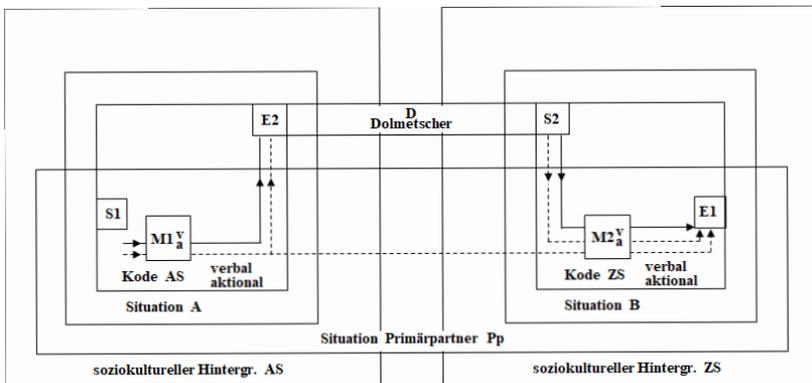


Abb. 2: Modell des Kommunikationssystems Dolmetschen (Kirchhoff 1976: 21).

Das Schema abstrahiert von den modusspezifischen Wahrnehmungs- und Handlungsbedingungen beim Konsekutiv- und Simultandolmetschen. Es bezieht sich zwar implizit auf das Konferenzdolmetschen, lässt sich aber dank seines hohen Abstraktionsgrades auch auf die Konstellation des Gesprächsdolmetschens anwenden. Im Unterschied zu Reiß (1975), die die Termini Kontext und Situation

in ihren Erläuterungen in enger begrifflicher Verbindung und teilweise synonym verwendet, verzichtet Kirchhoff (1976) völlig auf den Kontextbegriff und spricht hauptsächlich von der Situation. In diesem Sinn betont sie die „Kopräsenz“ der am Kommunikationssystem Beteiligten als prägendes Merkmal (1976: 22). Die Kommunikationspartner stehen somit – im Sinne von Reiß (1975) – in derselben, ihnen gemeinsamen Raum-Zeit-Dimension, die dann allerdings unterschiedliche soziokulturelle Hintergründe umfasst. Auffallend ist jedoch, dass D in diesem Schema nicht als Teil der gemeinsamen Situation der Primärpartner gesehen, sondern von dieser abgesetzt gleichsam als Bindeglied zwischen zwei Partnern und deren Situationen und soziokulturellen Hintergründen konzipiert wird. Die ausgeprägte Dualität der Situationen wirkt für eine triadische Konzeption ungewöhnlich und ist augenscheinlich von der Darstellung bei Reiß (1975) beeinflusst. Sie erklärt sich allerdings aus Kirchhoffs (1976: 23) Feststellung, dass D *nicht* direkt „in die Interaktion verwickelt“ ist, sondern als „Mittler“ für fremden Kommunikationsbedarf – und somit „extrakommunikativ“ – tätig ist.

Die Sichtweise des Dolmetschens als Mittlertätigkeit für fremden Kommunikationsbedarf weist über den Translationsvorgang, wie er bei Reiß (1975) modelliert wird, hinaus. Zwar ist die übergeordnete Bedingtheit des translatorischen Handelns auch in Kirchhoffs (1976) schematischer Darstellung (Abb. 2) nur angedeutet, doch eröffnet sich damit die entscheidende Anschließbarkeit an den funktional-translationstheoretischen Rahmen. Schließlich entspricht es der Grundannahme der Theorie vom translatorischen Handeln (Holz-Mänttari 1984; Vermeer 1990), dass jeder Translationstätigkeit als Expertenhandeln ein Auftrag zugrunde liegt. Für die Zwecke der vorliegenden Analyse stellt sich damit die Frage, in welcher Weise der Translationsauftrag in das Modell des kontextuellen Bedingungsgefüges beim Dolmetschen aufzunehmen ist. Zu ihrer Beantwortung greife ich auf eine Modellierung zurück, die ich schon vor drei Jahrzehnten für eine Analyse des Handlungsrahmens beim Konferenzdolmetschen erarbeitet habe.

3.2 Auftrag und Situation

Wie in Abbildung 3 dargestellt, beginnt das translatorische Handeln mit der Beauftragung einer ExpertIn durch eine BedarfsträgerIn. In diesem Auftrag wird

vor allem das Kommunikationsereignis spezifiziert, für welches Dolmetschleistungen benötigt werden – sei es eine internationale Fachkonferenz, eine Gerichtsverhandlung, eine Asylanhörung oder ein Arzt-Patient-Gespräch. Aus dem dadurch gegebenen institutionellen Rahmen (also etwa einer internationalen Organisation, eines Gerichts, einer Asylbehörde bzw. einer medizinischen Ambulanz) leitet sich der Zweck (Skopos) der kommunikativen Interaktion ab, der somit auf der Ebene des Kommunikationsereignisses festgelegt wird. Darüber hinaus werden im Auftrag (der freilich je nach Vorerfahrungen und Konventionalisierung auch weitgehend implizit bleiben kann) Bedingungen festgelegt, die sich direkt auf die translatorischen Handlungsmöglichkeiten und -bedingungen auswirken. So etwa werden neben dem Modus des Dolmetschens vor allem der Einsatzort und die Arbeitszeit und damit die zentralen Aspekte der raum-zeitlichen Dimension vertraglich festgelegt. Aus diesem Grund scheint es sinnvoll, die Ebene des Translationsauftrags an oberster Stelle in die Modellierung des Kontexts beim Dolmetschen miteinzubeziehen.

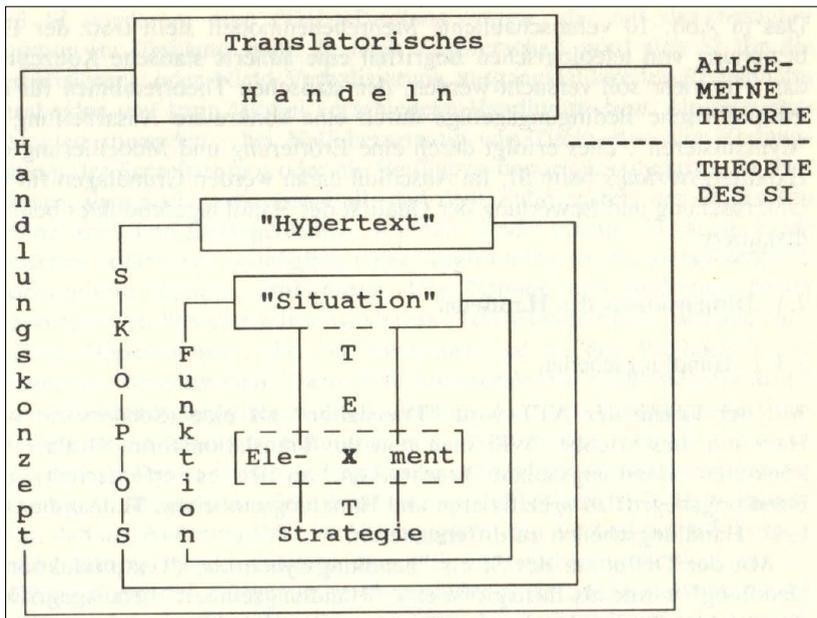


Abb. 3: Auftrag und Situation im Mehrebenenmodell (Pöchhacker 1994: 115).

Durch die Rolle der BedarfsträgerIn, die in vielen Fällen von VertreterInnen einer Institution ausgefüllt wird, ist diese Ebene des Modells an konkrete gesellschaftliche Strukturen (Institutionen) angebunden, die wiederum weiter differenzierbar sind – man denke etwa an einen Arzt innerhalb einer Ambulanz als Teil des öffentlichen Gesundheitsfürsorgesystems. Die betreffenden institutionellen Handlungsnormen, die von gesetzlichen Bestimmungen für das Gesundheitswesen bis zu berufsethischen Verpflichtungen des ärztlichen Personals reichen können, prägen damit die institutionellen Handlungsbedingungen beim Dolmetschen. Diese institutionelle Ebene des Kontexts ist auch insofern besonders bedeutsam, als durch den Bezug zur konkreten gesellschaftlichen Institution auch die Einbettung in den breiteren soziokulturellen (rechtlichen, politischen, ökonomischen, etc.) Rahmen gegeben ist. Es macht zweifellos einen Unterschied (der sich in vielfältiger Weise detailliert beschreiben ließe), ob von einem Krankenhaus im kalifornischen Stanford oder einem Gesundheitszentrum in Wien die Rede ist.

Wenngleich die jeweilige gesellschaftliche Institution eine zentrale Komponente des institutionellen Kontexts ist, soll nicht unerwähnt bleiben, dass auch seitens der translatorischen AuftragnehmerIn institutionelle Prägungen existieren. Abgesehen von berufsethischen Normen, denen Dolmetschende unterliegen, wäre hier etwa an die Rolle von Agenturen oder auch Online-Plattformen zu denken, welche als Vermittler zwischen Auftraggeber- und -nehmerInnen treten und dann für die konkrete Abwicklung von Dolmetschereinsätzen verantwortlich sind. Die Ebene des institutionellen Kontextes wird in diesem Fall durch das Zusammenspiel der Auftraggeber-Institution und des „Sprachdienstleister“-Unternehmens konstituiert und kann zum Beispiel in Rahmenverträgen für die Leistungserbringung ihren Ausdruck finden (siehe dazu García-Beyaert 2015).

Wie Abbildung 3 zu entnehmen ist, kommt beim Dolmetschen dem Kommunikationsereignis, innerhalb dessen laut Translationsauftrag Dolmetschleistungen zu erbringen sind, eine zentrale Bedeutung zu. Welche Benennung man dafür auch präferieren mag (im Englischen ist oft von *interpreted communicative event* oder *interpreter-mediated event/encounter* die Rede), spielt die hier als Hypertext bezeichnete Ebene der Modellierung jedenfalls eine Schlüsselrolle: die hypertextuelle Ebene des Kontexts verbindet die durch

den Translationsauftrag determinierte institutionelle Kontextebene mit der Ebene der Situation bzw. des situativen Kontexts, was in Abbildung 4 noch deutlicher als in Abbildung 3 zum Ausdruck gebracht wird.

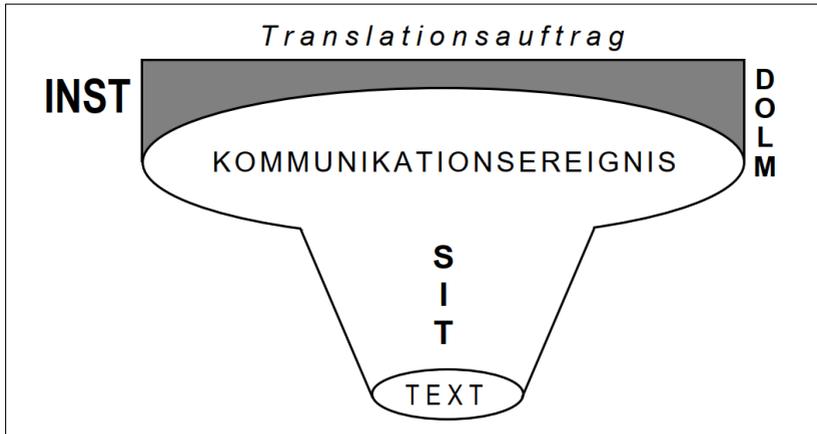


Abb. 4: Kontextebenen beim Dolmetschen.

Sowohl aus Abbildung 3 als auch – darstellungstechnisch verbessert – aus Abbildung 4 geht der besondere Stellenwert der Situationsebene eindeutig hervor. Bedenkt man, dass der Begriff der (Kommunikations-)Situation nicht nur in fachlexikographischer Hinsicht, sondern auch bei Reiß (1975) aufs engste mit dem Kontextbegriff verbunden ist und oft sogar mit diesem gleichgesetzt wird, so steht außer Zweifel, dass eine Analyse des Kontexts beim Dolmetschen sich nicht zuletzt auf die Ebene der Situation konzentrieren muss. Auch hierfür greife ich wieder auf eine Konzeption zurück, die schon vor längerer Zeit entwickelt wurde. Im Kern geht es dabei meiner Ansicht nach darum, über eine sozio- oder textlinguistisch fundierte Beschreibung der Konstellation von Situationsbestandteilen hinauszugehen und zu einer kognitiven Sichtweise zu gelangen. Während der wichtige Begriff der Institution sicherlich einer soziologischen Fundierung bedarf, kommen beim Situationsbegriff wahrnehmungs- und kognitionspsychologische Abläufe und Gegebenheiten ins Spiel, die letztlich in der Feststellung gipfeln, dass eine Situation als solche, als objektiv beschreibbare Größe, nicht wirklich existiert. Vielmehr muss bei

der Analyse des Interaktionsgeschehens von einer (subjektiven) Situationsauffassung der jeweiligen Handlungsbeteiligten ausgegangen werden. Dass diese empirisch nur sehr beschränkt zugänglich ist, sollte dabei nicht dem Bemühen entgegenstehen, relevante Beschreibungskategorien vorzuschlagen, die dann im konkreten Fall auf ihren Aufschlusswert hin untersucht werden können.

Die ursprünglich für eine Analyse der Interaktionskonstellation beim Konferenzdolmetschen entwickelte Situationsmodellierung (Pöchhacker 1994) geht dabei – im Unterschied zu Kirchhoff (1976) – davon aus, dass auch der dolmetschenden Person der Status einer InteraktantIn zukommt und die DolmetscherIn somit mit denselben Kategorien zu beschreiben sein sollte wie die primären Kommunikationspartner. Daraus ergibt sich als Grundbaustein der Situationsmodellierung und damit des Situationskontextes ein Interaktantenmodell, das für alle InteraktionsteilnehmerInnen spezifisch ausgearbeitet werden kann (Abb. 5).

Die formale Darstellung anhand einer mehrfach untergliederten kreisförmigen Einheit und einer davon ausgehenden „Perspektive“, die durch zwei Pfeile aufgespannt wird, soll die kognitive Einbindung des Subjekts in den Interaktionsraum verdeutlichen. Zentrale Kategorien in der runden Form sind die „Rolle(n)“, im soziologischen Sinn, und die bio- und psychologischen Merkmale der „Person“, wie Alter, Geschlecht und Aussehen. Während der schwarz dargestellte Bereich der Person und Rolle(n) zumindest teilweise der Wahrnehmung zugänglich ist (oft etwa in Form eines weißen Mantels oder eines Namensschildes des Arztes), ist dies für den wesentlichen Teil der runden Form weitaus weniger der Fall. Dieser wird als kognitiver Hintergrund der Person – als ihr „Horizont“ – dargestellt und ist als Ergebnis ihrer Sozialisierung die Verkörperung ihrer soziokulturellen Zugehörigkeit. Diese manifestiert sich etwa in sprachlichen Fähigkeiten, vor allem aber in der Gesamtheit an Wissensbeständen (Allgemeinwissen, Fachwissen, etc.), auf die aber nur sehr bedingt geschlossen werden kann. Besonders erwähnenswert und einer Spezifizierung noch am ehesten zugänglich erscheint dabei das kontextuelle Wissen, das nicht nur das Wissen um das aktuell ablaufende Kommunikationsereignis umfasst, sondern auch deren Vorgeschichte – bis hin zu den zuletzt im Verlauf der Kommunikation getätigten Äußerungen. Das kontextuelle und somit auch ko-textuelle Wissen stellt also die Verknüpfung zwischen dem Si-

tuationenkontext und dem Text dar. Diese kognitive Verkörperung des Textes gilt wie bereits erwähnt für den soziokulturellen Hintergrund insgesamt: dieser wird hier nicht – wie in den Modellen von Reiß (1975) und Kirchhoff (1976) – als abstrakter Rahmen aufgefasst, sondern „existiert“ in der Situation lediglich kraft des kognitiven Hintergrundes der einzelnen AktantInnen. Was jedoch für diese „existiert“ und wie dies aufgefasst wird, hängt jeweils von der subjektiven Wahrnehmung und Einschätzung ab (Abb. 5, linker Pfeil). Zugleich sind Person, Rolle und kognitiver (soziokultureller) Hintergrund die Basis dafür, wie das einzelne Subjekt den anderen InteraktionsteilnehmerInnen gegenübertritt und welche Absichten und Ziele es in der Interaktion verfolgt (rechter Pfeil).

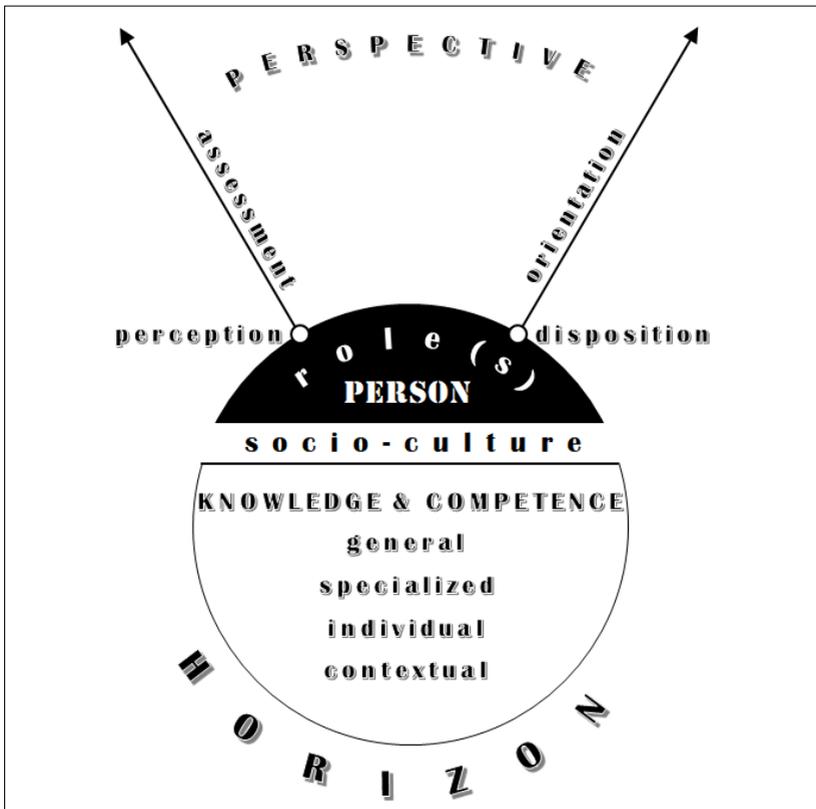


Abb. 5: Interaktantenmodellierung (Pöchlacker 1994: 74).

Anhand des in Abbildung 5 modellierten Grundbausteins lässt sich die Situation als das Zusammenspiel der einzelnen InteraktantInnen darstellen. Für eine triadische Konstellation wird das in Abbildung 6 vor Augen geführt. Dort kommt durch die Pfeile die zentrale Bedeutung wechselseitiger Wahrnehmungsprozesse zum Ausdruck, die sich einerseits auf Merkmale der Person beziehen, andererseits aber auch und vor allem die Wahrnehmung von kommunikativen Äußerungen betrifft. Diese erfordern unter dem Begriff Text eine gesonderte Analyse, womit der funktional-translationstheoretischen Annahme Rechnung getragen wird, dass Texte jeweils in eine Situation eingebettet sind. Sie sind dabei einerseits Gegenstand von Wahrnehmungsprozessen, wie sie in der AktantInnen- bzw. Situationsmodellierung berücksichtigt sind, und andererseits Teil der soziokulturell geprägten ko(n)textuellen Wissensbestände, die das Verstehen und Produzieren von Äußerungen mit einer bestimmten intentionalen Orientierung bedingen.

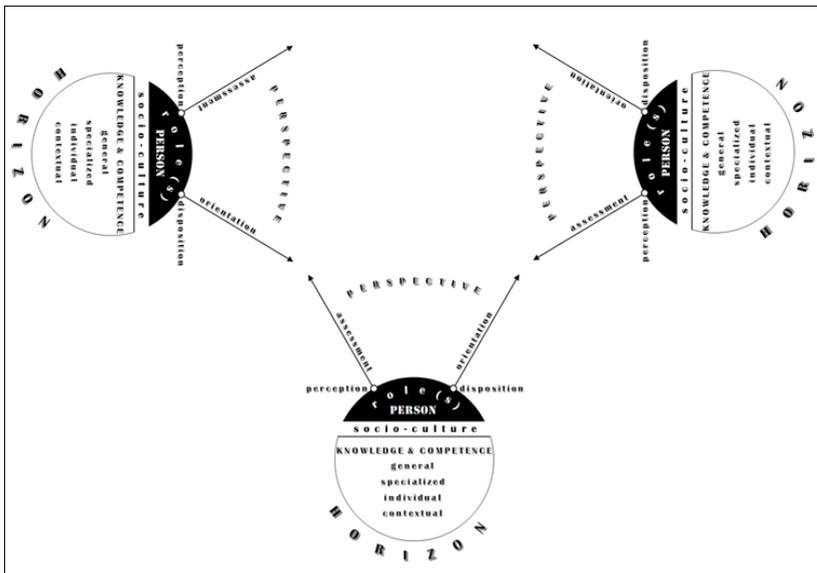


Abb. 6: Modell des Situationskontexts (vgl. Pöchhacker 2005: 689).

3.3 Text als multimodales Gefüge

Als Ausgangspunkt für die Erörterung der textuellen Ebene des Kontexts bzw. des Ko-texts kann wiederum das Interaktionsmodell von Kirchoff (1976) dienen. In ihrer schematischen Darstellung (Abb. 2) wird bezogen auf die Äußerung oder Mitteilung (M) zwischen einem verbalen Anteil und einer aktionalen Komponente differenziert. Die einzelnen Äußerungselemente erläutert Kirchoff (1976: 22) in Anlehnung an Graumann (1972) durch eine doppelte Differenzierung: zum einen unterscheidet sie sprachliche Elemente der Äußerung von nichtsprachlichen und zum anderen weist sie die verschiedenen Elemente einer Äußerung entweder dem auditiven oder dem visuellen Wahrnehmungskanal zu. Unter den aktionalen bzw. nichtsprachlichen Elementen nennt sie neben Körperhaltung, Gesten und Blickrichtung auch „Raumorganisation“ und „Dinge“ und fügt diesen Gegenständen der visuellen Wahrnehmung noch „extralinguistische Vokalisation“ (z. B. Räuspern) im auditiven Kanal hinzu. Sie führt damit bereits die wesentlichen Komponenten dessen, was in späteren Jahren unter der Bezeichnung „nonverbale Kommunikation“ thematisiert wurde, in ihre Interaktionsmodellierung ein. Dass sie dabei auch zwischen verbalen und paralinguistischen Elementen der sprachlichen Äußerung unterscheidet, macht ihre Konzeption weitgehend deckungsgleich mit dem Ansatz von Fernando Poyatos (1983), der mehr als ein Jahrzehnt später in sehr prominenter Weise Eingang in die dolmetschwissenschaftliche Forschung und die translationswissenschaftliche Literatur fand. Poyatos (1987) wandte seine dreigliedrige Konzeption von Sprache, Parasprache und Kinesik in einem in der Zeitschrift *Textcontext* publizierten Aufsatz auf das Konsekutiv- und das Simultandolmetschen an, und seine Darstellung in Form einer Matrix von Äußerungskomponenten im auditiven und visuellen Kanal (Poyatos 1997) kann auch gut für die gegenständlichen Überlegungen zur Textebene genützt werden.

Die in einer früheren Arbeit vorgeschlagene Vorlage für die Spezifizierung der kommunikativen Äußerungsflüsse in einer konkreten Dolmetschsituation (Pöchhacker 2020) kann für das Gesprächsdolmetschen vor Ort, wie in Abbildung 7 dargestellt, ausgefüllt werden. Anstelle der Sprecher- und Hörerrollen (S, D), die Poyatos für das monologische Konferenzdolmetschen ansetzt, werden die primären KommunikationsteilnehmerInnen (*primary parties*) hier mit P1

und P2 bezeichnet, um die Interaktivität der Kommunikationsflüsse anzudeuten. Es bleibt jedoch bei der Differenzierung zwischen der Produktion und der Rezeption von Äußerungen, die durch den Pfeil nach rechts symbolisiert wird.

Wie Abbildung 7 zu entnehmen ist, sind in einer triadischen Konstellation mit Kopräsenz aller InteraktionsteilnehmerInnen nahezu alle kommunikativen Äußerungen im auditiven und visuellen Kanal für die jeweils anderen Interaktionspartner zugänglich. Die beiden Ausnahmen betreffen die gesprochenen (verbalen) Äußerungen von P1 gegenüber P2 und umgekehrt. Diese sind zwar für den jeweils anderen wahrnehmbar, aber in der Regel nicht kommunikativ zugänglich (d. h. nicht verständlich), weshalb ja die Vermittlungsfunktion der DolmetscherIn nötig ist. Gerade beim Gesprächsdolmetschen im Bereich kommunaler Institutionen existiert diesbezüglich aber häufig eine Grauzone der teilweisen Verständlichkeit, die bei konkreten Analysen zu berücksichtigen ist und die bis zum Phänomen des Standby-Dolmetschens führen kann, wo die DolmetscherIn nur einschreitet, wenn konkrete Verständnisprobleme im Gespräch auftreten.

Abbildung 7 enthält auch die Möglichkeit, dass im (grau unterlegten) visuellen Kanal neben den verschiedenen Komponenten der Kinesik auch Geschriebenes sowie auch Bilder für kommunikative Zwecke zum Einsatz kommen. Als Beispiele dafür können Formulare oder Informationsblätter (oft mit Bildern) erwähnt werden, die auch Gegenstand von translatorischen Handlungen – etwa in Form des Vom-Blatt-Dolmetschens – werden können.

Interaktions-SZENARIO: GESPRÄCHSDOLM. VOR ORT – KONS.		P ₁ →P ₂	P ₁ →D	P ₂ →P ₁	P ₂ →D	D→P ₂	D→P ₁
Sprechen		–	+	–	+	+	+
Parasprache		+	+	+	+	+	+
Kinesik	Gestik	+	+	+	+	+	+
	Mimik / Blick	+	+	+	+	+	+
	Körperhaltung	+	+	+	+	+	+
(Schrift)							
(Bilder)							

Abb. 7: Modell der kommunikativen Ressourcen beim Gesprächsdolmetschen vor Ort.

Die Darstellung der Äußerungs- und Wahrnehmungsprozesse in der dolmetschervermittelten Interaktion soll vor Augen führen, wie reichhaltig das Repertoire der kommunikativen Ressourcen gerade im Gesprächsdolmetschen ist und dass eine ganzheitliche Betrachtung der Translationsform Dolmetschen deshalb über die Ebene der gesprochenen Wörter hinausgehen muss. Diese Annahme der kommunikativen Komplexität steht in der Dolmetschwissenschaft schon seit den 1980er Jahren außer Streit (z. B. Bühler 1985); unklar und für die Zwecke dieser Ausführungen relevant ist jedoch die Frage, wie diese Konzeption im translationstheoretischen Schlüsselbegriff Text Berücksichtigung findet. Um diese Frage zu beantworten und damit die Mehrebenenmodellierung des Kontexts beim Dolmetschen abzuschließen, wird noch einmal kurz die fachlexikographische Position zum Kontextbegriff herangezogen.

Im Lexikoneintrag von Glück und Rödel (2016: 362) werden aus linguistischer Sicht auch „nichtverbale Mittel wie Gestik und Mimik“, gemeinsam mit allen anderen außersprachlichen Merkmalen der Kommunikationssituation, dem Kontextbegriff zugeordnet. Der Begriff Text wird dadurch im Umkehrschluss auf die (verbal)sprachlichen Elemente reduziert. Eine andere, ganzheitlichere Sichtweise lässt sich in der funktionalen Translationstheorie schon auf Holz-Mänttari (1984) und ihren Begriff des Botschaftsträgerverbunds zurückverfolgen, der als ein Zusammenwirken von verschiedenen Ausdrucksmitteln, unter anderem auch visueller Natur, konzipiert wird. In der Translationswissenschaft hat diesen Ansatz Klaus Kaindl (1995) mit seiner Arbeit zur *Oper als Textgestalt* besonders konsequent weiterverfolgt. Zugleich fand der Gedanke des Texts als Verbund von Ausdrucksmitteln auch Eingang in die Dolmetschwissenschaft (Pöchhacker 1994). Den entscheidenden Anstoß in der Theoriebildung erfuhr diese Sichtweise aber erst durch die um die Jahrtausendwende populär gewordene sozio-semiotische Sicht auf Kommunikation (Kress/van Leeuwen 2001), die ursprünglich stark auf den (bis dahin so genannten) Text-Bild-Bezug konzentriert war. Im Zentrum steht bei diesem Ansatz nicht mehr die Sprache, sondern der Begriff der semiotischen Modalität, in der kommunikative Äußerungen und Wahrnehmungen (im Englischen: *meaning-making*) erfolgen können. In der Konzeption von Gunther Kress (2010) ist Sprache nur eine von verschiedenen Modalitäten, durch die in einer Kommunikationsgemeinschaft Bedeutung repräsentiert und wahrgenommen

werden kann. Besonders in der Anwendung auf audiovisuelle Kommunikation wird mit diesem Ansatz die komplexe Verschränkung von semiotischen Modalitäten wie Verbal- und Parasprache sowie Stand- und Bewegtbildern erfassbar gemacht. Ähnlich lässt sich die multimodale Sichtweise, die sich in etwa zeitgleich auch in der Literatur zur nonverbalen Kommunikation etabliert hat (z. B. Müller et al. 2013), auf das Dolmetschen anwenden (z. B. Davitti 2019). Gerade in diskurs- und konversationsanalytisch orientierten Ansätzen der Gesprächsdolmetschforschung tritt allerdings der Textbegriff weitgehend in den Hintergrund. Zwar ist der dynamische Diskursbegriff schon in der textlinguistischen Konzeption von Beaugrande und Dressler (1981) angelegt, doch herrscht – vor allem seit der einflussreichen Arbeit von Wadensjö (1998) – vielfach der Eindruck vor, dass „Text“ eine statische, a priori festgelegte Einheit sei und man besser von interaktiven diskursiven Prozessen sprechen sollte. Für die Dolmetschwissenschaft und die Translationswissenschaft im Allgemeinen scheint es jedoch schwierig, sich so stark vom Textbegriff zu lösen oder ihn gar gänzlich aufzugeben. Das scheint auch nicht notwendig, sofern man über die Einengung auf linguistische Kategorien hinausgeht und den Text – wie schon Kaindl (1995) – als multimodale Gestalt konzipiert, deren Komponenten untereinander verbunden sind und in komplexer Wechselwirkung stehen. Auf dieser Grundlage lässt sich der Stellenwert von außersprachlichen Elementen einer Äußerung klar festlegen: Text ist mehr als Sprache, und „nonverbale“ Ausdrucksmittel sind Teil des multimodalen Ganzen und zählen somit nicht zum (situativen) Kontext, sondern – als Elemente des Ko-texts – zum Text.

Mit diesen Überlegungen ist die Darstellung des Mehrebenenmodells des Kontexts beim Dolmetschen abgeschlossen. Es besteht, zusammengefasst, aus analytisch differenzierbaren Ebenen, die von der soziokulturellen bis zur ko-textuellen Ebene reichen. Als zentrale Bezugsebene erscheint – im Unterschied zur Modellierung des Übersetzens – die Ebene des situativen Kontexts, die im Zusammenspiel der subjektiven Situationsauffassungen der Interaktionsbeteiligten besteht. Über die Modellierung der einzelnen AktantInnen anhand eines Horizonts aus kognitiven Wissens- und Erfahrungsbeständen ist auch die Ebene des soziokulturellen Hintergrundes in der Situationsebene verankert. Der situativen Ebene des Kontexts übergeordnet ist die hypertextuelle

Ebene des Kommunikationsereignisses, innerhalb dessen der Dolmetschereinsatz stattfindet. Dieser wiederum ist durch den Auftrag bzw. die AuftraggeberIn für die Leistungserbringung in die übergeordnete institutionelle Ebene des Kontexts eingebunden. Der Situationsebene untergeordnet und in diese eingebettet ist hingegen der Text, dessen einzelne Komponenten mit den jeweils anderen Elementen des multimodalen Gefüges in einem ko-textuellen Zusammenhang stehen.

Der Nutzen der hier skizzierten Kontextmodellierung für ganzheitliche empirische Analysen des Dolmetschens soll im folgenden Abschnitt anhand einer Fallstudie zum Videoferndolmetschen im Gesundheitswesen demonstriert werden. Die einzelnen Kontextebenen dienen dafür einerseits als Beschreibungskategorien; andererseits soll die Analyse auch zeigen, wie sich die miteinander verknüpften Kontextebenen auf spezifische Kommunikationsabläufe und Handlungsweisen der Interaktionsbeteiligten auswirken.

4 Dolmetschen im Kontext: ein Fallbeispiel

4.1 Institutioneller Kontext

Gegenstand des Fallbeispiels ist ein Arzt-Patient-Gespräch in einer Wiener Gesundheitseinrichtung. Das *Setting*, um den in der Dolmetschwissenschaft gängigen, aber sehr unscharfen Ausdruck zu bemühen, ist somit das Gesundheitswesen. Die konkrete Institution ist eine allgemeinmedizinische Ambulanz, die Teil der von der Stadt Wien geförderten gemeinnützigen Einrichtung „neunerhaus“ zur Betreuung von obdachlosen Menschen ist. Im neunerhaus Gesundheitszentrum werden auch PatientInnen versorgt, die keine Krankenversicherung haben, weshalb seine Leistungen (die auch Zahnmedizin umfassen) häufig auch von Menschen aus anderen Ländern mit unklarem Aufenthaltsstatus in Anspruch genommen werden. Da die zu behandelnden PatientInnen in vielen Fällen nicht oder nicht ausreichend Deutsch sprechen, nimmt das neunerhaus Gesundheitszentrum regelmäßig Dolmetschleistungen in Anspruch. Im Unterschied zu einer ähnlichen Wiener Einrichtung namens AmberMed, die mit Freiwilligen arbeitet, ist das neunerhaus Gesundheits-

zentrum schon seit Jahren Vertragspartner eines 2014 in Wien gegründeten Unternehmens, das professionelle Videodolmetschleistungen in mehreren Dutzend Sprachen anbietet. Es besteht somit eine Kundenbeziehung, die es MitarbeiterInnen des Gesundheitszentrums erlaubt, mittels Terminvereinbarung, in vielen Sprachen aber auch ohne jede Voranmeldung innerhalb von zwei Minuten Videodolmetschleistungen abzurufen. (Die Verrechnung erfolgt neben der vertraglichen Grundgebühr gesprächsbezogen nach Zeitdauer des Einsatzes.) Das Unternehmen setzt grundsätzlich DolmetscherInnen mit einschlägiger Ausbildung ein, die ihren Berufswohnsitz in verschiedenen (europäischen) Ländern haben. Für Sprachen, in denen im deutschsprachigen Raum keine Ausbildung im Dolmetschen existiert, werden die Dolmetschenden vom Unternehmen intern geschult.

Vertraglich festgelegt sind neben dem Einsatz von qualifizierten Fachkräften auch die technischen Anforderungen, die auf Kundenseite erfüllt sein müssen. Diese beziehen sich aber hauptsächlich auf die verfügbare Bandbreite für die Videokonferenzschaltung, die zwischen dem Gesundheitszentrum und der DolmetscherIn über die Softwareplattform des Unternehmens hergestellt wird, um das ärztliche Gespräch via Ferndolmetschen zu vermitteln. Für die Videokonferenz selbst wird vor Ort der in der Ordination verfügbare PC herangezogen, der zusätzlich mit einer Webcam und einer Freisprecheinrichtung ausgestattet wurde.

Der institutionelle Kontext wird in diesem Fall also durch das neuerhaus Gesundheitszentrum konstituiert, über dessen Rahmenvertrag mit der Videodolmetschfirma professionelle Dolmetschleistungen nach Bedarf beauftragt werden können. Für Analysezwecke ist zwischen der grundlegenden Vertragsbeziehung und der konkreten Beauftragung von Dolmetscheinsätzen zu unterscheiden; jedenfalls aber werden wesentliche Aspekte einer dolmetschervermittelten Interaktion, wie die technischen Bedingungen und die dadurch geprägten Arbeitsbedingungen der Dolmetschenden sowie deren translatorische Qualifikation auf der Ebene des institutionellen Kontexts festgelegt.

4.2 Hypertextueller Kontext

Mit der Terminvereinbarung für den Dolmetscheinsatz (oder auch die spontane Inanspruchnahme) wird die hypertextuelle Ebene konstituiert. Es wird festgelegt, wann, wo und zwischen wem ein Kommunikationsereignis stattfindet und für welche Sprache eine Dolmetschleistung benötigt wird. Im Fall von geplanten Terminen könnte damit auch eine konkrete DolmetscherIn nachgefragt werden, doch besteht für die Verfügbarkeit keine Garantie.

Das solcherart geplante Kommunikationsereignis, dem Interaktionen am Anmeldeschalter des Gesundheitszentrums vorausgehen, beginnt mit dem Eintreten des Patienten in den Ordinationsraum, in dem der anwesende Arzt bereits die Sitzordnung für das Gespräch vorbereitet hat. Mit der Realisierung des Hypertexts ist somit zugleich die (Anfangs-)Situation für das Kommunikationsereignis gegeben, die sich im Zeitverlauf freilich – von Sekundenbruchteil zu Sekundenbruchteil – dynamisch verändert und somit immer als Momentaufnahme gesehen und beschrieben werden muss. Die hypertextuelle Ebene hingegen, aus der die jeweilige Situation sozusagen ‚entspringt‘ (siehe Abbildung 4), hat einen im Nachhinein angebbaren Anfangs- und Endpunkt sowie eine Struktur, die sich aus den verschiedenen Phasen und Funktionen des ärztlichen Gesprächs (siehe Silverman et al. 2013) ableiten lässt. Vor allen Dingen aber hat die Arzt-Patient-Kommunikation einen Zweck, wodurch auch der Skopos für den Dolmetscheinsatz, der die Erreichung des übergeordneten Handlungszwecks ermöglichen soll, auf der hypertextuellen Ebene festgelegt ist. Im konkreten Fall möchte der Arzt dem Patienten mitteilen, dass er einen Untersuchungstermin in einem Krankenhaus zur Vorbereitung eines operativen Einsatzes hat.

Die Phasen, in denen die ca. zehnmündige Interaktion abläuft, lassen sich wie folgt näher beschreiben. Gemäß dem Calgary-Cambridge Guide für ärztliche Gesprächsführung (Silverman et al. 2013) gibt es jeweils eine Eingangsphase (*Initiating the session*), gefolgt von der Erhebung von Informationen (*Gathering information*) und der körperlichen Untersuchung (*Physical examination*), sowie eine Phase der Erklärung und Planung (*Explanation and planning*), bevor das Gespräch abgeschlossen wird (*Closing the session*). Im vorliegenden Fall werden die ersten zweieinhalb Minuten auf die Herstellung

der Videokonferenzschaltung verwendet sowie um das Einverständnis der Beteiligten zur Videoaufnahme des Gesprächs für Forschungszwecke einzuholen. Dem Zweck der Interaktion entsprechend fallen die Phasen der Informationsermittlung und der Untersuchung sehr knapp aus und nehmen nur eine halbe bzw. eine Dreiviertelminute in Anspruch. Der wesentliche Teil der Interaktion (Minute 3:34 bis Minute 9:14) entfällt auf die Mitteilung und Erläuterung des geplanten Untersuchungstermins.

4.3 Situativer Kontext

Die in der Beschreibung der hypertextuellen Ebene bereits eingeführten und für diese konstitutiven Akteure lassen sich auf Basis der Interaktantenmodellierung der Situation genauer beschreiben. Vor der soziokognitiven soll jedoch auch die räumliche Konstellation der Interagierenden skizziert werden, um eine Vorstellung von dem gemeinsamen Wahrnehmungsraum zu vermitteln, der Gegenstand der subjektiven Situationsauffassung(en) der Interaktionsbeteiligten sein kann. Diese Raumskizze ist in Abbildung 8 dargestellt, die einer gesonderten Publikation der Fallstudie (Pöchhacker/Klammer 2023) entnommen ist. Die dort verwendeten (englischen) Abkürzungen werden hier übernommen.

Wie Abbildung 8 zu entnehmen ist, sind die primären Kommunikationspartner im Arzt-Patient-Gespräch (DOC, PAT) nicht wie üblich einander gegenüber platziert, sondern auf der gleichen Seite des Schreibtisches. Der Arzt hatte in Vorbereitung auf das Gespräch aufgrund seiner Erfahrung mit dem Videoferndolmetschen den für PAT vorgesehenen Stuhl an seine Seite gestellt und dadurch in den Aufnahmewinkel der Webcam gebracht. Allerdings ist PAT weiter vom PC-Monitor mit der Webcam entfernt als DOC, sodass dieser deutlich größer erscheinen muss.

Der in Abbildung 8 für Beschreibungszwecke aus übergeordneter Perspektive dargestellte Grundriss der Situation kann durch das Bild der Videokamera vervollständigt werden, die aufgrund ihrer Positionierung annähernd dem Wahrnehmungsraum aus der Sicht des Patienten entspricht (Abbildung 9).

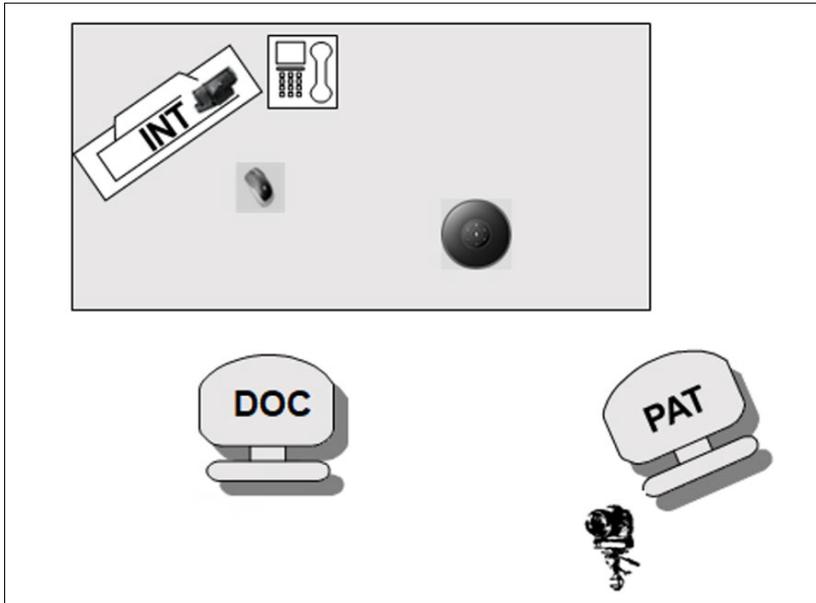


Abb. 8: Raumskizze (auf dem Tisch die Computermaus und Freisprecheinrichtung; rechts unten die Videokamera zur Interaktionsaufzeichnung).

Trotz der zur Anonymisierung nötigen Verpixelung ist erkennbar, dass die Dolmetscherin auf dem PC-Monitor nur relativ klein erscheint und ihre Kameraeinstellung nur den Kopf- und Schulterbereich zeigt. Ihre Gesten, die nur äußerungsbegleitend sein können, unter Umständen aber auch dazu dienen, die Gesprächspartner auf etwas aufmerksam zu machen, sind somit aufgrund der Wahrnehmungsbedingungen nicht unbedingt sichtbar und somit weniger gezielt einsetzbar als in einer Interaktionssituation mit kopräsenten TeilnehmerInnen.

Die durch die konkrete Konstellation der InteraktantInnen gegebene Situation ist, wie in Abbildung 5 und 6 modelliert, anhand soziokognitiver Kategorien zu beschreiben. Die Informationen dafür stammen aus ergänzenden Interviews mit dem gesprächsführenden Arzt.



Abb. 9: Wahrnehmungsraum (Videokamera).

In der Rolle des Patienten (PAT) ist ein junger Bulgare ohne Deutschkenntnisse, der das Gesundheitszentrum bereits mehrfach zuvor aufgesucht hat und an einer Lippenspalte leidet, die chirurgisch korrigiert werden soll. Über ihn als Person ist nichts Weiteres bekannt, doch sind seine Vorerfahrungen durch einen geplanten Operationstermin geprägt, der letztlich nicht stattgefunden hatte.

In der Rolle des Arztes (DOC) ist ein relativ junger, aber doch erfahrener deutschsprachiger Allgemeinmediziner, der PAT schon mehrfach behandelt hat und dafür jeweils die Dienste der Videodolmetschfirma in Anspruch genommen hat. Er hat nach dem nicht zustande gekommenen Eingriff ein Krankenhaus gefunden, an dem die Operation durchgeführt werden könnte, und will PAT über den dafür geplanten Untersuchungstermin informieren.

In der Rolle der Dolmetscherin (INT) agiert eine Frau mittleren Alters. Sie ist Mitarbeiterin der Videodolmetschfirma und wurde von DOC im Voraus für diesen Gesprächstermin gebucht. Da sie bereits in früheren Gesprächen des Arztes mit diesem Patienten im Einsatz war, ist sie ansatzweise mit der Fallgeschichte vertraut und verfügt über Vorwissen.

4.4 Textueller Kontext

Die Ebene des multimodalen textuellen Kontexts oder Ko-texts, der in den Situationskontext eingebettet ist und jeweils durch die konkreten Wahrnehmungsbedingungen determiniert ist, lässt sich naturgemäß nur mit Bezug auf konkrete Äußerungen illustrieren. Diesem Zweck dienen hier zwei Ausschnitte aus einer durch Standbilder um multimodale Aspekte bereicherten Transkription.

Beispiel 1 zeigt eine Gesprächsphase am Beginn der körperlichen Untersuchung, nachdem PAT von DOC nach seinem Befinden gefragt wurde und von wunden Stellen im Mundbereich berichtete. DOC beugt sich zu PAT, um die betreffenden Stellen in Augenschein zu nehmen, blockiert durch diese Körperhaltung jedoch die Sicht von INT auf PAT. Während die visuelle Wahrnehmung solcherart eingeschränkt ist, verweist PAT sowohl verbal als auch durch eine Zeigegeste (Finger zur Lippe) auf die wunden Stellen. Seine gesprochene Äußerung in Zeile 30 zählt zu den wenigen, die von INT nur mit Zögern und unvollständig wiedergegeben werden. Nachdem auch die bestätigende Nachfrage von DOC in Zeile 33 unübersetzt bleibt, tritt die verbale Kommunikation an dieser Stelle in den Hintergrund. Die folgenden Äußerungen von PAT und DOC beschränken sich auf „Aha“ bzw. „Mhm“. Während somit der visuelle Zugang zum Interaktionsgeschehen für INT blockiert wird, wechseln die primären Kommunikationspartner hier in einen dominant nonverbalen Gesprächsmodus.

Beispiel 1

- 28 DOC Mhm. Zeigen Sie mir das mal bitte.
 29 INT Покажете! *Zeigen Sie!*
 30 PAT Это тука ми се е разранила.
Hier sind die Wunden.
 31 DOC Okay.
 32 INT Mhm. Äh, da bekomme ich äh-
 33 DOC Bei der Lippe, oder?



Auch in Beispiel 2 spielen Elemente der Kinesik eine besondere Rolle. Der Gesprächsausschnitt zeigt die Schlüsselstelle des Gesprächs, in der DOC nach Kräften versucht, sein kommunikatives Ziel für diesen Termin zu erreichen. Dem gezeigten Ausschnitt geht die Mitteilung des Untersuchungstermins in einem (anderen) Krankenhaus voraus, für welche DOC nicht nur auf gesprochene Äußerungen zurückgreift, sondern auch Körperhaltung, Blickkontakt mit PAT sowie einen Notizzettel einsetzt, auf dem er das Datum notiert. An diesen (bereits zum kognitiven Vorwissen gehörenden) Ko-text schließt DOC in dem in Beispiel 2 gezeigten Ausschnitt mit der für den Gesprächserfolg entscheidenden Handlungsanweisung an PAT an, nämlich dass sich dieser an dem besagten und notierten Termin im Gesundheitszentrum einfinden solle. Diese Äußerung von DOC wird durch paralinguistische (prosodische) Elemente unterstützt; die betonten Silben sind in Äußerung 50 unterstrichen. Darüber hinaus werden die betonten Äußerungsteile durch eine Handgeste weiter hervorgehoben: DOC formt die Finger der rechten Hand zu einer Spitze, die er vertikal auf der Tischplatte aufsetzt und in mehreren vertikalen Bewegungen von oben nach unten wiederholt.

Beispiel 2

50 DOC Okay? Und ich hätte gerne, dass Sie um neun Uhr Früh hierher kommen, in unser Gesundheitszentrum, und dann wird Sie jemand ins Krankenhaus begleiten, der auch auf Bulgarisch übersetzen kann.

51 INT A-a-a, ще дойдете на тази дата на двадесет и първи октомври в 9 часа тук, където се намирате

в момента, в нашия здравен център, в neunerhaus ще дойдете, от тук до болницата ще ви придружи човек, който знае български език. *Ah, Sie kommen an dem Tag, am 21. Oktober um 9 Uhr hierher, wo Sie sich im Moment befinden, in unserem Gesundheitszentrum, Sie kommen ins neunerhaus, von hier wird Sie jemand zum Krankenhaus begleiten, der Bulgarisch spricht.*



Wenngleich eine translatorische Analyse nicht Gegenstand der vorliegenden Ausführungen ist, scheint doch bemerkenswert, dass INT die vor allem prosodisch realisierte Betonung des Ortes in der Originaläußerung mit verbalen Mitteln verstärkt, indem sie im Bulgarischen etwa den deiktischen Ausdruck ‚hier‘ explizit macht („wo Sie sich im Moment befinden“) und den Namen des Gesundheitszentrums nennt. INT scheint die Funktion dieser Äußerung von DOC in ihrer zentralen Bedeutung ganz richtig einzuschätzen und sich somit des hypertextuellen Skopos durchaus bewusst zu sein. Dabei beschränkt sich ihre Wahrnehmung der multimodalen Äußerung von DOC weitgehend auf den auditiven Kanal; die Geste ist für sie aufgrund des Webcam-Winkels, der nur den Oberkörper von DOC erfasst, nicht zu sehen. In diesem Fall erweist sich folglich die gleichzeitige Nutzung mehrerer Äußerungsmodalitäten durch DOC als teilweise redundant, erhöht dadurch aber die Wahrscheinlichkeit, dass die intendierte Aussage auch bei technisch eingeschränkter Wahrnehmung zuverlässig übertragen werden kann.

5 Schlusswort

Die zuletzt angestellten Überlegungen zur Adäquatheit translatorischer Lösungen verweisen auf den potenziellen Nutzen des hier vorgestellten Beschreibungsmodells für die Analyse ausgewählter Phänomene beim Dolmetschen. Diese sind jedoch nicht Gegenstand des vorliegenden Aufsatzes, in dem vielmehr grundsätzliche Überlegungen zur Bedeutung des Kontexts beim Dolmetschen bzw. in der Translation im Allgemeinen angestellt werden sollten. Eine der Hauptthesen bezieht sich auf die eben erwähnte Differenzierung zwischen Dolmetschen und anderen Translationsformen. Es wurde – anhand der Interaktionsmodelle von Reiß (1975) und Kirchhoff (1976) – argumentiert, dass und warum der Situationskontext beim Dolmetschen von weitaus größerer Relevanz für das translatorische Handeln und dessen Produkt ist als bei diversen Formen des Übersetzens. Kurz gesagt können die übergeordneten Kontextebenen beim Dolmetschen viel unmittelbarer auf die kommunikativen Abläufe durchschlagen als beim Übersetzen, wo keine Kopräsenz der TextproduzentInnen und -rezipientInnen gegeben ist und die raumzeitlichen

Wahrnehmungsbedingungen in der Regel völlig getrennt sind. Der gemeinsame Wahrnehmungsraum als wichtiger Bestandteil des situativen Kontexts kann sich direkt auf den translatorischen Prozess auswirken. Dasselbe gilt zwar auch für die Zwecksetzung und strukturellen Bedingungen auf der Ebene des Kommunikationsereignisses, das letztlich durch die institutionellen Rahmenbedingungen geprägt ist, doch lässt sich dies auch für Übersetzungsprozesse zeigen. Das Alleinstellungsmerkmal des Dolmetschens ist vielmehr der dynamische Situationskontext, in den das Interaktionsgeschehen eingebettet ist. Im Unterschied zur soziokognitiven Sichtweise auf das Übersetzen, wie sie insbesondere Risku (Risku et al. 2019) ausgearbeitet hat, besteht beim Dolmetschen gleichzeitig Zugriff auf die Produktionsbedingungen des Ausgangstexts und die Rezeption des Zieltexts, deren multimodale kommunikative Ressourcen miteinander in Wechselwirkung treten können. Das multimodale Gefüge des Ausgangs- und des Zieltexts wird dabei in Echtzeit von den Interaktionsbeteiligten mitgestaltet, deren soziokognitive Horizonte und Perspektiven den Kommunikationsverlauf dynamisch steuern.

Angesichts der Zentralität situativer Faktoren beim Dolmetschen wurde dem Begriff des Kontexts in der dolmetschwissenschaftlichen Forschung bisher relativ wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Eine erwähnenswerte Ausnahme sind diesbezüglich die von De Boe et al. (2021) herausgegebenen Aufsätze zum Kontext in der Praxis und Forschung des Kommunaldolmetschens. Im Übrigen wird jedoch meist mit dem (sehr dehnbaren) Begriff des *Settings* und der Situation das Auslangen gefunden. Dem Situationsbegriff wird zwar auch im vorliegenden Ansatz besondere Aufmerksamkeit geschenkt, doch sollte mit dem vorgeschlagenen bzw. in Erinnerung gerufenen Mehrebenenmodell deutlich gemacht werden, dass ein umfassender Analyseansatz über die Situation hinausgehen und die Ebene des Kommunikationsereignisses sowie der institutionellen Rahmenbedingungen, die über den Translationsauftrag ins Spiel kommen, miteinschließen sollte.

Das Modell der miteinander verknüpften Kontextebenen ist vom Ansatz her keineswegs neu und lässt sich auch in anderen Forschungstraditionen finden. In diesem Aufsatz wurde jedoch der Versuch gemacht, es möglichst konsequent mit Bezug auf den Kontextbegriff, dessen Komponenten in einer gründlichen Analyse differenziert wurden, auszuformulieren. Neue Perspek-

tiven eröffnet hingegen die Anwendung des analytischen Ansatzes, der von der Kopräsenz der Interaktionsbeteiligten in einem gemeinsamen Wahrnehmungsraum ausgeht, auf das Szenario des per Videokonferenz vermittelten Ferndolmetschens. In dieser – besonders zukunftssträchtigen – Realisierungsform des Dolmetschens ist der Wahrnehmungsraum eben nicht allen Interaktionsbeteiligten gemeinsam und gleichermaßen zugänglich. Die technisch bedingten Einschränkungen, die zu einer fragmentierten Wahrnehmung führen, machen das situative Bedingungsgefüge noch komplexer als beim Gesprächsdolmetschen vor Ort und erfordern deshalb weitergehende Untersuchungen, für die der vorliegende Beitrag hoffentlich eine nützliche Grundlage bieten kann.

Literaturverzeichnis

- Baker, Mona (2006): „Contextualization in translator- and interpreter-mediated events“. In: *Journal of Pragmatics* 38 (3), 321–337.
- Beaugrande, Robert-Alain de/Dressler, Wolfgang U. (1981): *Einführung in die Textlinguistik*. Tübingen: Niemeyer.
- Bühler, Hildegund (1985): „Conference interpreting – a multichannel communication phenomenon“. In: *Meta* 30 (1), 49–54.
- Cicourel, Aaron V. (1992): „The interpenetration of communicative contexts: Examples from medical encounters“. In: A. Duranti/C. Goodwin [Hrsg.], *Rethinking Context: Language as an Interactive Phenomenon*. Cambridge: Cambridge University Press. 291–311.
- Davitti, Elena (2019): „Methodological explorations of interpreter-mediated interactions: Novel insights from multimodal analysis“. In: *Qualitative Research* 19, 7–29.
- De Boe, Esther, Balogh, Katalin/Salaets, Heidi (2021): „The impact of context on community interpreting research, practice and training“. In: *Linguistica Antverpiensia, New Series: Themes in Translation Studies* 20, 1–28.
- Duranti, Alessandro/Goodwin, Charles (eds) (1992): *Rethinking Context: Language as an Interactive Phenomenon*. Cambridge: Cambridge University Press.

- García-Beyaert, Sofia (2015): „Key external players in the development of the interpreting profession“. In: Mikkelsen, Holly/Jourdenais, Renée [Hrsg.], *The Routledge Handbook of Interpreting*. London/New York: Routledge. 45–61.
- Glück, Helmut/Rödel, Michael [Hrsg.] (2016): *Metzler Lexikon Sprache*. Stuttgart: Metzler.
- Graumann, Carl Friedrich (1972): „Interaktion und Kommunikation“. In: Carl Friedrich Graumann [Hrsg.], *Sozialpsychologie. 2. Halbband: Forschungsbereiche* (Handbuch der Psychologie 12). Göttingen: Hogrefe. 1109–1262.
- Gumperz, John J./Hymes, Dell [Hrsg.] (1972): *Directions in Sociolinguistics: The Ethnography of Communication*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Hoad, Terry F. (ed.) (1986): *The Concise Oxford Dictionary of English Etymology*. Oxford: Oxford University Press.
- Holz-Mänttari, Justa (1984): *Translatorisches Handeln: Theorie und Methode*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.
- Kaindl, Klaus (1995): *Die Oper als Textgestalt: Perspektiven einer interdisziplinären Übersetzungswissenschaft*. Tübingen: Stauffenburg.
- Kirchhoff, Hella (1976): „Das dreigliedrige, zweisprachige Kommunikationssystem Dolmetschen“. In: *Le Langage et l'Homme* 11 [31], 21–27.
- Kress, Gunther (2010): *Multimodality: A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*. London/New York: Routledge.
- Kress, Gunther/van Leeuwen, Theo (2001): *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication*. London: Arnold.
- Lewandowski, Theodor (1979): *Linguistisches Wörterbuch 1*. Heidelberg: Quelle & Meyer.
- Lewandowski, Theodor (1980): *Linguistisches Wörterbuch 3*. Heidelberg: Quelle & Meyer.
- Malinowski, Bronisław (1923): „The problem of meaning in primitive languages, a supplementary essay“. In: C. K. Ogden/I. A. Richards: *The Meaning of Meaning*. London: Kegan Paul, Trench, Trubner.
- Müller, Cornelia/Cienki, Alan/Fricke, Ellen/Ladewig, Silva H./McNeill, David/Teßendorf, Sedinha [Hrsg.]: *Body – Language – Communication: An International Handbook on Multimodality in Human Interaction*, Vol. 1. Berlin: De Gruyter Mouton.
- Pöchhacker, Franz (1994): *Simultandolmetschen als komplexes Handeln*. Tübingen: Gunter Narr.

- Pöchhacker, Franz (2005): „From operation to action: Process-orientation in interpreting studies“. In: *Meta* 50 (2), 682–695.
- Pöchhacker, Franz (2020): „Going video: Mediality and multimodality in interpreting.“ In Salaets, Heidi/Bröne, Geert [Hrsg.], *Linking Up with Video: Perspectives on Interpreting Practice and Research*. Amsterdam: John Benjamins. 13–45.
- Pöchhacker, Franz/Klammer, Martina (2023): „Ensuring understanding in video-remote-interpreted doctor–patient communication“. In: De Boe, Esther/Vranjes, Jelena/Salaets, Heidi [Hrsg.], *Interactional Dynamics in Remote Interpreting: Micro-analytical Approaches*. Abingdon: Routledge. 66–90.
- Poyatos, Fernando (1983): „Language and nonverbal systems in the structure of face-to-face interaction“. In: *Language & Communication* 3 (2), 129–140.
- Poyatos, Fernando (1987): „Nonverbal communication in simultaneous and consecutive interpretation: A theoretical model and new perspectives“. In: *TextconText* 2, 73–108.
- Poyatos, Fernando (1997): „The reality of multichannel verbal–nonverbal communication in simultaneous and consecutive interpretation“. In: Fernando Poyatos [Hrsg.], *Nonverbal Communication and Translation: New Perspectives and Challenges in Literature, Interpretation and the Media*. Amsterdam: John Benjamins. 249–282.
- Reiß, Katharina (1975): „Zur Bestimmung des Schwierigkeitsgrades von Übersetzungen aus didaktischer Sicht“. In: *Le Langage et l'Homme* 10 [27], 37–48.
- Risku, Hanna/Rogl, Regina/Milosevic, Jelena (eds) (2019): *Translation Practice in the Field: Current Research on Sociocognitive Processes*. Amsterdam: John Benjamins.
- Silverman, Jonathan/Kurtz, Suzanne/Draper, Juliet (2013): *Skills for Communicating with Patients* (3rd ed.). London: CRC Press.
- Vermeer, Hans J. (1990): „Texttheorie und translatorisches Handeln“. In: *Target* 2 (2), 219–242.
- Wadensjö, Cecilia (1998): *Interpreting as Interaction*. London: Longman.

KONTEXTUALISIERUNG
IM TRANSLATIONSPROZESS

Wie man Fach-Kontext beim Übersetzen einbezieht – und was es für ihre Überprüfung braucht

1 Einleitung

Bei der Fachübersetzung besteht eine Hauptherausforderung darin, den jeweiligen zugrunde liegenden fachlichen Kontext nicht nur inhaltlich korrekt, sondern auch in relevantem Umfang beim Verstehen des Ausgangs- und beim Formulieren des Zieltexts einzubeziehen und wiederzugeben. Dies gilt wegen seines Fachlichkeitsgrades und seiner Kulturbezogenheit in besonderem Maße für das juristische Übersetzen, das in diesem Beitrag im Mittelpunkt stehen wird. Dabei spielt in der heutigen Zeit der Einbezug von maschinellen Hilfsmitteln beim Übersetzen und der Umgang mit den maschinellen Textprodukten eine zentrale Rolle. Denn wie von Scott/O’Shea (2021) anhand einer Vielzahl an Beispielen dargestellt, entstehen durch ein übermäßiges Vertrauen in die maschinelle Übersetzung auf dem Gebiet des Rechts erhebliche Risiken, die insbesondere auf den fehlenden Einbezug von Fachkontext, insbesondere Wissen, Terminologie und andere Formulierungskonventionen zurückzuführen sind. Folglich ist es bei der professionellen Fachübersetzung auf dem Gebiet des Rechts relevant, die Zusammenarbeit zwischen Übersetzungsprogrammen und humanen Übersetzungen in den Mittelpunkt zu stellen.

Denn trotz der rasanten Entwicklung bei der maschinellen Übersetzung kann heute immer noch von einem deutlichen Mehrwert durch eine Zusammenarbeit zwischen auf künstlicher Intelligenz aufbauenden maschinellen Übersetzungsprogrammen und humanen ÜbersetzerInnen ausgegangen werden: Die Programme sorgen für Vorschläge für Zieltexte, die eine gute Übereinstimmung mit den über künstliche Intelligenz erfassten Übersetzungsmustern als Ergebnis haben, und die HumanübersetzerInnen passen diese Zieltextvorschläge den Besonderheiten des Faches und der konkreten Situation

auf der Grundlage verstehender Einsichten in den Kontext von Ausgang- und Zielsituation an, so dass der Zieltext seinen spezifischen Zweck perfekt erfüllt.

Somit gibt es also eine klare Aufgabe für HumanübersetzerInnen auf diesem Gebiet. Diese Aufgabe stellt aber hohe Ansprüche an diese HumanübersetzerInnen. Denn mit der heutigen Qualität der maschinellen Übersetzung müssen beim Anpassungsprozess alle ungewollt unkonventionellen und unpräzisen Formulierungen gefunden und geändert werden. Das Augenmerk muss also bei der Übersetzungsaufgabe auf Aspekte gerichtet werden, wo die menschliche Kognition einen Vorteil hat. Dies setzt eine hoch entwickelte Kompetenz bei Wortwahl- und anderen Formulierungsentscheidungen voraus. Wer eine lange Übersetzungserfahrung aufgebaut hat, kann solche Entscheidungen recht unreflektiert, d. h. ‚aus dem Bauch heraus‘ adäquat treffen. Wer aber eher am Anfang des Kompetenzaufbaus auf dem Gebiet des professionellen Fachübersetzens steht, braucht Merkmale und Kriterien, um prüfen zu können, ob der Einsatz der menschlichen Kognition und der Methoden und Herangehensweisen, die den kognitiven Prozess unterstützen sollen, zu sinnvollen Entscheidungen geführt haben. Die wissenskommunikative Herangehensweise beim Fachübersetzen, auf die die Ausführungen in diesem Kapitel fußen, hat den Anspruch, solche Merkmale und Kriterien zu liefern, die in Wirklichkeit auch nicht nur für Übersetzungsstudierende relevant sind. Auch erfahrene ÜbersetzerInnen haben Nutzen daraus, wenn sie ihren Auftraggebern gegenüber begründen können, was sie genau davon haben, ihre Übersetzungsaufgabe unter Hinzunahme einer fachkundigen Person lösen zu lassen. Dazu aber mehr in der abschließenden Schlussfolgerung.

Folglich gilt die folgende grundsätzliche Fragestellung als Rahmen für die hiesigen Ausführungen zur Rolle des Kontextes bei juristischer Übersetzung:

Was machen juristische ÜbersetzerInnen, wenn sie ihre Entscheidungen treffen – und wie können wir den Prozess und seine Grundlagen so beschreiben, dass wir auch Studierenden helfen können, relevante Kriterien für ihre Suche nach und Auswahl unter Übersetzungsalternativen zu entwickeln?

In dem vorliegenden Beitrag möchte ich eine Methodik zur Begründung von Übersetzungsentscheidungen vorstellen, die insbesondere für Studierende ohne lange Praxiserfahrung Relevanz hat (vgl. Engberg 2021). Die Methodik hat zwei Standbeine, die für die Struktur des Beitrags prägend sind: Fachwissen als kognitiver Kontext von Kommunikation auf der einen Seite und juristisches Übersetzen als wissenskommunikativer Prozess auf der anderen. Bevor aber diese beiden Standbeine genauer entwickelt werden sollen, stelle ich in Absatz 2 den zugrunde gelegten Wissensbegriff vor. In Absatz 3 wird daraufhin der Fachwissens- und Kontextbegriff entwickelt, der das erste Standbein ausmacht. Anschließend wird in Absatz 4 die Konzeptualisierung juristischen Übersetzens als Wissenskommunikation ausgeführt und die daraus erfolgende Einteilung des Übersetzungsprozesses in drei Phasen vorgestellt. Diese Einteilung in Kombination mit Wissens- und Kontextbegriff dient als Grundlage, um überprüfbare Qualitätsmaßstäbe für juristisches Übersetzen aufzustellen. Diese Maßstäbe sind Gegenstand von Absatz 5, bevor in Absatz 6 eine schlussfolgernde Zusammenschau der behandelten Themen erfolgt.

2 Wissensbegriff im Wissenskommunikations-Ansatz

Der hier darzustellende Zugang zum juristischen Übersetzen ist innerhalb des größeren Rahmens der Erforschung von Wissenskommunikation verortet. Dieser Rahmen ist seit etwa 2005 mit Ausgangspunkt in einer Gruppe von Forschern an der Aarhuser Universität entwickelt worden (vgl. (Engberg/Fage-Butler/Kastberg 2024; Kastberg 2018, 2019; Porup Thomassen 2015). Kurz kann der Zugang wie folgt zusammengefasst werden:

The study of Knowledge Communication aims at investigating the intentional and decision-based communication of specialised knowledge in professional settings (among experts as well as between experts and nonexperts) with a focus upon the interplay between knowledge and expertise of individuals, on the one hand, and knowledge as a social phenomenon, on the other, as well as the coping with knowledge asym-

metries, i. e., the communicative consequences of differences between individual knowledge in depth as well as breadth. (Engberg 2016a: 37)

Die traditionelle Art der Konzeptualisierung von Wissen, die normalerweise Platon zugeschrieben wird, sieht Wissen als „justified, true belief“ (Ichikawa/Steup 2018), also in etwa „begründeter, zutreffender Glaube“. In dieser Sichtweise wird ein Unterschied gesetzt zwischen dem, was Individuen glauben (= ihre individuellen Überzeugungen, *belief*), und dem, was (intersubjektiv begründbar, *justified*, und deshalb) wahr (*true*) ist. Nur das Letzte gilt als Wissen. In moderner Umschreibung könnte man sagen, dass Wissen nach dieser Umschreibung aus Einsichten besteht, bei denen wir uns darauf einigen können, dass sie relevant begründbar und deshalb wahr sind.

Diese Unterscheidung zwischen dem Individuellen und dem Geteilten wird so nicht im Ansatz der Wissenskommunikation übernommen. Stattdessen wird der Begriff „Wissen“ sowohl für das Geteilte als auch für das Individuelle verwendet. Dies hängt damit zusammen, dass Wissen eigentlich nur als individuelles Wissen empirisch erfassbar ist, wogegen das geteilte Wissen lediglich als ein soziales Konstrukt auf der Grundlage des individuellen Wissens vieler Individuen, d. h. als soziales Faktum existiert. Aus diesem Grund konzeptualisieren wir Wissen als gleichzeitig kollektives und individuelles Phänomen, wobei die beiden Seiten sich gegenseitig bedingen und konstruieren: Das kollektive Wissen konstituiert sich dadurch, dass es bei vielen Individuen vorhanden ist; gleichzeitig ist es die Überzeugung, dass das individuelle Wissen mit anderen geteilt wird, was die Relevanz des jeweiligen Wissenserwerbs ausmacht.

Dabei interessiert sich der Wissenskommunikationsansatz nicht für jedwede Art von Wissen, sondern für das Wissen von Fachleuten wie es in Kommunikationssituationen vorkommt, in denen Fachleute als solche agieren (Kvam 1998; Schubert 2007). Der Ansatz interessiert sich also dafür, wie Fachleute auf der Grundlage des Wissens kommunizieren und Bedeutungen schaffen, die die Basis für ihre eigene Fachkunde ausmachen. Dadurch rückt das Fach als soziologische Kategorie und die Fachkommunikation als gruppenbildender Mechanismus in den Mittelpunkt, was bedeutet, dass nicht jede Art von kommuniziertem Wissen als relevant erachtet wird. Dabei steht die

Rolle von individuellen Fachleuten und ihren Einsichten bei der Beschreibung und Erklärung von kollektivem Wissen und Wissensentwicklungen im Mittelpunkt: Unter Fachwissen versteht man die Einsichten, die von Individuen erlangt und geteilt werden, die einer Fachgemeinschaft angehören, die sich gleichzeitig durch das Teilen und die wechselseitige Konstruktion dieses Wissens in kommunikativer Interaktion konstituiert (Engberg 2007: 4f.; Kalverkämper 1998: 14f.).¹ Es ist dieses Wissen, zu dem ÜbersetzerInnen als kognitiven Kontext Zugang haben müssen, um ihre Übersetzungsentscheidungen relevant treffen zu können.

3 Fachwissen als kognitiver Kontext für Kommunikation

3.1 Der kognitive Kontext als zentraler Begriff für das Verstehen

Grundlage für die hiesigen Überlegungen zum Verstehen und zur Wissenskommunikation sind die Annahmen der Relevanztheorie (Sperber/Wilson 1988):

A cognitive environment is merely a set of assumptions which the individual is capable of mentally representing and accepting as true. The question then is: which of these assumptions will the individual make? ... We will argue that when you communicate, your intention is to alter the cognitive environment of your addressees. But of course, you expect their actual thought processes to be affected as a result. (Sperber/Wilson 1988: 46)

.....

1 Vgl. hierzu Hoffmann (1993, 614): „Fachkommunikation ist die von außen oder innen motivierte bzw. stimulierte, auf fachliche Ereignisse oder Ereignisabfolgen gerichtete Exteriorisierung und Interiorisierung von Kenntnissystemen und kognitiven Prozessen, die zur Veränderung der Kenntnissysteme beim einzelnen Fachmann und in ganzen Gemeinschaften von Fachleuten führen.“

Grundlage der Ausführungen im Zitat ist, dass das Verstehen einer kommunikativen Äußerung darin besteht, in dem individuell vorhandenen Wissen (*assumptions*) eine Auswahl zu treffen, die als optimal relevant angenommen werden und folglich als vom Kommunizierenden intendierte Bedeutung verstanden werden kann. Dies heißt, dass wir als Verstehende davon ausgehen, dass andere einen Einfluss auf unsere Annahmen ausüben wollen und dass wir für die Entscheidung darüber, in welche Richtung dies beabsichtigt wird, unser eigenes Wissen und unsere Annahmen über das Wissen des Kommunizierenden heranziehen. Auf die von der Relevanztheorie erarbeiteten Mechanismen und Algorithmen wollen wir hier nicht eingehen. Stattdessen soll die Feststellung genügen, das mit diesen Annahmen klar ist, dass nur wer Zugang zu dem Fachwissen der jeweiligen Fachleute hat, Fachtexte fachgerecht verstehen und damit auch übersetzen kann. Das Fachwissen bildet somit den kognitiven Kontext der Verstehensprozesse.

3.2 Verstehensrelevantes Wissen als Kontext

Als Sammelbegriff eines solchen Wissens hat Dietrich Busse den Begriff des „sprachzeichenbezogenen verstehensrelevanten Wissens“ geprägt (Busse 2008: 67). Es handelt sich dabei darum, „die ganze Fülle der Bedingungen zu erfassen, die gegeben sein müssen, damit man eine Form/einen Satz angemessen verstehen kann.“ (Busse 2008: 67). Zentral steht hier der Begriff des angemessenen Verstehens, womit das Verstehen in Übereinstimmung mit der Intention des Senders gemeint ist. Im Falle des juristischen Übersetzens handelt es sich dabei um das fachlich adäquate Verstehen. Das sprachzeichenbezogene verstehensrelevante Wissen beschränkt sich nicht auf das direkt z. B. in Wörterbüchern und Lexika auffindbare Wissen, sondern umfasst alles Wissen, das man braucht, um Elemente eines Textes so zu interpretieren, wie dies in der jeweiligen Situation und für den jeweiligen Wissens- und Kommunikationsbereich angemessen ist (vgl. Felder 2003: 90; Engberg 2017: 124).

Dieses verstehensrelevante Wissen fungiert also nach den obigen Annahmen als kognitiver Kontext für das Verstehen kommunikativer Äußerungen. Dabei verlassen sich Empfänger auf unterschiedliche Arten von Quellen, um einen kognitiven Kontext aufzubauen, der zu einem angemessenen Verstehen

führen kann. Dazu gehören nicht zuletzt Merkmale aus dem Text selbst, indem Empfänger unbewusst davon ausgehen, dass Sender auf der Grundlage ihrer Annahmen über das individuelle Wissen des Empfängers versuchen werden, ihren Text so zu gestalten, dass ein angemessenes Verständnis entstehen kann. Zentral ist dabei, dass es hier keine Garantie für eine gelingende Kommunikation geben kann, zumal die Kommunizierenden keinen direkten Zugang zum Wissensvorrat der jeweils anderen haben. Aus Erfahrung wissen wir aber, dass wir eine hochentwickelte Expertise darin haben, den jeweiligen Wissensvorrat bei anderen einzuschätzen – u. a. wegen der Tatsache, dass wir in Ausbildungssituationen Wissen individuell unter der Annahme erwerben, dass dieses geteilt und somit kollektiv ist (vgl. oben die gleichzeitige Individualität und Kollektivität von Wissen).

Verstehensrelevantes Wissen ist als Kontext in zwei Zusammenhängen relevant, die mit dem Übersetzen von Fachtexten wie juristischen Texten verbunden sind. Zum einen müssen sich ÜbersetzerInnen bewusst sein, dass sie sich das verstehensrelevante Wissen der Fachleute aneignen müssen, die im ausgangskulturellen Zusammenhang die relevante Fachgruppe ausmachen, um den Text angemessen in Relation zu den Intentionen der Sender zu verstehen. Zum anderen müssen sich ÜbersetzerInnen (wenn die Übersetzung auch in der Zielkultur primär Empfänger aus dem Fach haben soll) Kenntnisse des Wissens der Fachleute in der Zielkultur aneignen, damit die ÜbersetzerInnen den Zieltext so gestalten können, dass er für den Aufbau entsprechenden individuellen Wissens beim jeweiligen Empfänger optimal mit dem vorhandenen geteilten Wissen interagieren kann.

Für diese beiden koordinierten Aufgaben bedarf es eines Beschreibungsformats für das verstehensrelevante Wissen, anhand dessen Überlappungsbereiche zwischen dem Fachwissen in der Ausgangs- und der Zielsituation festgestellt und auf dieser Grundlage Übersetzungsvorschläge danach bewertet werden können, inwiefern sie zur Konstruktion entsprechenden Wissens beim Zieltextempfänger beitragen können. In meiner Arbeit habe ich mich dafür entschieden, mit dem Begriff der *Frames* oder Wissensrahmen zu arbeiten. Dazu die folgende Definition:

Frames sind konzeptuelle Wissensseinheiten, die sprachliche Ausdrücke beim Sprachverstehen evozieren, die also Sprachbenutzerinnen und Sprachbenutzer aus ihrem Gedächtnis abrufen, um die Bedeutung eines sprachlichen Ausdrucks zu erfassen. Zu wissen, was ein Ausdruck bedeutet und wie ein Ausdruck zu verwenden ist, heißt demnach, über eine bestimmte kognitive Struktur zu „verfügen“, die mit einem Ausdruck konventionell assoziiert ist. (Ziem 2008: 6)

Frames (Wissensrahmen) sind Strukturen von Wissenselementen, von denen angenommen wird, dass sie im Langzeitgedächtnis von Individuen existieren, jedoch in Abhängigkeit von den Wissensrahmen anderer Individuen, damit sie das für kommunikative Interaktion wesentliche verstehensrelevante Wissen darstellen können. Die grundlegenden Bausteine der Strukturen sind die *Slots* (Leerstellen), d. h. nicht voll spezifizierte Dimensionen mit zentraler Relevanz für das Verständnis eines Begriffes. Ihrerseits sammeln oder enthalten die *Slots* Wissenselemente einer konkreteren Art, die in der Kommunikation als Füllung der *Slots* verwendet werden. Diese nennt man in der englischsprachigen Terminologie *Fillers*. Bei den prototypisch verwendeten *Fillers* spricht man dann von „default values“ (cf. Engberg 2023a: 20–21).

Die Entscheidung für den Frame-Ansatz hat eine zentrale Konsequenz für die Konzeptualisierung des Prozesses sprachlichen Verstehens in kommunikativen Interaktionen, wozu auch das Verstehen von terminologischen Einheiten gehört. Dieser Prozess kann nach diesem Ansatz nicht als bloße Dekodierung verstanden, sondern muss als ein eigentlicher Inferenzprozess gesehen werden, d. h. als ein Prozess, bei dem die Teilnehmenden unterspezifizierten sprachlichen Input auf der Grundlage ihres gespeicherten konzeptionellen Wissens und ihrer Erfahrungen mit der spezifischen Art von kommunikativen Settings anreichern. Ein jedes Verstehen ist also nicht lediglich eine Dekodierung, sondern eine neue Konstruktion, die potenziell zu nicht vorher erfolgten Verstehens-Ergebnissen führen kann.

Auf dieser Grundlage kann ein erster Versuch einer Teil-Beantwortung der Forschungsfrage aus Absatz 1 vorgelegt werden: Übersetzungsvorschläge können mit den Experten-Frames aus der Zielsituation und ihren *default*

Wie man Fach-Kontext beim Übersetzen einbezieht – und was es für ihre Überprüfung braucht

values verglichen werden, wodurch eine Einschätzung ihres Potentials beim zielkulturellen individuellen Wissensaufbau ermöglicht wird.

4 Juristisches Übersetzen als wissenskommunikativer Prozess

In Abs. 2 haben wir Wissen als gleichzeitig individuell und geteilt bestimmt, wobei ein Austausch zwischen diesen beiden Seiten über kommunikative Interaktion stattfindet. Dieser Prozess setzt nach den Ausführungen in Abs. 3 eine Einschätzung von Seiten der Kommunikationsteilnehmer voraus, worin das verstehensrelevante Wissen besteht, das eventuell noch zu erwerben ist, um Texte angemessen zu verstehen. Dieses Wissen kann in der Form von Frames modelliert werden. Auf dieser Grundlage lässt sich der Prozess des juristischen Übersetzens als wissenskommunikativer Prozess darstellen, der aus drei Elementen besteht:²

- ÜbersetzerInnen müssen den Begriff hinter einem Wort/Terminus im Ausgangstext gut genug in seinem systemischen Kontext kennen oder kennenlernen, um entscheiden zu können, welche Teile des vollständigen den Begriff ausmachenden Wissens, das somit potenziell verstehensrelevant ist, eine zentrale Rolle im situations-kontextuellen Verständnis des Wortes in der Ausgangssituation spielen und somit tatsächlich in der Ausgangssituation verstehensrelevant sind (erste Fokussierungs-Perspektive).
- ÜbersetzerInnen müssen entscheiden, welche Teile dieses in der Ausgangssituation verstehensrelevanten Wissens auch in der konkreten Zielsituation tatsächlich verstehensrelevant sind – oder ob dieses Wissen von Zieltextempfängern neu konstruiert werden muss oder schon zu deren bestehendem Fachwissen gehört (zweite Fokussierungs-Perspektive).

.....

2 Für eine gründlichere Darlegung dieser Prozesse, vgl. Engberg (2021).

- ÜbersetzerInnen müssen bei der Formulierung des Zieltextes Formulierungen finden, die es Textempfängern aus der Zielkultur ermöglichen, eine in der Zielsituation relevante/intendierte kognitive Struktur aufzubauen und dadurch den Text in relevanter Weise zu verstehen (dritte Fokussierungs-Perspektive).

Dieser Prozess kann als Ausbuchstabierung und Konkretisierung der schon vor vielen Jahren entwickelten Maxime des notwendigen Grades der Differenzierung beim Übersetzen aufgefasst werden (Hönig/Kußmaul 1982: 58–63). Danach muss sich beim Planen und Formulieren des Zieltextes „der Übersetzer [...] immer wieder und auf allen Ebenen der sprachlichen Konkretisierung fragen [...]: ‚Wie differenziert muß ich an dieser Stelle sein, um mein kommunikatives Ziel zu erreichen?‘“ (Hönig/Kußmaul 1982: 63). Die Maxime legt somit Prinzipien für die Auswahl an sprachlichen Mitteln für den Zieltext dar. Dabei beruht die Maxime auf generelleren Begriffen von Skopos-Theorie und funktionalem Übersetzen. Die Auffassung dieser Theorie zur Konstellation von Elementen beim Übersetzen ist in Abb. 1 dargestellt.

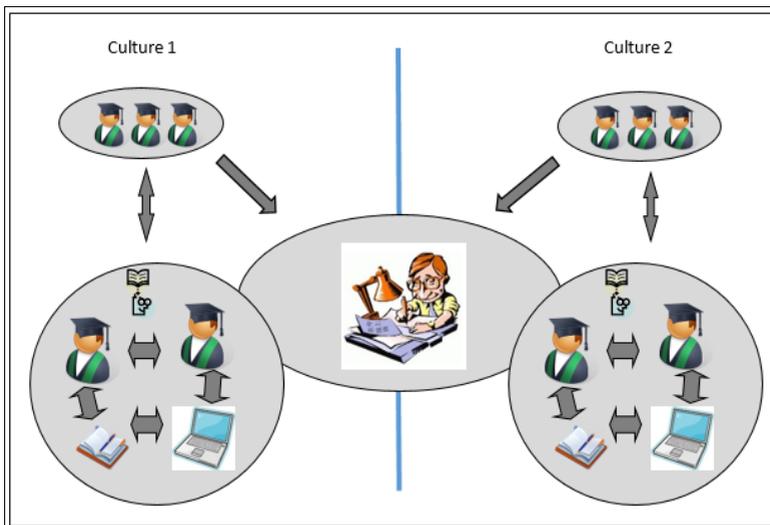


Abb. 1: Übersetzungskonstellation, funktionales Übersetzen, Fokus auf Kommunikationsziel im Allgemeinen (Engberg 2016b: 43).

Im Mittelpunkt steht eine aktiv kommunizierende ÜbersetzerIn, die die juristische Fach-Kultur der Ausgangs- wie der Zielsprache kennt (obere Ellipsen) und darüber hinaus in der Form eines Bindeglieds an den konkreten Kommunikationssituationen des Ausgangs- und Zieltexts teilnimmt. Dabei wird in der Darstellung der Maxime des notwendigen Grades der Differenzierung viel Wert auf die Bedeutung von konventionell zu bestimmten Situationen gehörenden sprachlichen Mitteln gelegt (vgl. z. B. (Hönig/Kußmaul 1982: 71). Die Auswirkungen von z. B. Wortstellung auf die Hervorhebung bestimmter Elemente der Aussagenbedeutung wird hier aber auch behandelt (Hönig/Kußmaul 1982: 117). Generell wird als Ausgangspunkt der Zusammenhang zwischen allgemeinem Kommunikationsziel und Auswahlentscheidungen auf unterschiedlichen sprachsystematischen und textlinguistischen Ebenen untersucht und als Kriterium verwendet.

Ich sehe die Auffassung von juristischem Übersetzen als wissenskommunikativen Prozess als eine Spezifizierung der Annahmen des funktionalen Übersetzens. Abb. 2 soll den Unterschied zeigen.

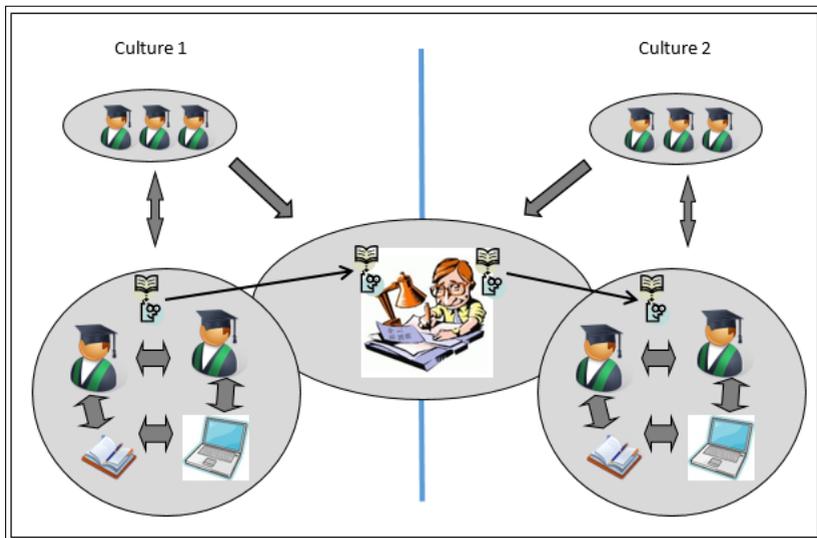


Abb. 2: Übersetzungskonstellation, Übersetzen als wissenskommunikativer Prozess, Fokus auf Wissenskonstruktions-Prozessen (Engberg 2016b: 50).

Die Spezifizierung besteht darin, dass hier zentral Wert auf die Prozesse der Wissenskonstruktion bei der ÜbersetzerIn gelegt wird: die ÜbersetzerIn konstruiert auf der Grundlage ihres Zugangs zum geteilten Fachwissen der Ausgangs-Fachkultur ein individuelles Wissen über das mit dem Ausgangstext Gemeinte (erste Fokussierungs-Perspektive), bezieht dieses individuelle Wissen auf ihre Auffassung zur Zieltextsituation (zweite Fokussierungs-Perspektive) und formuliert schließlich einen Zieltext, bei der die ÜbersetzerIn auf der Grundlage ihres Zugangs zum geteilten Wissen der Ziel-Fachkultur davon ausgeht, dass Zieltext-Empfänger auf der Grundlage der Formulierungen das von ihr angepeilte individuelle Wissen konstruieren können.

In diesem Rahmen kann die folgende wissenskommunikative Beschreibung des Übersetzens von Terminologie formuliert werden:

Translating terms in legal documents consists in strategically choosing relevant parts of the complex conceptual knowledge represented in the source text in order to present the aspects exactly relevant for this text in the target text situation in order to enable a receiver to construct the intended cognitive structure. (Engberg 2015: 5)

Zentral sind die Begriffe der strategischen Auswahl und der Ausrichtung auf die für die Zielsituation notwendigen Differenzierungen, die aus dem generellen funktionalen Ansatz stammen. Die Spezifizierung besteht in der Fokussierung der Konstruktion angemessener kognitiver Strukturen als oberstes Ziel der Übersetzung.

Es ist jetzt meine Behauptung, dass die hier vorgestellte Konzeptualisierung des Übersetzens als wissenskommunikativer Prozess zusammen mit dem Frame-Ansatz zur Erfassung des beteiligten Wissens die Forschungsfrage in Abs. 1 beantworten kann. Mit dieser Kombination von Ansätzen kann erstens die Frage nach der Konzeptualisierung von Fachübersetzen beantwortet werden: Es handelt sich um einen wissenskommunikativen Prozess, bei dem ÜbersetzerInnen es Zieltextempfängern ermöglichen, relevantes Wissen über den Inhalt des Ausgangstextes aufzubauen. Zweitens kann mit den skizzierten Modellen und Beschreibungsbegriffen ÜbersetzerInnen, auch solche ohne lange Übersetzungserfahrung, ein Instrument an die Hand gegeben werden,

Wie man Fach-Kontext beim Übersetzen einbezieht – und was es für ihre Überprüfung braucht

um die kognitiven Kontexte der Teilnehmer an Ausgangs- und Zielsituation sowie die angepeilten kognitiven Konstruktionsprozesse zu modellieren und daraus Argumente für die Entscheidung für den jeweils notwendigen Grad an Differenzierung aufzubauen. Im Folgenden werden wir ein Beispiel für die jeweiligen Überlegungen untersuchen.³

5 Beispiel

Wir wollen uns hier als Beispiel Lösungen zu einer fachwissensbezogenen Übersetzungsentscheidung von zwei dänischen Master-Studierenden im Kurs zum juristischen Übersetzen an der Universität Aarhus anschauen. Die Übersetzungsaufgabe bestand darin, für die Bedürfnisse eines vergleichenden Rechtswissenschaftlers ein deutsches Bundesgerichtshofs-Urteil zu übersetzen. In diesem Urteil kommt der folgende Satz vor:

Gegen das Urteil richtete sich die auf *eine Verfahrens- und Sachrüge* gestützte Revision des Angeklagten (meine Hervorhebungen).⁴

Die fachwissensbezogene Übersetzungsentscheidung befasst sich damit herauszufinden, wie die beiden hervorgehobenen Rechtsbegriffe zu übersetzen sind. Nach dem obigen Prozessmodell besteht die erste der oben genannten Fokussierungsperspektiven darin, das für ein angemessenes Verständnis des Ausgangstextes verstehensrelevante Wissen zu ermitteln. Dafür bedarf es eines Überblicks über relevantes geteiltes Fachwissen zu den verwendeten Begriffen. Als Quelle habe ich einen von einem deutschen Rechtsanwalt verfassten Blog genommen, der die beiden Begriffe behandelt (Burhoff 2022a; Burhoff 2022b). Auf der Grundlage der dortigen Ausführungen habe ich einen ersten tentativen Frame zu den beiden Begriffen aufgebaut (vgl. Abb. 3 und 4).

.....
3 Für umfassendere Besprechungen des folgenden Beispiels, vgl. Engberg (2018, 2021, 2023b).

4 Aus: Bundesgerichtshof, Beschluss vom 10.1.2012 – 4 StR 632/11.

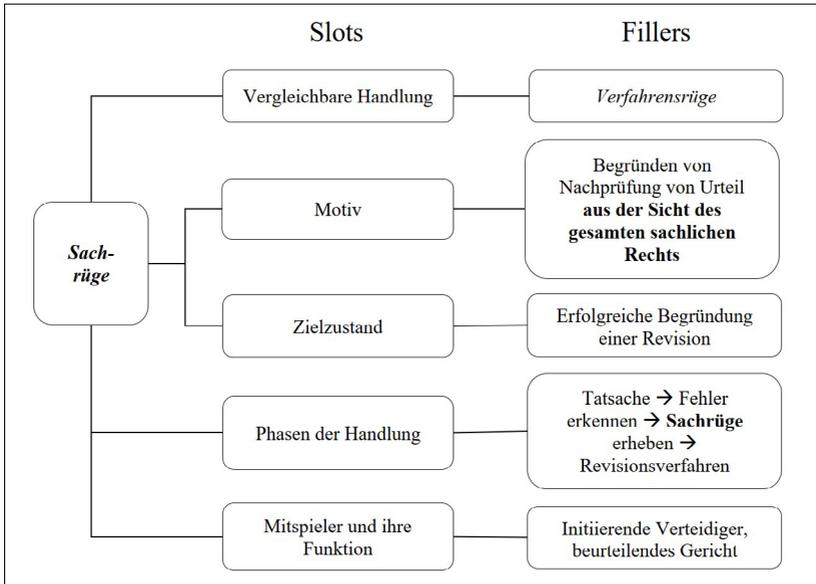


Abb. 3: Frame *Sachrüge*, basierend auf fachlichen Blog-Beiträgen (Engberg 2023b: 5).

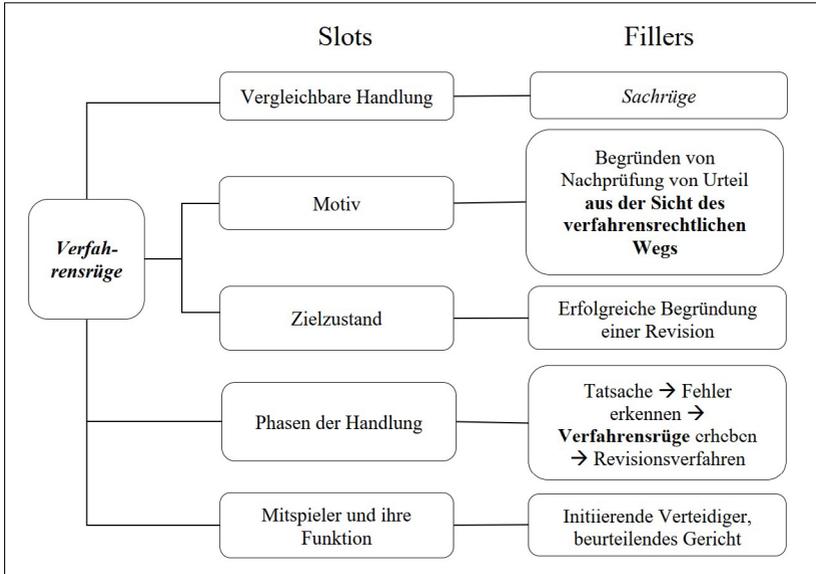


Abb. 4: Frame *Verfahrensrüge*, basierend auf fachlichen Blog-Beiträgen (Engberg 2023b: 5).

Die beiden Frames zeigen Wissen, das in einer rechtlichen Kommunikationssituation potenziell verstehensrelevant ist. Unter der ersten Fokussierungsperspektive müssen ÜbersetzerInnen ermitteln, welche Teile tatsächlich beim vorliegenden Ausgangstext wesentlich sind. Zentral ist hier die Erwähnung der für das vorliegende Urteil auslösenden Revision gegen ein früheres Urteil und die Angabe davon, dass diese Revision auf einer Verfahrens- und einer Sachrüge beruhen. Aus dem Frame sind somit vorwiegend der Slot des Zielzustandes, des Motivs und der vergleichbaren Handlung zentral. Aus der Sicht der zweiten Fokussierungsperspektive sind diese Aspekte ebenfalls für die Zielsituation relevant, denn der dänische vergleichende Rechtswissenschaftler, der ja hier als Empfänger angedacht ist, muss ebenfalls sowohl die Position des vorliegenden Urteils als nochmalige Behandlung des Falles als auch die Tatsache kennen, dass die Revision auf die beiden verwandten Arten der Rüge basiert. Die letzte Fokussierungsperspektive befasst sich dann damit, welche zieltextlichen Formulierungen gewählt werden müssen, um es Zieltextempfängern zu ermöglichen, die relevanten Teile des Frame-Wissens zu aktivieren und/oder ein entsprechendes Wissen zu konstruieren.

Eine Studierende hat eine Herangehensweise gewählt, die auf den Besonderheiten terminologischen Sprachgebrauchs basiert:

1. Tiltaltet revisionsanke, som var støttet på *en processuel og en materielretlig indsigelse*, rettede sig mod denne dom.

Das gewählte Substantiv *indsigelse* ist die dänische terminologische Entsprechung zur deutschen *Rüge*. In derselben Weise handelt es sich bei den gewählten Adjektiven *processuel* und *materielretlig* um die dänischen terminologischen Entsprechungen. Die gewählte Struktur mit einem das Substantiv *revisionsanke* qualifizierenden Relativsatz mit dem Perfektum *var støt* als Prädikat drückt den Slot des Zielzustandes aus. Folglich sind alle notwendigen Aspekte hier ausgedrückt.

Eine andere Studierende hat eine eher erklärende Herangehensweise gewählt:

2. Til prøvelse af rettens dom blev der af den tiltalte indgivet appel, der baserede sig på *påtale af procedurefejl og af fejlagtig brug af den materielle ret*

Die Studierende hat hier nicht den genauen dänischen Terminus für *Rüge* gewählt, sondern das generellere *påtale*, was aber auch ein deutlich rechtssprachlich geprägtes Wort ist. Statt die terminologischen Adjektive zu verwenden, führt sie die Art des Fehlers an, auf der die Bemängelung basiert (*procedurefejl, fejlagtig brug*). Wenn wir uns die Frames in Abb. 3 und 4 anschauen, können wir ersehen, dass die Studierende eigentlich den Slot *Phasen der Handlung* durch ihre Formulierung aktiviert, wodurch dann die Besonderheit dieser Art der Bemängelung ausgedrückt wird. Die Zielzustands-Relation zur Revision wird auch hier durch qualifizierenden Relativsatz und entsprechende Verb-Wahl ausgedrückt.

Zusammengefasst sehen die gewählten Strategien wie folgt aus:

	Motiv- relation zu ,Revision‘	Bezeichnung der Frame- handlung	Rüge erheben	Fehler	Fakten	Verfahrens- vs. Sachrecht
Alt. 1	X	X				X
Alt. 2	X	(X)		X		X

Bei der ersten Alternative entscheidet sich die Studierende dafür, erstens die Widerspruchshandlung selbst und zweitens die beiden Arten dieser Widerspruchshandlung auszudrücken. In beiden Fällen wählt sie dafür Termini. Dies führt dazu, dass im Text die genaueren Inhalte nicht zum Ausdruck kommen, sondern vom Zieltextempfänger selbst inferiert werden müssen. Diese Strategie setzt somit ein erhebliches fachliches Vorwissen beim Empfänger voraus, das aber in der hier vorausgesetzten Situation auch schon angenommen werden kann.

Bei der zweiten Alternative wählt die Studierende stattdessen eine Strategie, die weniger fachliches Vorwissen voraussetzt. Sie verwendet einen generelleren Terminus für die Widerspruchshandlung und erklärt die Arten der Fehler,

die die beiden Arten unterscheiden. Dabei muss der Empfänger inferieren, dass die genannten Fehler zu der Art von Widerspruchshandlung geführt haben (Rüge), die notwendig ist, um eine Revision zu begründen. Da aber die Revision zur Verhandlung aufgenommen worden ist, kann jedenfalls ein Fachexperte dies inferieren. Die gewählte Strategie ist wahrscheinlich besonders dann relevant, wenn Zieltextempfänger keine Fachexperten sind, oder wenn Begriffe eingeführt werden, die es so in der Zielkultur nicht gibt. Hier ist keines der beiden Kriterien erfüllt, weshalb man sagen könnte, dass ein höherer Grad an Differenzierung in Form von Explizitierung als notwendig vorliegt. Da die angeführten Aspekte aber schon mit den relevanten Slots zusammenhängen, ist dies nicht besonders problematisch, denn die Empfänger werden nicht in falsche Richtungen bei ihren Wissenskonstruktionsprozessen geführt.

Durch die hier vorgestellten Werkzeuge ist es also möglich, genauere Hypothesen dazu aufzustellen, welche Strategien die gewählten Formulierungen jeweils unterstützen. Damit ist es auch für ÜbersetzerInnen ohne Erfahrung möglich, die Qualität des Übersetzungsvorschlags einzuschätzen.

6 Ausblick

Wie eingangs angeführt ist die Ambition mit der Entwicklung des vorgestellten Beschreibungsansatzes, ein Instrument zu entwickeln, mit dem angehende ÜbersetzerInnen argumentativ unterstützte Hypothesen über die Qualität ihrer Übersetzungsvorschläge aufstellen können, wodurch sie Komponenten für einen relevanten Begründungsprozess an die Hand bekommen. Ein wesentlicher Punkt in diesem Zusammenhang ist, dass dadurch der Black-Box-Charakter der Entscheidungsfindung entfernt wird: Übersetzungsentscheidungen sind rational begründbar und fußen nicht lediglich auf der (göttlichen?) Inspiration der ÜbersetzerIn. Der Vorteil darin, Hypothesen über den Aufbau bestimmter Wissensstrukturen (und nicht wie im originären Skopos-Ansatz das Kommunikationsziel im Allgemeinen als Gegenstand zu haben) besteht darin, dass der Wissensstruktur-Aufbau empirisch überprüfbar ist: Man kann mithilfe entsprechender Verstehenstests das tatsächliche Verstehen ermitteln. Insbesondere bei sehr zentralen Aspekten einer Übersetzung und bei Über-

setzungsprojekten mit sehr großer Reichweite sind solche Überprüfungen sinnvoll und empfehlenswert.

Aber nicht nur für angehende ÜbersetzerInnen kann dieser Ansatz ertragreich sein. Auch erfahrene ÜbersetzerInnen können sehr gut mit den aus dem Ansatz gewonnenen Einsichten und Begründungen ihren Kunden gegenüber ihre Kompetenz begründen. Insbesondere in der heutigen Situation mit dem Hype der künstlichen Intelligenz im Allgemeinen und der maschinellen Übersetzung im Besonderen brauchen alle ÜbersetzerInnen Argumente dafür, wie sich ihre Kompetenz von der der Maschinen unterscheidet. Eine Konzeptualisierung von Übersetzen, die davon ausgeht, dass die Aktivität auf einer verstehens- und interaktionsbezogenen Rationalität basiert, setzt zwar voraus, dass ÜbersetzerInnen sich von dem Bild der inspirierten ZauberInnen verabschieden, die aus dem Bauch heraus Übersetzungsprobleme lösen können. Ein solcher Abschied kann natürlich einen Image-Verlust in sich bergen. Eine Konzeptualisierung von Übersetzen, wie sie in diesem Kapitel vorgeschlagen und begründet worden ist, hat aber den Vorteil, dass man damit genau erklären kann, wo es nicht relevant ist, blindes Vertrauen in die Maschine zu haben. Dieses Kapitel möchte somit ein Plädoyer für die Bevorzugung der Rationalität über die Magie auch auf unserem Gebiet sein.

Literaturverzeichnis

- Burhoff, Detleff (2022a): *Die Revision im Strafverfahren, Teil 2: Die Sachrüge*. <https://mkg-online.de/2022/06/08/die-revision-im-strafverfahren-teil-2-die-sachruege/>.
- Burhoff, Detleff (2022b): *Die Revision im Strafverfahren, Teil 3: Die Verfahrensrüge*. <https://mkg-online.de/2022/06/15/die-revision-im-strafverfahren-teil-3-die-verfahrensruege/>.
- Busse, Dietrich (2008): „Diskurslinguistik als Epistemologie – Das verstehensrelevante Wissen als Gegenstand linguistischer Forschung“. In: Warnke, Ingo/Spitzmüller, Jürgen [Hrsg.]: *Methoden der Diskurslinguistik. Sprachwissenschaftliche Zugänge zur transtextuellen Ebene*. Berlin: Walter de Gruyter. 57–87.
- Engberg, Jan (2007): „Wie und warum sollte die Fachkommunikationsforschung in Richtung Wissensstrukturen erweitert werden?“ In: *Fachsprache* 29, (1–2), 2–25.

Wie man Fach-Kontext beim Übersetzen einbezieht – und was es für ihre Überprüfung braucht

- Engberg, Jan (2015): „What does it mean to see legal translation as knowledge communication? – conceptualisation and quality standards“. In: *Terminology Science and Research* 25, 1–10.
- Engberg, Jan (2016a): „Conceptualising Corporate Criminal Liability: Legal Linguistics and the Combination of Descriptive Lenses“. In: Tessuto, Girolamo/Bhatia, Vijay K./Garzone, Giuliana/Salvi, Rita/Williams, Christopher [Hrsg.]: *Constructing Legal Discourses and Social Practices: Issues and Perspectives*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars. 28–56.
- Engberg, Jan (2016b): „Emphasising the Individual in Legal Translation: Consequences of Knowledge Communication and Post-Structuralist Approaches“. In: Garzone, Giuliana/Heaney, Dermot/Riboni, Giorgia [Hrsg.]: *Language for Specific Purposes. Research and Translation across Cultures and Media*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing. 41–61.
- Engberg, Jan (2017): „Fachkommunikation und fachexterne Kommunikation“. In: Felder, Ekkehard/Vogel, Friedemann [Hrsg.]: *Handbuch Sprache im Recht*. Berlin: de Gruyter. 118–137.
- Engberg, Jan (2018): „Comparative Law and Legal Translation as Partners in Knowledge Communication: Frames as a Descriptive Instrument“. In: Prieto Ramos, Fernando [Hrsg.]: *Institutional Translation for International Governance: Enhancing Quality in Multilingual Legal Communication*. London: Bloomsbury. 37–48.
- Engberg, Jan (2021): „Legal translation as communication of knowledge: On the creation of bridges“. In: *Parallèles* 33, (1), 6–17.
- Engberg, Jan (2023a): „Frame approach to legal terminology: Consequences of seeing terms as legal knowledge in long-term memory“. In: Biel, Lucja/Kockaert, Hendrik [Hrsg.]: *Handbook of Terminology. Vol. 3: Legal Terminology*. Amsterdam: John Benjamins. 16–36.
- Engberg, Jan (2023b): „Kognitive Aspekte juristischer Terminologie und ihre Auswirkungen auf die Konzeptualisierung des Übersetzens“. In: *Intralinea*. <https://www.intralinea.org/specials/article/2642>.
- Engberg, Jan/Fage-Butler, Antoinette/Kastberg, Peter (2024): *Perspectives on Knowledge Communication: Concepts and Settings*. New York: Routledge.
- Felder, Ekkehard (2003): *Juristische Textarbeit im Spiegel der Öffentlichkeit*. Berlin/New York: Walter de Gruyter (= *Studia Linguistica Germanica*; 70).

- Hoffmann, Lothar (1993): „Fachwissen und Fachkommunikation. Zur Dialektik von Systematik und Linearität in den Fachsprachen“. In: Bungarten, Theo [Hrsg.]: *Fachsprachentheorie. Bd.2: Konzeptionen und theoretische Richtungen*. Tostedt: Attikon. 595–617.
- Hönig, Hans G./Kußmaul, Paul (1982): *Strategie der Übersetzung*. Tübingen: Narr.
- Ichikawa, Jonathan Jenkins/Steup, Matthias (2018): „The Analysis of Knowledge“. In: Zalta, Edward N. [Hrsg.]: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2018 Edition). <https://plato.stanford.edu/archives/sum2018/entries/knowledge-analysis/>.
- Kalverkämper, Hartwig (1998): „Fach und Fachwissen“. In: Hoffmann, Lothar/Kalverkämper, Hartwig/Wiegand, Herbert Ernst [Hrsg.]: *Fachsprachen. Ein internationales Handbuch zur Fachsprachenforschung und Terminologiewissenschaft*. Berlin u. a.: de Gruyter. 1–24.
- Kastberg, Peter (2018): „Languages for special purposes as instruments for communicating knowledge“. In: Humbley, John/Budin, Gerhard/Laurén, Christer [Hrsg.]: *Languages for Special Purposes: An International Handbook*. Berlin: de Gruyter. 26–44.
- Kastberg, Peter (2019): *Knowledge Communication. Contours of a Research Agenda*. Berlin: Frank & Timme (= Forum für Fachsprachenforschung, 157).
- Kvam, Sigmund (1998): „Fachkommunikation und Klassifizierung von Fachtexten“. In: *Fachsprache* 20, (1/2), 29–36.
- Porup Thomasen, Ulf (2015): *Exploring the Communicative Dimensions of Knowledge-Intensive Innovation: An Ethnographic Insight into the Innovation Culture Initiative of Novo Nordisk*. Department of Business Communication, Aarhus University. https://pure.au.dk/ws/files/86923107/Exploring_the_Communicative_Dimensions_of_Knowledge_Intensive_Innovation.pdf.
- Schubert, Klaus (2007): *Wissen, Sprache, Medium, Arbeit*. Tübingen: Narr (= Forum für Fachsprachenforschung, 76).
- Scott, Juliette/O’Shea, John (2021): „How Legal Documents Translated Outside Institutions Affect Lives, Businesses and the Economy“. In: *International Journal for the Semiotics of Law – Revue internationale de Sémiotique juridique* 34, 1331–1373.
- Ziem, Alexander (2008): *Frames und sprachliches Wissen: Kognitive Aspekte der semantischen Kompetenz*. Berlin, New York: de Gruyter.

Kontext und Übersetzungsstrategie

Zur Verwendung von paratextuellen Elementen
in einer Übersetzung ausgewählter Gedichte
von Federico García Lorca ins Norwegische¹

1 Einleitung

Im Jahr 2016 ist eine Anthologie mit den bedeutendsten Gedichten von Federico García Lorca (1898–1936) unter dem Titel „Grøn vil eg ha deg grøn“ („Grün möchte ich dich grün“) auf Norwegisch erschienen, übersetzt von Tove Bakke und Ragnar Hovland². Als äußerst produktiver Dichter, Dramatiker und Kolumnist zählt Lorca zu den herausragendsten Vertretern der spanischen Lyrik, sowohl im In- als auch im Ausland. Seine Lyrik sowie seine Theaterstücke wurden in zahlreiche Sprachen übersetzt, darunter Englisch, Französisch, Deutsch und die skandinavischen Sprachen.

Die Gedichte, die in *Grøn vil eg ha deg grøn* enthalten sind, zeigen eine Vielzahl von paratextuellen Elementen, die die Präsenz der Übersetzer verdeutlichen: Auf der unteren Hälfte des Titelblatts prangt in Großbuchstaben *DIKT I UTVAL* („Gedichte in Auswahl“), darunter in Kleinbuchstaben *Gjendikta av Tove Bakke und Ragnar Hovland* („übersetzt von Tove Bakke und Ragnar Hovland“). Im Klappentext wird darauf hingewiesen, dass die Übersetzer nicht nur die Auswahl der Gedichte, sondern auch die Einführung des Dichters Lorca maßgeblich mitgestaltet haben: „Utval, gjendiktning og forord ved Tove

.....

1 Dieser Artikel wurde vom Norwegischen ins Deutsche von Sigmund Kvam und Kåre Solfeld übersetzt. Dabei wurden auch die norwegischen Zitate aus den Gedichten Lorcás ins Deutsche so wörtlich wie möglich übersetzt.

2 Es handelt sich dabei um die Varietät *nynorsk* („Neunorwegisch“).

Bakke og Ragnar Hovland“ („Auswahl, Übersetzung und Vorwort von Tove Bakke und Ragnar Hovland“). Im Buch selbst sind mehrere Paratexte enthalten, die von den Übersetzern speziell für norwegische Leser verfasst wurden. Diese umfassen zunächst ein Vorwort (Bakke/Hovland 2016a: 23–24), gefolgt von einer ausführlichen Darstellung von Lorcás Biographie und Gesamtwerk (= Bakke/Hovland 2016c). Abschließend geben die Übersetzer einen bibliographischen Überblick über die wichtigsten Quellen zu Lorcás Leben und Dichtung, die für ihre Übersetzungsarbeit relevant waren (Bakke/Hovland 2016b: 25–33).

Der Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit liegt auf einer deskriptiven Analyse von paratextuellen Elementen, insbesondere auf der Vermittlung von kontextabhängigen Informationen und den Quellen, die von den Übersetzern herangezogen wurden. In den Paratexten wird die Herangehensweise von Bakke und Hovland an die Arbeit mit Lorca und seiner Dichtung verdeutlicht. Ein konkretes Beispiel hierfür ist ihre ausgedehnte Aufenthaltsdauer in Granada, einer Stadt, die ein zentrales Motiv in Lorcás Dichtung darstellt.

Bakke und Hovland greifen dabei auf eine breite Palette biographischer, künstlerischer, wissenschaftlicher und literaturkritischer Arbeiten zurück, vgl. hierzu Bakke/Hovland 2016c. Diese Quellen bilden die Grundlage für ihre Übersetzungsarbeit, sei es durch direkte Zitate, Verweise auf Textstellen oder Paraphrasen des Inhalts. Die genannten Quellen beleuchten verschiedene Aspekte, darunter den geografischen, sozialen, historischen und literarischen Kontext von Lorcás Dichtung sowie die charakteristischen Merkmale seines poetischen Ausdrucks. Zusätzlich werden die Rezeption und Interpretation von Lorcás Werk bis in die Gegenwart hinein untersucht, hauptsächlich aus einer spanischen und westeuropäischen Perspektive. Bakke und Hovland beziehen sich dabei nicht nur auf Lorcás eigene Erinnerungen und Aufzeichnungen, sondern auch auf Zeugnisse von zeitgenössischen Autoren und Künstlern wie Salvador Dalí und Luis Buñuel. Zudem werden Analysen und Kritiken zu Lorcás Gesamtwerk in ihre Untersuchungen einbezogen.

Durch ihre expliziten Kommentare zur Übersetzungsarbeit und die Verwendung von Quellen in den Paratexten des Zieltextes vermitteln Bakke und Hovland ein Bild von Lorca und seiner Dichtung, das relevante Rahmenbedingungen für die Rezeption der ausgewählten Gedichte gestaltet (vgl. hierzu

Hermans 2007: 33). Aus den Paratexten wird ersichtlich, dass die Übersetzer eine Vielzahl von Texten und weiteren Quellen ausgewertet haben. In dieser Arbeit wird der Begriff Paratext in Anlehnung an Gérard Genette als verschiedene Typen von Diskursen verstanden, die ein literarisches Werk umgeben. Diese Diskurse dienen der Präsentation und Bewertung des Werkes, was die Rezeption und Interpretation beeinflusst (Genette 1997b: 3). Der Begriff Paratext wird auch im Hinblick auf die Rolle und Funktion von Paratexten in übersetzter Literatur betrachtet, einschließlich der Art und Weise, wie die Präsenz und Sichtbarkeit des Übersetzers in den Paratexten dazu beitragen, den Leser näher an den Zieltext und die Zielkultur heranzuführen (Batchelor 2018: 32–33; McRae 2012: 80). Auf dieser Grundlage lassen sich folgende Fragestellungen formulieren:

1. Welche Quellen von und über Lorca werden in den Paratexten der Anthologie aufgegriffen und zu welchem Zweck?
2. Welchen Beitrag leisten diese Referenzen der Übersetzer sowie deren Kommentare zur Frage, wie der spezifisch andalusische Kontext, einschließlich der sinnlichen Wahrnehmung, den lyrischen und künstlerischen Ausdruck Lorcás beeinflusst?

2 Relevanz und theoretischer Rahmen

Im theoretischen Rahmen dieser Arbeit ist es wichtig, die Sichtbarkeit der Übersetzer und die in den Paratexten von ihnen behandelten Quellen zu beschreiben und zu diskutieren. Dadurch werden die Entscheidungen der Übersetzer sowie die Textautoritäten, auf die sie sich stützen, offengelegt. Theo Hermans zufolge können Übersetzer Paratexte nutzen, um eine kritische Distanz zwischen sich und dem Text herzustellen und beim Leser Sympathie oder Antipathie zu erzeugen (vgl. hierzu Näheres in Hermans 2014: 57). In diesem Sinne können Übersetzer gewissermaßen als Rezensenten auftreten. Das Ziel dieser Arbeit besteht jedoch darin, einen Einblick in die Funktion der Paratexte in *Grøn vil eg ha deg grøn* zu geben. Dabei wird untersucht, wie sie verwendet werden, um ein positives Bild von Lorca zu vermitteln und sein

Werk in einen historischen sowie literaturhistorischen Kontext als Teil des literarischen Kanons einzuordnen.

Gemäß Ramón Méndez wurde der Rolle der Paratexte in der Präsentation literarischer Werke für die Leser der Zielkultur in der Übersetzungsforschung bisher wenig Aufmerksamkeit geschenkt (Méndez 2013: 148–150). Rodica Dimitriu, deren Schwerpunkt auf der Bedeutung und Funktion von Vorworten in übersetzter Literatur aus historischer Perspektive liegt, hebt hervor, dass bis in die 1950er Jahre im europäischen Kontext vom Autor selbst verfasste Vorworte üblich waren. Diese Vorworte waren norm- und richtungsweisend für die übersetzerische Praxis und insbesondere in übersetzten kanonischen und philosophischen Werken zu finden. In letzter Zeit ist die Anzahl der Vorworte, die von Übersetzern selbst verfasst wurden, jedoch langsam angestiegen (Dimitriu 2009: 193).

In dieser Arbeit werden die Kommentare der Übersetzer zum Quellentext, zur Übersetzungsarbeit und zum Zieltext für ein norwegisches Publikum untersucht. Dabei wird gezeigt, wie die Übersetzer ihre Rolle als Leser, Interpreten und Vermittler der Lyrik Lorcás deutlich machen. Ellen McRae sieht große Vorteile darin, dass Übersetzer Vorworte zu den von ihnen übersetzten Werken verfassen. Auf diese Weise übernehmen sie eine einzigartige Rolle als Kulturvermittler, indem sie vermitteln, wie sie als Übersetzer die Quellenliteratur wahrnehmen und interpretieren (McRae 2012: 80).

3 Einteilung von Paratexten: Peritexte und Epitexte

Wie bereits erwähnt, hebt Genette die Rolle und Funktion des Paratexts im Kontext des Haupttextes hervor. Dabei unterscheidet er zwischen zwei Arten von Paratexten – Peritexten und Epitexten:

- Peritexte sind Texte, die physisch mit dem Haupttext verbunden sind: „[...] a title, a subtitle, intertitles; prefaces, postfaces, notices, forewords, etc.; marginal, infrapaginal, terminal notes; epigraphs; illustrations; blurbs, book covers, dust jackets, and many other kinds of secondary signals, whether allographic or autographic“ (Genette 1997a: 3).

- Epitexte sind Texte, die sich in einem Abstand zum Haupttext befinden: „*The criterion distinguishing the epitext from the peritext – that is [...], distinguishing the epitext from all the rest of the paratext – is in theory purely spatial. The epitext is any paratextual element not materially appended to the text within the same volume but circulating, as it were, freely, in a virtually limitless physical and social space*“ (Genette 1997b: 344).³

Da Paratexte auch ihre eigene Botschaft vermitteln, betont Genette zudem, dass der Leser in der Lage ist, paratextuelle Elemente auch dann zu identifizieren, wenn sie nicht explizit mit dem Haupttext verbunden sind. Eine paratextuelle Botschaft muss nicht explizit durch einen verbalen Text, eine Abbildung oder Ähnliches vermittelt werden, sondern kann auch durch das, was Genette als „purely factual“ bezeichnet, zum Ausdruck kommen (Genette 1997b: 7; Batchelor 2018: 9). Dabei handelt es sich um Fakten, die – sofern dem Empfänger bereits bekannt – als Kommentar zum analysierten Werk fungieren und somit dessen Rezeption beeinflussen können (Batchelor 2018: 10). Das umfasst beispielsweise das Allgemeinwissen des Rezipienten über den betreffenden Autor sowie seine bisherigen Werke, die Periode, in der das Werk geschrieben wurde, sowie dessen Genrezugehörigkeit (Genette 1997b: 7). Dieser von Genette verwendete Sachverhalt, von ihm als *contextual affiliation* bezeichnet, bedeutet konkret, dass jeder Kontext als Paratext fungieren kann. Das kann entweder durch explizite Hervorhebung gegenüber dem Rezipienten durch aufmerksamkeitssteuernde Phänomene geschehen oder aber implizit zum Ausdruck kommen (Genette 1997b: 8).

Einen wichtigen Peritext stellt das Vorwort dar. Genette unterteilt die unterschiedlichen Funktionen des Vorworts in belletristischen Werken in zwei Hauptkategorien:

-
- 3 Genette unterscheidet zwischen verschiedenen Typen von Epitexten. Zum einen kann es sich um öffentliche Epitexte (*public epitexts*) handeln, wie öffentliche Äußerungen seitens des Autors oder des Verlags, Rezensionen und Literaturkritik, Vorträge oder Interviews mit dem Autor u. Ä.; zum anderen um Epitexte privateren Charakters (*private epitexts*), wie etwa persönliche Briefe oder Tagebuchaufzeichnungen des Autors (Genette, 1997b: 344; 371).

- a) ‚themes of the why‘: Elemente, die der Aufforderung zur Lektüre des Buches dienen, d. h. Argumente, warum es sich lohnt, ein gegebenes Buch zu lesen (*to get the book read*) (Genette, 1997b: 197–198)
- b) ‚themes of the how‘: die dazu dienen, die Art und Weise zu verdeutlichen, wie das Buch gelesen und auf einer tieferen Ebene verstanden werden könnte (*to get the book read properly*) (Genette, 1997b: 197; 209)

Laut Genette sind Übersetzungen als Paratexte besonders relevant, wenn der Autor des Originalwerkes die Qualität einer Übersetzung überprüfen kann; das heißt in Fällen, in denen der Originaltextautor die Übersetzung in eine andere Sprache selbst angefertigt hat oder wenn die Übersetzung zwar von einer anderen Person durchgeführt wird, aber vom Originaltextautor genehmigt worden ist (Genette 1997b: 263; 322). Sogar in diesen Fällen ist Genette der Meinung, dass Übersetzungen lediglich als Paratexte, als untergeordnete Versionen des Originalwerkes zu betrachten seien: „[they] serve as commentary on the original text“ (Genette 1997b: 405).⁴

Trotz dieser strengen Anforderungen an formale Aspekte von Paratexten ist Kathryn Batchelor der Ansicht, dass Genettes Paratextbegriff auch auf übersetzte Belletristik angewendet werden kann: In Genettes Hauptwerk wird nicht ausgeschlossen, dass Paratexte, wie etwa ein Vorwort des Übersetzers selbst, den Gegenstand einer durch die Übersetzungsarbeit selbst entstandenen meinungsbildenden Tätigkeit darstellen können (Batchelor 2018: 29).

In der vorliegenden Analyse der Paratexte in *Grøn vil eg ha deg grøn* werden Paratexte als ein vermittelndes Werkzeug betrachtet, das Lesern dabei hilft, sich den Übersetzungen von Lorcass Lyrik ins Neunorwegische anzunähern und mit ihnen in einen Dialog zu treten. Diese Arbeit stützt sich zudem auf Theo Hermans' Ansicht, dass Leser in den verschiedenen textuellen und paratextuellen

.....

4 „I have likewise left out three practices whose paratextual relevance seems to be undeniable [...] The first of these practices is *translation*, particularly when it is more or less revised and checked by the author ... and all the more when it is undertaken by the author alone, in keeping with the established practice of a bilingual writer such as Beckett, each of whose translations must, in one way or another, serve as commentary on the original text“ (Genette 1997b: 405).

Elementen eines übersetzten Werkes mehr oder weniger immer die Präsenz des Übersetzers spüren können (Hermans 2014: 27).

4 Zweck der Vorworte in der Belletristik

Von Übersetzern selbst verfasste Vorworte dienen dazu, Brücken zwischen dem Leser, dem Übersetzer und dem Autor einerseits sowie zwischen dem Leser, dem Zieltext und dem Quelltext andererseits zu schlagen (Dimitriu 2009: 193). Vorworte können verschiedene Arten von Informationen enthalten, darunter biographische Daten, eine Beschreibung des Werks und dessen Genrezugehörigkeit, die Rezeptionsgeschichte und mögliche Interpretationsansätze. Darüber hinaus kann ein Vorwort dazu beitragen, das Originalwerk in seiner Quellenkultur zu verorten und somit das Verständnis des Werks durch die Leser zu verbessern (Munday 2016: 127; McRae 2012: 80). In Vorworten können auch Erklärungen zu kulturspezifischen Begriffen, Ausdrücken und Phänomenen sowie Kommentare zu den strategischen Entscheidungen des Übersetzers enthalten sein (Tahir Gürçağlar 2014: 2).

Laut Rodica Dimitriu können Vorworte in übersetzter Literatur drei Hauptfunktionen erfüllen:

- explaining the translation for the readership (the explanatory function),
- providing instructions or guidelines for other translators (the normative/prescriptive function),
- offering information regarding the source text or the socio-cultural contexts (the informative/descriptive function) (Dimitriu 2009: 195–201).

Auch bei der hier untersuchten Übersetzung müssen die Übersetzer sowohl den Ausgangs- als auch den Zieltext sowie die Unterschiede zwischen der Ausgangs- und der Zieltextkultur berücksichtigen, um zu entscheiden, wie die Inhalte am besten an das norwegische Publikum vermittelt werden können. Dabei ist es wichtig, den sprachlichen und kulturellen Hintergrund dieser Leserzielgruppe zu berücksichtigen, wobei davon ausgegangen werden kann, dass nur wenige Leser bereits mit dem Autor vertraut sind.

5 Methode

Die vorliegende deskriptive Analyse gliedert sich in zwei Hauptteile:

Zunächst wird eine Übersicht über die Peritexte erstellt, die in der Anthologie enthalten sind. Dabei orientiert sich die Analyse am paratextuellen Rahmenwerk von Genette, insbesondere an den vier Variablen, wie diese bei Kathryn Batchelor erläutert werden: dem vermittelten Raum (*spatial variables*), der vermittelten Zeit (*temporal variables*), der vermittelten Materialität (*substantial variables*) und der vermittelten Kommunikationssituation (*pragmatic variables*) (vgl. hierzu Batchelor 2018: 17–19).

Vor diesem Hintergrund wurden folgende Fragen gestellt:

1. Raumvariablen: Wie ist die Positionierung und der Kontext des Paratexts in der Übersetzung?
2. Zeitvariablen: Wann sind die Paratexte entstanden und zum ersten Mal publiziert worden? Gibt es Zusammenhänge zwischen den Zeitpunkten der Entstehung und Veröffentlichung der Paratexte sowie der übersetzten Version?
3. Materialität: Welche materielle Form nimmt der Paratext an? Handelt es sich um einen verbalen Text oder um visuelle Ausdrücke wie Illustrationen? Ist der Paratext eher immaterieller Natur, wie beispielsweise Fakten oder allgemeine Informationen zum Alter oder Geschlecht des Autors oder zur Genrezugehörigkeit des Werks?
4. Kommunikationssituation: In welchem Kontext findet die Kommunikation statt? Wer hat den Paratext verfasst und wer ist der Adressat? Was ist die Intention hinter dem Paratext? Geht es lediglich um die Vermittlung von Fakten oder findet eine besondere Auslegung statt?

Die Peritexte können in Anlehnung an Saldaña (2016: 102) inhaltlich zwei Hauptkategorien zugeordnet werden: 1) *themes of the why* (warum sich die Lektüre der Anthologie lohnt); 2) *themes of the how* (wie man das Werk auf einer tieferen Ebene liest und versteht). Die *themes of the how* werden dabei im Lichte der erklärenden und deskriptiven Funktionen des Vorwortes gese-

hen; vgl. Dimitriu 2009: 195–201. Außerdem werden die Danksagung und die Einführung sowie der biographische Überblick auf der Vorderseite der Anthologie diskutiert.

6 Ergebnisse

Absender und Zeitvariablen. Die nachfolgende Tabelle 1 zeigt, dass Bakke und Hovland die dieser Analyse zugrunde liegenden Paratexte im Jahr 2016 verfassten, allerdings mit der Ausnahme, dass die Einführung bereits 1996 erstellt wurde. Diese Einführung wurde ursprünglich als Peritext für eine frühere Übersetzung von Lorca ins Neunorwegische von Bakke und Hovland verfasst. Gemäß dem Vorwort von Bakke und Hovland wurden kleinere Revisionen vorgenommen, und diese leicht überarbeitete Version wurde in die neue Anthologie integriert (Bakke/Hovland 2016a: 24). Somit lässt sich eine klare Linie von den früheren Übersetzungen von Lorca-Gedichten durch Bakke und Hovland bis zur neuen Anthologie erkennen. Aus zeitlicher Perspektive wurden die folgenden Peritexte, die von Bakke und Hovland verfasst wurden, in *Grøn vil eg ha deg grøn* also mit erheblichem zeitlichem Abstand zur Entstehung der Originaltexte auf Spanisch veröffentlicht (hauptsächlich in den 1920er und 1930er Jahren).

Titel und Untertitel	Zeit, Ort und Datum	Raum, Platzierung in der Anthologie
Vorwort – memento mori memento vivere –	Oslo, 5. Juni 2016	23–24
EINFÜHRUNG	Granada, 2. Januar 1996	25–33
BIBLIOGRAPHIE Bibliographie über die wichtigsten von uns verwendeten Bücher	Ort und Datum fehlen	521–522

Tabelle 1. Übersicht über Peritexte, verfasst von Bakke und Hovland, am Anfang und am Ende der Anthologie *Grøn vil eg ha deg grøn* (= García Lorca 2016).

Die Kommunikationssituation: Eine enge Zusammenarbeit zwischen dem Autor des Originalwerks und den Übersetzern, wie von Genette gefordert, war nicht möglich, da Lorca bereits 1936 verstorben ist. Dennoch haben Bakke und Hovland im Übersetzungsprozess eine Reihe von Maßnahmen ergriffen, um sich ein möglichst klares und umfassendes Bild von Lorcás Leben und seinem dichterischen Universum zu verschaffen. Dies lässt sich an mehreren Stellen in den Peritexten der Anthologie nachweisen. Ein Beispiel hierfür findet sich auf Seite 5, vor dem Vorwort und der Einführung. Diese Seite enthält eine Danksagung, bestehend aus einer Zeile und der Unterschrift mit den Initialen „T. B.“. Die Adressatin der Danksagung ist Laura García Lorca. Da diese Danksagung als Peritext in die Anthologie aufgenommen wird, entstehen jedoch gleichzeitig zwei Ebenen mit jeweils unterschiedlichen Adressaten. Auf der einen Ebene richtet sich der Dank an Laura García Lorca, die Person, an die „T. B.“ den Dank direkt äußert. Auf der anderen Ebene richtet sich der Dank an jeden Leser, der das Buch aufschlägt. Dies wird dadurch verdeutlicht, dass die Danksagung sowohl auf Neunorwegisch als auch auf Spanisch verfasst ist:

Mange takk til LAURA GARCÍA-LORCA, for uvurderleg hjelp og entusiasme.

[Herzlichsten Dank an LAURA GARCÍA-LORCA für ihre unschätzbare Hilfe und ihren Enthusiasmus.]

Muchísimas gracias a Laura García-Lorca por su inestimable ayuda y entusiasmo.

de

T. B.

Nach Genette erfordern Paratexte, insbesondere solche, die sich an ein breiteres Publikum richten, eine induktive Annäherung, da ihre Variablen mehrere kommunikative Funktionen parallel erfüllen können (Genette 1997b: 12–13). Das ist hier offensichtlich der Fall. Da die Danksagung sich nicht nur an Laura García-Lorca richtet, sondern auch an alle potenziellen Leser der Anthologie, sind mehr Funktionen als nur der Ausdruck des Dankes zu erkennen: Zum einen deutet der Familienname García-Lorca auf eine Verbindung zwischen der adressierten Person – der Empfängerin des Dankes – und dem Verfasser

des Quellentextes Federico García Lorca⁵ hin. Zum anderen können die Leserinnen und Leser ableiten, dass T. B. die Initialen von Tove Bakke sind, deren Name als eine der Übersetzer auf der Vorderseite, im Klappentext und auf dem Titelblatt erscheint. Die Danksagung zeigt, dass eine relativ enge Beziehung zwischen Laura García-Lorca als Vertreterin der ausgangstextlichen Kultur und Bakke als Vertreterin der Zielkultur besteht. Sie bauen somit eine Brücke zwischen beiden Kulturen und den beiden Texten.

Die positiv gefärbte Substantiv- und Adjektivverwendung in der Danksagung, wie *unschätzbare Hilfe* und *Enthusiasmus*, vermittelt die aktive Rolle von Laura García-Lorca als Stütze und Helferin. Selbst für Leserinnen und Leser, die Laura García-Lorca im Vorhinein nicht kennen, kann die Danksagung als Qualitätsstempel für die Übersetzungsarbeit interpretiert werden: Offensichtlich wurde hier viel Arbeit geleistet, um sich dem Quellentext und der Quellenkultur anzunähern. Es ist anzunehmen, dass Personen im Familienkreis von Lorca wählerisch in ihrer Unterstützung von Übersetzungsprojekten sind. Für Leserinnen und Leser, die bereits den Namen Laura García-Lorca kennen und somit wissen, dass sie die Nichte von Lorca und die heutige Leiterin der Stiftung Fundación Federico García Lorca⁶ ist, werden sich die Signale der Danksagung teilweise anders gestalten: Sie wissen, dass die von ihr geleitete Stiftung den literarischen und künstlerischen Nachlass von Lorca verwaltet (vgl. Genettes Idee, dass ein paratextueller Inhalt „purely factual“ (Genette 1997b: 7) sein kann). Implizit bedeutet dies, dass die Übersetzer Zugang zu einem reichhaltigen Archivmaterial über Lorca hatten, einschließlich von ihm selbst verfasste Materialien, die nicht allen zugänglich sind. Dies ist auch ein Signal dafür, dass die Übersetzungsarbeit gründlich durchgeführt wurde und

.....

5 Die Anthologie enthält keine Information über die Identität von Laura García (z. B. in Fußnoten). Es wird nicht gesagt, welche familiäre Beziehung zwischen Federico García-Lorca und Laura García-Lorca besteht, z. B. ob sie überhaupt verwandt sind, und gegebenenfalls, wie nahe. Auch wird nicht erwähnt, welche Rolle und Funktion Laura García-Lorca für Lorcás Dichtung hat.

6 Die Fundación Federico García Lorca [„Foundation Federico García Lorca“], ist ein Kulturzentrum in Granada, das von Lorcás Schwester Isabel García Lorca und sechs ihrer Nichten und Neffen gegründet wurde; s. die Webpage der Stiftung: <https://garcia-lorca.org/lafundacion/>

somit für Qualität bürgt, was als zusätzliches Argument dafür dient, dass die Anthologie lesenswert ist (vgl. *themes of the why*).

7 Funktionen der paratextuellen Elemente in der Anthologie

7.1 Das Titelblatt

Oben auf dem Titelblatt steht in schwarzen Großbuchstaben der Name des Autors, Federico García Lorca, während unmittelbar darunter der Titel *Grøn vil eg ha deg grøn* in Kleinbuchstaben zu lesen ist. Dieser Titel ist eine Wiedergabe der ersten Strophe des Gedichts ‚Romance sonámbulo‘, das im Sammelband unter dem norwegischen Titel ‚Søvngjengarballade‘ (‚Schlafwandlerballade‘) erscheint (García Lorca 2016: 345). Dadurch wird eine textinterne Verbindung zwischen dem Titel des Sammelbands als paratextuellem Element und einer der Strophen des Haupttextes hergestellt. Die Strophe stammt aus der Gedichtsammlung *El romancero gitano [Sigøynarballadar]*, die García Lorca 1928 veröffentlichte und die zu seinem Durchbruch in seinem Heimatland führte. Der Titel *Grøn eg vil ha deg grøn* markiert sowohl den Erfolg Lorcas als Autor als auch seine Verwendung von Bildern und Symbolen. Dabei dient der Titel als Beispiel für einen in der Quellenkultur wohl bekannten, aber in der Zielkultur weniger bekannten Intertext. Das Gedicht ‚Romance sonámbulo‘ zählt zu den bekanntesten und enigmatischsten Werken Lorcas. In Spanien taucht die erste Zeile ‚Verde que te quiero verde‘ sowohl im Alltag als auch in literarischen Kontexten häufig auf, und die meisten Spanier assoziieren diese Zeile unmittelbar mit Lorca. Norwegische Leser, die mit Lorcas Dichtung vertraut sind, werden diesen Intertext wiedererkennen, wodurch dem Titel eine erweiterte Bedeutung zukommt (vgl. Genettes Konzept des ‚purely factual‘).

Beim Lesen des Gedichts ‚Søvngjengarballade‘ wird der Leser bald feststellen, dass die Farbe Grün an mehreren Stellen in der Ballade in Verbindung mit Natur- und Pflanzenelementen erscheint, wie zum Beispiel ‚grøn vind‘ (‚verde viento/grüner Wind‘) und ‚grøne greiner‘ (‚verde ramas/grüne Zweige‘). Dies wird auch in der Beschreibung einer namenlosen Zigeunerfrau deutlich, die

eine zentrale Rolle in der Ballade spielt, wie beispielsweise ‚grøn hud‘ (‚verde carne/grüne Haut‘) und ‚grønt hår‘ (‚pelo verde/grüne Haare‘). Die Ballade folgt einer narrativen Form und erzählt von einer Zigeunerfrau, die sich in einem schlafähnlichen Zustand befindet. Im Morgengrauen blickt sie über die andalusische Landschaft, als ein tödlich verwundeter Reiter (ein Schmuggler) auftaucht. In einem spanischsprachigen Kontext wird die Farbe Grün mit Hoffnung, Freiheit, erotischen Gefühlen und Aufruhr verbunden, aber auch mit Neid, Bitterkeit und Tod⁷:

Ho står der på balkongen,
 Sie steht da auf dem Balkon,
 grøn hud, grønt hår,
 grüne Haut, grüne Haare,
 og drøyer om havet, det bitre
 und träumt vom Meer, dem bitteren
 (García Lorca 2016: 345)

In der *Einleitung* betonen Bakke und Hovland, dass Lorca oft Bilder, Symbole und Referenzen aus den mündlichen Lieder- und Erzähltraditionen in Andalusien verwendet, um ein breites Publikum anzusprechen. Dazu gehören rotes Blut und grüne, lebende Pflanzen sowie literarische Motive wie Stierkämpfe und Leidenschaft, Eifersucht, Begierde, Rache und landschaftliche Details. Sie weisen auch darauf hin, dass in Lorcas poetischem Universum ‚månen‘ (der Mond) oft als ein Symbol des Todes fungiert (Bakke/Hovland 2016b: 32). Lorca prägt häufig Metaphern, in denen er Elemente aus dem Kosmos wie den Mond, die Sonne und die Sterne mit konkreten Aspekten des irdischen Lebens verknüpft. In der ‚Søvnjengarballade‘ finden sich Beispiele für solche Bilder, wie etwa ‚under sigøynarmånen‘ [‚bajo la luna gitana / unter dem Zigeunermond‘]

.....

7 S. u. a. die Erläuterungen zu dem Farben- und Symbolgebrauch in der Ballade ‚Romance sonámbulo‘ (Näumann 2007: 61). Näumann ist eine weitere norwegische Übersetzerin, die *Romancero gitano* ins Norwegische übersetzt hat. Bakke und Hovland richten am Ende des biographischen Überblicks ihren Dank an sie (Bakke/Hovland 2016c: 521).

og ‚månens små gelender‘ [‚barandales de la luna / die kleinen Geländer des Mondes‘] (García Lorca 2016: 345–346).

Die Zeile ‚Grøn eg vil ha deg grønt‘ tritt also an verschiedenen Stellen auf, und zwar in verschiedenen Funktionen und mit variierendem Inhalt. Wenn man ausschließlich das Titelblatt betrachtet, wird man den Titel zu den weiteren paratextuellen Elementen auf dem Titelblatt in Beziehung setzen können, wie Farben, Schriftgröße, anderen Verbaltexten und der abgebildeten Zeichnung (s. Abbildung 1).

Der Titel des Sammelbandes ist in einer tiefen, roten Farbe gedruckt, während die Farbe, auf die im Titel selbst Bezug genommen wird, ‚grønt‘ [‚verde‘] ist und in einem anspornenden Ton wiederholt wird. Die tiefe rote Farbe der Buchstaben kann leicht mit der Farbe des Kleids der auf dem Titelblatt abgebildeten Frau in Verbindung gebracht werden. Die visuelle Darstellung der Frauengestalt spielt jedoch auf eine andere Ballade an, nämlich ‚Balladen om den svarte sorga‘ (Die Ballade von der schwarzen Trauer) (García Lorca 2016: 359–360) und nimmt dabei eine wichtige Rolle ein.

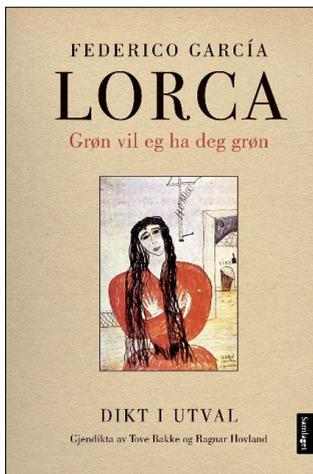


Abb. 1: Das Titelblatt der Anthologie *Grøn vil eg ha deg grønt*.

Die Abbildung deutet darauf hin, dass Lorca als Künstler mehrere Talente besaß: Bei näherer Betrachtung entdeckt der Leser in der rechten Ecke den

Titel der Illustration *Soledad Montoya* sowie den Namen Lorcas. Weiterhin wird auf Seite 4 deutlich, dass Lorca das Urheberrecht an der Illustration hat. Dies ist ein weiteres Beispiel dafür, dass ein Teil des Inhalts visuell auf dem Titelblatt des Sammelbandes reproduziert wurde. Der Name der Frau, Soledad Montoya⁸, wird explizit in der dritten und vierten Strophe erwähnt, wobei sie mit Trauer, Verlust und dem Schmerzhaften verbunden ist.

„[...] når Soledad Montoya
stig ned frå det mørke berget [...]
Dei røykfarga amboltsbrysta
Syng runde klagesongar.
Soledad, kven spør du etter,
utan selskap på denne tida?“
(García Lorca 2016d: 359).

„[...] wenn Soledad Montoya
von dem dunklen Berg herabsteigt [...]
Die rauchfarbenen Ambossbrüste
singen runde Trauerlieder.
Soledad, nach wem fragst du,
ohne Gesellschaft zu dieser Zeit?“

Das Titelblatt verdeutlicht die lokale Verbundenheit durch die visuelle Darstellung von Soledad Montoya, die sich in ihrem Aussehen und ihrer Kleidung widerspiegelt. Das dunkelrote Kleid, die langen schwarzen Haare und die weißen Hände, die sie über die Brust kreuzt, ziehen sofort die Aufmerksamkeit auf sich. Im Hintergrund sind undeutlich weiß gekalkte Wände zu erkennen, an denen ein Kreuz mit dem Wort ‚hombre‘ [Mann] hängt, daneben eine Weinstube mit der Aufschrift ‚vino‘ [Wein] sowie ein Nachthimmel mit einem Halbmond. Diese Elemente werden allesamt mit der südspanischen Kultur assoziiert.

Auch der Untertitel des Sammelbandes (Dikt i utval / Ausgewählte Gedichte) und die Namen der Übersetzer sind in schwarzer Blockschrift gedruckt. Dadurch entstehen Farbverbindungen zwischen den verbalen Texten und der Abbildung des Titelblatts, wobei die vorherrschenden Farben Schwarz, Grün und Weiß sind, denen alle eine wichtige symbolische Bedeutung im einzigartigen Dichteruniversum Lorcas zukommt. Dieser Einsatz von Farben spricht den Sehsinn an und setzt somit den Ton.

.....

8 Der Originaltitel des Gedichtes lautet ‚Romance de la pena negra‘. Soledad ist ein üblicher Frauenname in Spanien und bedeutet wörtlich übersetzt ‚Einsamkeit‘.

Gemäß dem Lorca-Experten Miguel García-Posada (Bakke/Hovland 2016c: 521) wird einer der Gründe für den Erfolg Lorcás besonders betont, nämlich seine Fähigkeit, die lokal verwurzelte Landschaft Andalusiens in eine mythische Landschaft zu verwandeln, in der er die großen existenziellen Themen behandelt (García-Posada 2003a: 9). In der Ballade ‚Balladen om den svarte sorga‘ / ‚Die Ballade der schwarzen Trauer‘ wird Soledad Montoya zu einem Symbol der weiblichen Sinnlichkeit, einer Figur, die den natürlichen Instinkten folgt, während sie gleichzeitig eine Verkörperung des tiefgreifenden generationsübergreifenden Schmerzes unterdrückter und marginalisierter Volksgruppen darstellt. Die literarischen Figuren Lorcás sind Archetypen, die ein und dieselbe Hauptperson verkörpern: die Personifizierung des Schmerzes (García-Posada 2003b: 9). In ihrer Darstellung von Lorca betonen Bakke und Hovland viele der Erklärungen von Miguel García-Posada. Es ist dabei kein Zufall, dass das Titelblatt auf „Sigøynerballadar“ / „Zigeunerballaden“ anspielt.⁹ Gleichzeitig ist es interessant zu beobachten, dass die expliziten Verweise auf Lorcás Dichtung auf dem Cover der norwegischen Anthologie hauptsächlich auf ‚Sigøynerballadar‘ / ‚Zigeunerballaden‘ abzielen und nicht auf andere lyrische Werke von Lorca oder seine Vielseitigkeit. Dies könnte dazu beitragen, das Bild von Lorca als Volksdichter zu verstärken.¹⁰

7.2 Das Vorwort

Im Vorwort des Sammelbandes betonen die Übersetzer die enge Verflechtung zwischen Lorcás Leben und seinem künstlerischen Schaffen. Der Titel *Vorwort*; – *memento mori, memento vivere* – präsentiert den Lesern zwei thematische Stränge im Dichteruniversum Lorcás: *den Tod und das Leben*. Diese umfassen

9 Bakke und Hovland betonen, dass der andalusische Einfluss im Gesamtwerk des Autors spürbar ist, insbesondere in den Gedichtsammlungen *Sigøynerballadar* und *Den dype song*, sowie in seiner Schauspielkunst (*Blodbryllup* und *Bernarda Albas hus*) (Bakke/Hovland 2016a: 26).

10 Stella Linn weist zum Beispiel darauf hin, dass die große Aufmerksamkeit, die *Romancero gitano* durch Übersetzungen ins Englische, Französische und Niederländische zuteilwurde, dazu beigetragen haben könnte, den Eindruck von Lorca als Volksdichter zu verstärken. Darüber hinaus hat die Popularität von *Romancero gitano*, sowohl in Spanien als auch im Ausland, das Bild von Lorca als Volksdichter gefestigt (Linn 2003: 67).

die trauerhaften Aspekte des Lebens, das Wissen um die ständige Präsenz des Todes, der jederzeit und unerwartet eintreten kann, sowie die sorglosen, freudigen Seiten des Lebens, die mit Lebenslust und Entfaltung verbunden sind.

Ganz zu Beginn des Vorworts beschreiben Bakke und Hovland die mögliche intensive sinnliche Wahrnehmung bei der Rezeption der Gedichte Loras und verknüpfen sie mit dem historisch-kulturellen Kontext, der für Lorca eine wichtige Inspirationsquelle darstellte: Granada und seine Umgebung. Die Übersetzer sprechen den Leser mit ‚du‘ an und versprechen dabei folgendes: „... du er garantert ei intens skjerping av sanseapparatet!“ (‚dir ist eine intensive Schärfung der Sinnesorgane garantiert‘). Anschließend wird beschrieben, was die Stadt und die Burg an akustischen, olfaktorischen, visuellen und taktilen Eindrücken und Erlebnissen zu bieten hat: „lyden av vatn“ (‚der Klang des Wassers‘), „duften av blomar“ (‚der Duft von Blumen‘), „synet av flamar og skuggar“ (‚der Anblick von Flammen und Schatten‘), „den glatte steinen i veggjar og dekorasjonar“ (‚der glatte Stein in Wänden und Verzierungen‘) (Bakke/Hovland 2016a: 33). Anschließend verknüpfen sie das Leben dieser orts- und kulturspezifischen Elemente mit Loras eigenem Leben und seinem poetischen Ausdruck: ... „tenk for eit kjenslevart barn å vekse opp i denne kulturen og for den vaksne kunstnaren å klare å formidle det i musikalske ord gjennom tid og ord til oss“, ebd.: 23) (überlege, wie es für ein sensibles Kind gewesen sein muss, in dieser Kultur aufzuwachsen und für den erwachsenen Künstler, das alles in musikalischen Worten durch Zeit und Wort an uns zu vermitteln‘).

Der erste Abschnitt erfüllt eine informative Textfunktion, indem er die lokale Verwurzelung des Ausgangstextes hervorhebt. Dadurch wird den Lesern verdeutlicht, dass die Lektüre von Loras Gedichten auch eine Begegnung mit einer ihnen fremden Kultur darstellt. Ein wichtiges Ziel des Vorworts besteht somit darin, dem Leser Hintergrundwissen zu vermitteln, das für das Verständnis und die Interpretation von Loras Gedichten hilfreich ist (vgl. *themes of the how*). Durch den Hinweis auf eine sinnenorientierte Lesart der Gedichte wird ein Eingangstor in die Welt Loras geschaffen. Dabei entsteht eine Nähe sowohl zur Kultur des Ausgangstextes als auch zum spezifischen Kontext der Gedichte Loras. Diese Einladung an den Leser stellt zugleich ein Argument dafür dar, warum die Lektüre von Loras Gedichten wertvoll ist.

Lesen ist ein Gefühl, ein ästhetisches Erlebnis, das Einfühlung fordert. Michail Bakhtin nennt die unterschiedlichen Positionen des Lesers gegenüber dem Text während des Leseerlebnisses „creative understanding“ (Bakhtin 1986: 7) und betont dabei, dass wir von einer distanzierten Position außerhalb des Textes abhängig sind, um das Fremde verstehen zu können. Bei der Begegnung mit Lorcás poetischer Landschaft werden Sinneserlebnisse und Assoziationen seitens des Lesers hervorgerufen, die dieser an eigene Erlebnisse anknüpfen kann.

Dies ermöglicht dem Leser einen Dialog mit dem Neuen und Fremden und bietet die Möglichkeit zu neuen Erkenntnissen und Einsichten. Lorcás Vermittlungstalent bei der Wahrnehmung seiner unmittelbaren Umgebung durch eine konkrete und kreative Bildersprache sowie seine Fähigkeit, allgemeingültige Themen zu beleuchten, führt dazu, dass sein künstlerischer Ausdruck in verschiedenen Kontexten, sowohl außerhalb Andalusiens und Spaniens als auch über verschiedene zeitliche Rahmen hinaus, als relevant wahrgenommen wird (vgl. *themes of the why*). Hier vermitteln die Übersetzer ihre eigene Beziehung zu Lorca: Worte wie „Leben“ und „Ehre“ sind beide positiv konnotiert. Lorcás Dichtung hat sie beide tief ergriffen, nicht nur als Übersetzer, sondern auch auf rein menschlicher Ebene. Dadurch wird deutlich, dass jeder, der sich mit Lorca beschäftigt, davon berührt werden kann, nicht nur aufgrund ästhetischer Aspekte, sondern auch auf persönlicher Ebene.

7.3 Lorcas kreative Schaffensprozesse

Bakke und Hovland betonen nachdrücklich die enge Beziehung Lorcás zu Granada und dessen Umland sowie die Bedeutung seiner frühen Kindheitsjahre auf dem Lande in Andalusien für seinen poetischen Ausdruck. Sie stellen u. a. fest, dass „Federico og dei fire yngre søskena voks opp i eit område med uvanleg sterk folkekultur – både den muntlege fortelje – og songtradisjonen, og ikkje minst songen og dansen“ („Federico und seine vier jüngeren Geschwister in einer Region mit einer besonders starken Volkskultur aufwachsen – sowohl in der mündlichen Erzähl- und Gesangstradition, und nicht zuletzt im Lied und Tanz“) (Bakke/Hovland 2016b: 26). Wie Lorca es geschafft hat, die Volkskultur zu erfassen und sie in eine abstraktere, literarische Sprache zu überführen,

erklären Bakke und Hovland, indem sie sich auf Lorcás eigene Aussagen zu kreativen Schaffensprozessen beziehen, insbesondere auf einen Vortrag, den Lorca im Jahr 1933 in Buenos Aires unter dem Titel *Juego y teoría del Duende* hielt. Der Geist *el duende* ist von zentraler Bedeutung in der andalusischen Volkskultur und wird eng mit Mystik und Tod in Verbindung gebracht. Lorca zufolge entsteht große Kunst, wenn den Künstler die Kombination von schöpferischer Kraft und Todessehnsucht überwältigt und ihn in einen tranceähnlichen Zustand versetzt. In darstellender Kunst wie dem Flamenco-Tanz und dem Stierkampf findet ein Gefecht statt, in dem der Künstler seine Seele verzerrt und sein Herz öffnet.

[...] *Motsett engelen og musen kjem duenden berre når den anar at død er muleg, når den kan skake dei strengene i oss det ikkje finst trøyst for. Duenden føretrekkjer open kamp med skaparen på brunnkanten, duenden sårar – og i det lækte, men aldri heilt lukka såret ligg det uvanlege og originale i det verket mennesket har skapt.* (Lorca, in: Bakke/Hovland 2016b: 32)

... Im Gegensatz zum Engel oder zur Muse kommt der Duende nur wenn er ahnt, dass Tod möglich ist wenn er die Saiten in uns erschüttert, für die es keinen Trost gibt. Der Duende bevorzugt den offenen Kampf mit dem Schöpfer an der Kante des Brunnens, der Duende verletzt und in der geheilten, aber nie ganz verschlossenen Wunde liegt das unübliche und originale in dem Werk, das der Mensch geschaffen hat.

An dieser Stelle, in der Einleitung, verweisen Bakke und Hovland auf einen vom Autor selbst öffentlich geäußerten Epitext, um den Leser über Lorcás ästhetische Ideale sowie den soziokulturellen Kontext zu informieren.¹¹ Anschließend verweisen sie auf einen weiteren öffentlichen Epitext von Lorca, in dem sie seine Fähigkeit betonen, die rätselhaften Aspekte des kreativen Schaffensprozesses vom lokalen in einen universellen Kontext zu integrieren:

.....

11 Vgl. hierzu die Annahme von Genette, dass Epitexte das Potenzial besitzen, in die Peritexte eines literarischen Werkes integriert zu werden (Genette 1997b: 344).

„[...] Og han [Lorca] viser til det Goethe sa om Paganini: *Ei mystisk kraft som alle kjenner og ingen filosof kan forklare*“ (... und er [Lorca] verweist auf Goethes Aussage über Paganini: Eine mystische Kraft, die jeder kennt und kein Philosoph erklären kann) (Bakke/Hovland 2016b: 32). Die Verwendung von Zitaten Lorcás ermöglicht es dem norwegischen Leser, sich eingehender mit ihm und seiner Persönlichkeit auseinanderzusetzen und unterstreicht damit die Bedeutung von Lorca als einem Dichter, der es verdient, gelesen zu werden: Lorca ist nicht nur ein regionaler und radikaler Heimatdichter, sondern ein Dichter von Weltrang.

7.4 Die Metakommentare der Übersetzer und Übersetzungsmethode

Durch ihre gezielte Auseinandersetzung mit der ausgangssprachlichen Kultur und dem soziokulturellen Kontext im Umfeld von Lorca bringen Bakke und Hovland auch ihre Absicht zum Ausdruck, die lokal verwurzelte Atmosphäre so weit wie möglich in der Übersetzung ins Norwegische einzufangen. Dennoch stellen sich dem Leser (und den Übersetzern) einige Herausforderungen beim Versuch, die Nuancen von Lorcás bildhafter Sprache ins Norwegische zu übertragen, unter anderem aufgrund der morphologischen Unterschiede zwischen den beteiligten Sprachen. Ein Beispiel hierfür wäre die unterschiedliche Genuszuweisung für das Substantiv *Mond*¹²:

Eit problem som dukkar opp fleire gonger, er at viktige, meiningsberande substantiv har ulikt kjønn på spansk og norsk: *La luna*, månen, er det klaraste eksempelet – ikkje minst i „Balladen om månen, månen“, der månen er framstilt som eit relativt skamlaust kvinnfolk. (Bakke/Hovland 2016b: 33)

Ein Problem, das mehrmals auftaucht, ist, dass wichtige, sinntragende Substantive ungleiches Genus auf Spanisch und Norwegisch haben: *La luna* ist das deutlichste Beispiel – nicht zuletzt in der „Ballade vom

.....

12 ‚Mond‘ ist im Spanischen feminin (*la luna*), im Norwegischen maskulin (*månen*).

Mond“, in welcher der Mond als ein ziemlich schamloses Weib dargestellt wird.

Durch derartige Kommentare der Übersetzer wird dem norwegischen Leser exemplarisch die Komplexität der Übersetzungsarbeit verdeutlicht. Denn dies erfordert ein tiefes Verständnis für die spezifische Symbolik bei Lorca, eine fundierte Kenntnis von Spanisch und Norwegisch sowie nicht zuletzt eine gehörige Portion Kreativität.

Zusätzlich zur lokal verwurzelten Erzähl- und Gesangstradition betonen Bakke und Hovland, dass auch lyrische Traditionen aus dem goldenen Zeitalter der spanischen Literatur und der spanischen Romantik wichtige Quellen für die Übersetzungsarbeit darstellen. Darüber hinaus spielen auch neuere poetische Strömungen wie der Modernismus und die Avantgarde eine Rolle. Lorca hat sich von den herkömmlichen Gattungskonventionen gelöst, und seine unverwechselbare Bildsprache stellt eine beträchtliche Herausforderung für die Übersetzungsarbeit dar. Diese Herausforderung erstreckt sich sowohl auf formale Aspekte wie Reimmuster und metrische Struktur

Som nemnt er Lorca ein diktar i skjeringspunktet mellom tradisjon og avantgarde, han utøver ein formell meisterskap som er så godt som umuleg å overføre til noko anna språk. [...] I dei strengaste dikta har vi enten måtta fire på formkrava, eller late vere å ta dikta med. Og der innhaldet står som steilast mot det formelle, har vi vege det eine mot det andre. Rettesnora er uansett at dette også skal bli gode dikt på norsk.

Wie erwähnt, ist Lorca ein Dichter an der Schnittstelle zwischen Tradition und Avantgarde, er übt ein formales Können aus, das so gut wie unmöglich in eine andere Sprache zu übertragen ist. [...] In den Gedichten mit den strengsten formalen Anforderungen haben wir entweder die formalen Anforderungen etwas ändern müssen, oder es lassen müssen, die Gedichte aufzunehmen. Und wo der Inhalt am krassesten gegen die Form steht, haben wir das eine gegenüber dem anderen abgewogen. Die Richtschnur ist ohnehin, dass sie auch im Norwegischen gute Gedichte werden (Bakke/Hovland 2016b: 33)

An diesem Punkt drücken die Übersetzer explizit ihre Ansichten zum Ausgangstext und zur ausgangstextlichen Kultur aus und zeigen dabei, welche Auswirkungen dies auf ihre Wahl einer Übersetzungsstrategie hat. In Anlehnung an die Hauptkategorien der Übersetzungsmethoden von Schleiermacher¹³ können Bakke und Hovland in die goldene Mitte eingeordnet werden: Sie streben ein Gleichgewicht zwischen dem besonderen Stil von Lorca mit seinen kulturspezifischen Elementen einerseits und andererseits den Textsortenkonventionen und sprachlichen Normen der Zielsprachlichen Kultur an.

Eine weitere Herausforderung, wie von den Übersetzern festgestellt, ist die Mehrdeutigkeit von Lorcas Gedichten. Dies erfordert eine kontinuierliche Auseinandersetzung mit Neuerscheinungen sowie aktueller Literaturkritik und Forschung: Eine Übersetzung von Lorca sei nicht nur schwierig zu übersetzen, seine Gedichte seien in Spanien auch Gegenstand unterschiedlicher Interpretationen (Bakke/Hovland 2016b: 32–33).

Die erwähnten Metakommentare zur Übersetzungsarbeit haben eine illusionsbrechende Wirkung, indem sie die Merkmale des Ausgangstextes und des Zieltextes erläutern. In den paratextuellen Elementen wird auch die Rolle der Übersetzer als Praktiker deutlich: Den Lesern wird vermittelt, dass die Lorca-Anthologie in norwegischer Sprache das Ergebnis eines Lese- und Interpretationsprozesses ist, dass die Rahmenbedingungen der Interpretation sowie die Rezeption von Lorca sich im Laufe der Zeit ständig ändern und dass bei der Übersetzungsarbeit diesen Tatsachen Rechnung getragen werden musste. Bakke und Hovland erwähnen die von dem renommierten Lorca-Spezialisten Eutimio Martín kommentierte Anthologie, die eine Einleitung sowie Fußnoten zu den jeweiligen Gedichten enthält (Martín 1988: 13–53). Ihre Verweise auf Martín – sowie auf andere Lorca-Experten wie Blanch und García-Posada – erfüllen eine normative Funktion, indem Bakke und Hovland dadurch einige Richtlinien für zukünftige Lorca-Übersetzer skizzieren.

Lorca genoss eine immense Popularität bei der Bevölkerung, wurde jedoch gleichzeitig von einigen seiner zeitgenössischen Dichter- und Künstler-

.....

13 „Entweder der Übersetzer 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 1963[1838]: 47).

kollegen dafür kritisiert, zu traditionell zu sein und sich mit Bauernlyrik zu beschäftigen. Bakke und Hovland heben besonders die Kritik prominenter Vertreter der spanischen Avantgarde, wie Salvador Dalí und Luis Buñuel, an Lorcás *Romancero gitano* hervor, eine Kritik, die Lorca zutiefst getroffen hat. Bakke und Hovland beschreiben, wie Lorca sich verhöhnt und missverstanden fühlte. In diesem Zusammenhang erwähnen sie Lorcás Vermutung, er könnte als Modell für den alpträumhaften surrealistischen Kurzfilm *Der andalusische Hund* von Dalí und Buñuel gedient haben (Bakke/Hovland 2016b: 30). Um das Bedürfnis Lorcás, seine eigenen literarischen Techniken zu rechtfertigen, verweisen sie auf Lorcás eigene Äußerungen:

Så seint som i eit foredrag i Barcelona hausten 1935 tok han kraftig til motmæle mot „sigøynarismekritikken“: (*Sigøynarballadar*) *er antipittoresk, antifolklore, anti-flamenco, det finst ikkje såpass som ei stutt jakke i ho, ikkje ein tyrefektarhabitt, ikkje ein flat hatt, ikkje ein tamburin.* (Bakke/Hovland 2016b: 30)

So spät wie in einem Vortrag in Barcelona im Herbst 1935 hat er sich kräftig gegen die „Zigeunerismuskritik“ (d. h. Kritik am Zigeunertum) geäußert: *Zigeunerballaden sind antipittoresk, antifolkloristisch, anti-flamenco, es gibt nicht so viel wie eine kurze Jacke in ihnen, nicht eine Stierkampfausrüstung, nicht einen flachen Hut, nicht ein Tamburin.*

Die Verweise auf kritische Stimmen zur Dichtung von Lorca könnten – in Verbindung mit Lorcás eigener Verteidigungsrede im literarischen und künstlerischen Kontext Spaniens der 1920er Jahre – ein tieferes Verständnis von Lorcás Gedichten fördern und Sympathie für seine Person wecken (vgl. *themes of the how*). Dalí und Buñuel sind für ein norwegisches Publikum wohl beide berühmter als Lorca. Daher könnten Verweise auf diese prominenten Künstler auch einen potenziellen Zugang zu Lorcás Dichtung ermöglichen.

8 Schlussbemerkung

Gegenstand der vorliegenden Arbeit sind Quellen von und über Lorca, die auf unterschiedliche Weise in den paratextuellen Elementen der Anthologie *Grøn eg vi ha deg grøn* verwendet werden. Dabei wird untersucht, wie die Auseinandersetzung mit diesen Paratexten dazu beiträgt, Lorcas Dichtung norwegischen Lesern zu vermitteln. Der Titel der Anthologie *Grøn eg vi ha deg grøn*, die ausgewählte Abbildung *Soledad Montoya* sowie die besondere Farbauswahl auf der Titelseite verweisen auf das vielfältige künstlerische Talent Lorcas, seine reichhaltige Bildsprache und die lokal verankerte Thematik seines dichterischen Schaffens, insbesondere in Bezug auf den *Romancero gitano*.

Die zahlreichen Verweise auf Lorca, die Lorca-Forschung sowie Erläuterungen zum lokalen Kontext, zusammen mit der Danksagung an Laura García-Lorca am Anfang der Anthologie, fungieren als Qualitätssicherung für die Übersetzungsarbeit: Bakke und Hovland haben eine gründliche Vorarbeit geleistet und sich dabei mit einem reichhaltigen und relevanten Quellenmaterial auseinandergesetzt. Auf diese Weise vermitteln die Peritexte der Anthologie den Lesern ein Gefühl von Vertrauen in die Arbeit der Übersetzer. Gleichzeitig legitimieren sie die Auseinandersetzung mit Lorcas Dichtung und haben somit auch für zukünftige Übersetzungen von Lorca ins Norwegische eine Art normative Funktion.

Die Übersetzer zeigen durch Verweise auf ihre eigenen Aufenthalte und Sinneswahrnehmungen in Granada eine enge Verbindung zu den Gedichten und fungieren damit als Vermittler zwischen dem Ausgangstext und dem Zieltext sowie zwischen der ausgangssprachlichen und zielsprachlichen Kultur. Darüber hinaus treten Bakke und Hovland durch ihre Kommentare zur eigenen Übersetzungsarbeit auch als praktisch erfahrene Übersetzer in Erscheinung.

In *Grøn eg til ha deg grøn* verweisen die Übersetzer auch auf andere Werke von Lorca. Sie gehen auf Lorcas Bekenntnisse in persönlichen Briefen ein sowie auf das Nachwort des schwedischen Übersetzers und Literaturkritikers Lars Bjurmann in seiner Übersetzung von Lorcas Dramen aus dem Jahr 1989 (Bakke/Hovland 2016b: 30–31). In künftigen Arbeiten zu den Paratexten der Anthologie könnte es interessant sein zu untersuchen, wie die übrigen Verweise in Bakke/Hovland 2016b zu einem umfassenderen Bild von Lorcas Leben

und Werk beitragen könnten. Besonders interessant wären auch vergleichende Analysen mit anderen Übersetzungen ins Norwegische oder in andere Sprachen.

Literaturverzeichnis

- Bakhtin, Mikhail M. (1986): *Speech Genres and Other Late Essays*. Übersetzt von Vern W. McGee, Caryl Emerson und Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.
- Bakke, Tove/Hovland, Ragnar (2016a): „FORORD – memento mori, memento vivere.“ In: García Lorca, F. (2016). *Grøn eg vil ha deg grøn. Dikt i utval*. Übersetzt von Tove Bakke und Ragnar Hovland. Oslo: Det Norske Samlaget. 23–24.
- Bakke, Tove/Hovland, Ragnar (2016b [1996]): „Introduksjon“. In: García Lorca, F. *Grøn eg vil ha deg grøn. Dikt i utval*. Übersetzt von Tove Bakke und Ragnar Hovland. Oslo: Det Norske Samlaget. 25–33.
- Bakke, Tove/Hovland, Ragnar (2016c): „Bibliografi“. In: García Lorca, F. *Grøn eg vil ha deg grøn. Dikt i utval*. Übersetzt von Tove Bakke & Ragnar Hovland. Oslo: Det Norske Samlaget. 521–522.
- Batchelor, Kathryn (2018): *Translation and Paratexts*. London/New York: Routledge.
- Dimitriu, Rodica (2009): „Translators’ prefaces as documentary sources for translation studies“. In: *Perspectives: Studies in Translatology*, 17 (3), 193–206.
- García Lorca, Federico (2016): *Grøn vil eg ha deg grøn. Dikt i utval*. Übersetzt von Tove Bakke und Ragnar Hovland. Oslo: Det Norske Samlaget.
- García-Posada, Miguel (2003a) [1996–1997]: „Prólogo. La poesía de Lorca“. In: García Lorca, F. (2003): *Libro de poemas. Primeras canciones. Canciones. Poesía completa I*. Penguin Random House. 9–22.
- García-Posada, Miguel (2003b) [1996–1997]: „Prólogo. La Andalucía Lorquiana“. In: García Lorca, F. (2003) [1928]: *Romancero Gitano. Poesía completa II*. Penguin Random House. 9–18.
- Genette, Gérard (1997a): *Palimpsests: Literature into the Second Degree*. Übersetzt von Channa Newman & Claude Doubinsky. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Genette, Gérard (1997b): *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Übersetzt von Janet E. Lewin. Vorwort von Richard Macksey. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hermans, Theo (2014 [2007]): *The Conference of the Tongues*. London/New York: Routledge.

- Linn, Stella (2003): „Translation and the Authorial Image: The Case of Federico García Lorca's *Romancero gitano*“. In: *TTR*, 16 (1), 55–91. <https://doi.org/10.7202/008557ar>
- Martín, Eutimio (1988): „Introducción“. In: García Lorca, Federico (1988). *Antología comentada (I, Poesía). Selección, introducción y notas de Eutimio Martín*. Madrid: Ediciones de la Torre. 13–53.
- McRae, Ellen (2012): „The Role of Translators Prefaces to Contemporary Literary Translations into English: An Empirical Study“. In: Gil-Bardají, Anna/Orero, Pilar/Rovira-Esteva, Sara [Hrsg.]: *Translation Peripheries: Paratextual Elements in Translation*. Bern: Peter Lang. 63–82.
- Méndez, Ramón (2013): „Review: Anna Gil-Bardají, Pilar Orero and Sara Rovira-Esteva [Hrsg.] (2012). *Translation Peripheries*. Bern: Peter Lang“. In: *The Journal of Specialised Translation* 19, 148–50.
- Munday, Jeremy (2016): *Introducing Translation Studies. Theories and Applications*. 4. Auflage. Oxon/New York: Routledge.
- Näumann, Kari (2007): „Innledende essay“. In: García Lorca, F. (2007). *Sigøynerballader*. Übersetzt von Kari Näumann. Oslo: De norske Bokklubbene AS, V–XXVIII.
- Saldaña, Johnny (2016): *The Coding Manual for Qualitative Researchers*. London/Thousand Oak/New Delhi/Singapore: Sage Publications.
- Schleiermacher, Friedrich (1963/1838): „Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens/Methoden des Übersetzens“. In: Störig, Hans Joachim [Hrsg.]: *Das Problem des Übersetzens. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (= Wege der Forschung 8)*. 38–70.
- Tahir Gürçağlar, Şehnaz (2014): „Agency in Allographic Prefaces to Translated Works: An Initial Exploration of the Turkish Context“. In: Jansen, Hanne/Wegener, Anna [Hrsg.]: *Authorial and editorial voices in translation vol. 2 – editorial and publishing practices*. Montreal: Éditions québécoises de l'œuvre. 89–108.

Auf der Suche nach der Stimme der ÜbersetzerInnen

Das Vorwort als Kontextmaterial

1 Einleitung

Das Kontextmaterial beim Übersetzen äußert sich in einer Vielzahl von Kanälen wie z. B. Einleitungen, Vorworten, Rezensionen und anderen Texten, die übersetzte Texte begleiten. AutorInnen, VerlegerInnen, ÜbersetzerInnen, LektorInnen, RedakteurInnen, KritikerInnen, BibliothekarInnen und ‚nicht-professionelle‘ LeserInnen sind die AkteurInnen, die die übersetzten Texte lesen und gestalten. Ihre Stimmen äußern sich innerhalb dieser Texte als textuelle Stimme, aber auch als kontextuelle Stimme bei der Gestaltung und Kommentierung der übersetzten Texte vor, während und nach dem Übersetzungsprozess. Diese Stimmen machen das Gewebe von Texten im Allgemeinen und von Übersetzungen im Besonderen aus (Alvstad et al. 2017: 3f.).

Der Begriff Kontextmaterial könnte auf den ersten Blick mit Genettes Paratext (1987: 7f.) gleichgestellt werden. Nach Genette ist Paratext das, was einen Text zu einem Buch werden lässt und sich als solches seinen Lesern und generell der Öffentlichkeit präsentiert¹. Der hier benutzte Begriff Kontextmaterial betont jedoch alle Arten von Materialien, die mit einer bestimmten Übersetzung zusammenhängen und die es den Forschern ermöglichen, die Stimmen in oder um diesen Text zu beleuchten (vgl. Alvstad et al. 2017: 5). Da diese Materialien sehr vielfältig und zahlreich sind und eine Auseinandersetzung mit all ihren Varianten den Rahmen dieses Beitrags sprengen würde, beschränkt sich

.....

1 „Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public“ (Genette 1987: 7f.).

Kontextmaterial im vorliegenden Beitrag auf die Untersuchung der Stimme der ÜbersetzerInnen in Form von Vor- bzw. Nachworten oder Einleitungen.

Als menschliche Aktivität ist Übersetzen – ähnlich wie Lesen, Schreiben und Sprechen – immer kontextabhängig und -bildend und kann somit nicht unabhängig vom Kontext untersucht oder beurteilt werden, denn kein Kontext ist endlich und daher nur teilweise zu Beobachtungen geeignet (Mason 2014: 37). So kann auch die Vielfalt der unterschiedlichen Vorworte u. a. auch auf die menschliche Aktivität des Schreibens eines Vorworts der ÜbersetzerInnen (VÜ) zurückzuführen sein. Je unterschiedlicher VÜ ausfallen, desto wichtiger und notwendiger sind sie als Kontextmaterial, das abhängig vom Kontext zu dessen Herausbildung beiträgt und somit zu einem untrennbaren Bestandteil wird.

Trotz ihrer Bedeutung sind Paratexte in der Übersetzungswissenschaft noch nicht genügend untersucht worden und es fehlen nach wie vor relevante Studien (Méndez 2013: 148)². So sind Paratexte in Form von VÜ bisher nur wenig erforscht worden, insbesondere im Hinblick auf die verschiedenen Merkmale und ihre Funktionen in einem soziokulturellen Kontext und die Vermittlerrolle des Übersetzers bzw. der Übersetzerin (vgl. Fayed 2020: 258).

Pierre Bourdieus Theorie der sozialen Praxis inspirierte u. a. Simeoni 1998 und Inghilleri 2003, die den Habitus des Übersetzers bzw. der Übersetzerin von der Peripherie in das Zentrum der Übersetzungs- und Dolmetschwissenschaften gerückt haben und in der Folge zu Forderungen nach dem Empowerment von ÜbersetzerInnen (und DolmetscherInnen) geführt hat (Inghilleri 2005a, b; Tymoczko 2007).

Aus der Untersuchung der zahlreichen Vorworte (manchmal auch Nachworte) der ÜbersetzerInnen, die in diesem Beitrag untersucht wurden, ergeben sich Fragestellungen wie z. B.: Gibt es eine Wende im Übersetzungshabitus, d. h. wird der Übersetzer immer ‚sichtbarer‘ oder nicht? Und um mit Ian Mason (2014: 38f.) zu schließen, wie sehr beeinflusst der Habitus von

.....
2 Ausnahmen dazu bilden z. B. Kovala (1996), Watts (2000), Tahir-Gürçaglar (2002), Pérez Cañada (2003), Harvey (2003), Enríquez Aranda (2004), Yuste-Frías (2005), Gil-Bardají (2009), Roberts (2010), Gil-Bardají/Orero/Rovira-Esteva (2012). Vgl. auch Berit Grønns Artikel im vorliegenden Band.

ÜbersetzerInnen ihre tatsächlichen Entscheidungsprozesse in der heutigen Massenübersetzungsbranche?

2 „Vorwort des Übersetzers“, „Vorwort der Übersetzerin“ (VÜ) – ein kurzer historischer Überblick

Obwohl nicht sehr häufig zu finden, liefern die VÜ der Übersetzungswissenschaft eine wichtige Vorlage zur Untersuchung von Fallstudien. Somit bilden die Vorworte, die auf die Übersetzung per se eingehen, eine Quelle umfangreicher Informationen über die verschiedenen Übersetzungsmethoden (Munday 2016: 52). Obwohl VÜ einen seltenen Moment des direkten Kontakts der LeserInnen mit den ÜbersetzerInnen bieten (Tahir Gürçağlar 2014: 2), werden sie vom Zielpublikum nicht so häufig gelesen, wie die ÜbersetzerInnen als AutorInnen dieser Vorworte es eigentlich verdient hätten.

Man sollte annehmen, dass das ‚Vorwort des Übersetzers‘ bzw. ‚der Übersetzerin‘ oder ‚der ÜbersetzerInnen‘ (VÜ) die ideale Art und Weise sei, um auf ihre Arbeit und die Bewältigung diverser Schwierigkeiten während des Übersetzens aufmerksam zu machen. Rodica Dimitriu (2009: 193) zufolge sind die VÜ nützlich, denn sie können beim Überbrücken zwischen Theorie und Praxis des Übersetzens helfen. Schließlich kommt die Stimme der ÜbersetzerInnen im Vorwort am besten zum Ausdruck, ist von besonderer Bedeutung für die Geschichte und Forschung des Übersetzens und kann zum besseren Verständnis zwischen den Völkern und Nationen beitragen (McRae 2012: 63). Dimitriu (2009: 193) gibt einen historischen Überblick über das VÜ literarischer und philosophischer Texte, wobei Unterschiede zur heutigen Zeit festgestellt werden können³.

.....

3 Die Geschichte der Übersetzungswissenschaft zeigt, dass die VÜ kanonischer literarischer und philosophischer Werke lange Zeit ein untrennbarer Bestandteil der theoretischen Schriften zur Übersetzung waren, aus denen die traditionelle Übersetzungstheorie hervorging. Über Jahrhunderte hinweg nutzten Gelehrte, Schriftsteller, Philosophen und Theologen ihre professionelle Kapazität, um Richtlinien oder sogar Normen des guten Übersetzens zu entwickeln (Dimitriu 2009: 193).

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts tritt das VÜ, zumindest in den europäischen Kulturen, in den Hintergrund. Die Linguistik, die Literatur- und Kulturwissenschaften sowie die Herausbildung der Übersetzungswissenschaft führten paradoxerweise zu einer Knappheit dieser Vorworte, obwohl die Zahl der Übersetzungen ständig zunahm. Die Folge war, dass die ÜbersetzerInnen immer unsichtbarer wurden, was die Kluft zwischen Theoretikern und Praktikern vergrößerte (Dimitriu 2009: 194). Aufgrund des relativen Mangels an Vorworten geht viel von der Arbeit, die in die Erstellung einer Übersetzung fließt, verloren, d. h. die Recherche der ÜbersetzerInnen sowie der eigentliche Prozess der Übersetzung (Munday 2001: 150).

Infolge der soziologischen Wende in den 1990er Jahren ändert sich das Bild der ÜbersetzerInnen erneut und das Hauptaugenmerk in der Übersetzungswissenschaft konzentriert sich mehr auf die ÜbersetzerInnen als auf die Texte. Die Forderung nach einer vollständigen Revision des Bilds der ÜbersetzerInnen im Rahmen des neuen soziologischen Trends wird laut. Dieser Perspektivenwechsel wird besonders in der Übersetzungssoziologie, der Übersetzungsgeschichte und der Erforschung des Entscheidungsprozesses der ÜbersetzerInnen (Chesterman 2009: 13) sichtbar. Zwar steht hinter jeder Übersetzung ein Übersetzer bzw. eine Übersetzerin, aber nicht jede Übersetzungsforschung betrachtet den Übersetzer/die Übersetzerin als primären und expliziten Mittel- und Ausgangspunkt sowie als zentrales Konzept der Forschungsfrage (ebd.: 14).

Michaela Wolf (2007: 14) stellt fest, dass in historisch orientierten Arbeiten häufig einzelne Übersetzerfiguren untersucht worden sind (s. Delisle und Woodsworth 1995), aber Venuti (1995: 273–306) bemängelt den unsichtbaren und vernachlässigten Status der ÜbersetzerInnen und schlägt Strategien vor, um ihre untergeordnete Position im Verhältnis zu den AutorInnen des Ausgangstextes zu überwinden. Weitere übersetzerInnenzentrierte Ansätze beziehen sich auf die Erforschung der Handlungsfähigkeit von ÜbersetzerInnen (s. Tymoczko 2010, Boéri 2008) und inwiefern sie das Potenzial zur Manipulation oder zum engagierten Aktivismus haben. Simeoni (1998), Heilbron (1999), Gouanvic (1999, 2010), Meylaerts (2008, 2010) und Sapiro (2010) haben sich ausgiebig auf Bourdieus Begriff des Habitus gestützt, um das Handeln und Verhalten von ÜbersetzerInnen zu diskutieren. Der Habitus war und ist

ein allgegenwärtiges Konzept in der Soziologie der Übersetzung und in jüngerer Zeit auch in der Soziologie der ÜbersetzerInnen (s. Foglia 2014: 26).

3 Vorworte in übersetzten Werken

3.1 Die vielen Stimmen der Paratexte

Als VerfasserInnen von Vorworten können AutorInnen, HerausgeberInnen, SpezialistInnen, aber auch ÜbersetzerInnen in einer Doppel- oder Mehrfachfunktion dieser Berufsgruppen auftreten. Ein Beispiel dazu ist das des Wissenschaftshistorikers und -publizisten Ernst Peter Fischer, der in seinen beiden Funktionen – als Historiker und Publizist von wissenschaftlichen Werken – eine 13 Seiten lange Einführung zum Werk von Erwin Schrödingers *Was ist Leben? Die lebende Zelle mit den Augen des Physikers betrachtet* (Fischer 1987: 5–17) geschrieben hat. Als Spezialist in Wissenschaftsfragen hat Fischer auch einige Begriffe des Übersetzers Ludwig Mazurczak „[f]ür die Neuausgabe [...] korrigiert“ (ebd.: o. S.), wie es vor Beginn der Einführung heißt. Im Buch erscheint Fischer somit außer als Wissenschaftshistoriker und -publizist auch als Übersetzer bzw. Post-Editor. In seiner Einführung geht er nur auf den Autor Erwin Schrödinger und sein Leben und Werk ein und erwähnt darin weder die Übersetzung und ihren Übersetzer noch Ernst Schneider, der die Übersetzung für die 2. Auflage überarbeitet hat. Ein weiteres Beispiel ist das Vorwort des Übersetzers und Herausgebers Seiji M. Lippit mit dem Titel „Editor’s Introduction: On Repetition, Singularity, and Historicity“ zu Karatani Kojins *History and Repetition* (2012). Interessant ist hier, dass Seiji M. Lippit im Titel („Editor’s Introduction: [...]“ (ebd.: o. S.) nur in seiner Eigenschaft als Herausgeber, aber nicht als Übersetzer erscheint. Hier, wie im Beispiel von Fischer, spielt das ökonomische Kapital eine bedeutende Rolle für den translatorischen Kontext, denn es ist bekanntlich meistens der Verlag, der „im Übersetzungsgefüge über finanzielle Mittel verfügt“ und daher „in vielen Fällen bestimmt, was übersetzt wird und wie das Endprodukt Übersetzung aussieht“ (Wolf 2008: 61). Wichtig ist auch, welche ÜbersetzerInnen diese Arbeit übernehmen. Gérard Genette spricht in solchen Fällen von „verlagsinternen Personen“ (1997: 16).

Es kann auch vorkommen, dass das VÜ ohne Angabe des Namens erscheint, dass es unbetitelt ist oder dass der Titel des VÜ nicht im Inhaltsverzeichnis erscheint. Dabei handelt es sich meistens um sehr kurze Vorworte, die z. T. nicht viel länger als eine Seite lang sind⁴.

Gleichzeitig gibt es auch eine Menge an Beispielen von Vorworten mit dem Namen der ÜbersetzerInnen, aber ohne dass ihre Funktion genannt wird. So lautet der englische Titel des Vorworts zum Buch *My Grandmother – An Armenian-Turkish Memoir* der Autorin Fethiye Cetin (2008) „Preface Maureen Freely“ (ebd.: vi–ix), ohne dass im Titel des Vorworts das Wort ‚translator‘ erscheint⁵.

Weiterhin gibt es Beispiele von VÜ mit „thematischem Titel“ (Genette 1987: 12), die den Namen der AutorInnen und/oder Titel des Werks tragen. Darunter fallen z. B.: Maria Ștefănescu „On translating Eminescu“ (s. Dimitriu 2009: 194, 204), „Struggling with Shakespeare“ (s. Dimitriu 2009: 194, 204) oder das Vorwort des Übersetzers Damiano Sacco („Beyond Translation“) zum 2023 erschienenen Band *Beyond Language* des italienischen Philosophen Emanuele Severino.⁶

.....

4 Drei Beispiele von jeweils knapp einseitigen VÜ seien hier kurz angeführt: Margaret Mauldon hat zur englischen Übersetzung des klassischen Werks von Gustave Flaubert *Madame Bovary* (2004) ein gerade mal eine Seite langes VÜ („Note on the Translation“, ebd.: xxiii) geschrieben. Dabei widmet Mauldon sogar ein Drittel der Seite der Danksagung an Personen, die ihr bei der Übersetzung geholfen haben. Das zweite Beispiel betrifft das ebenfalls eine Seite lange VÜ in Gérard Genettes Werk *Seuils*, das in der englischen Übersetzung von Jane E. Lewin unter dem Titel *Paratexts: thresholds of interpretation* (1997) erschien („Translator’s Note“, ebd.: xxv). Das dritte Beispiel ist dem VÜ der englischen Übersetzung von Leo Tolstois Werk *Anna Karenina* (2000) entnommen. Richard Pevear und Larissa Volokhonsky verfassen auf der unteren Hälfte von Seite 9 bis zur Mitte von Seite 10 ein insgesamt eine Seite langes VÜ („Translators’ Note“, ebd.: 9f.) zum russischen Originalwerk.

5 Erst im letzten Satz des fast vierseitigen Vorworts erkennen die LeserInnen Freely als die Übersetzerin des Werks („It has been an honour to translate her [Fethiye Cetin]“). Freelys Name als Übersetzerin erscheint zwar auf den ersten Seiten des Buchs hinter dem Namen der Autorin, aber nicht im Titel des Vorworts.

6 Es gibt auch Bücher oder Artikel, die sich mit bestimmten AutorInnen befassen, wie z. B. Michelle Woods’ Buch *Translating Milan Kundera* (2006) oder Helen Tracy Lowe-Porters Artikel „Translating Thomas Mann“ (1956), die aber nicht in den Rahmen dieses Beitrags fallen, da es sich nicht um Vorworte handelt.

3.2 Paratexte und die Stimme der ÜbersetzerInnen

Laut Genette handelt es sich bei Paratexten um Konventionen, die dem Leser eine Fülle an Informationen sowohl innerhalb (als Peritext) als auch außerhalb des Buches (als Epitext) vermitteln. So gehören für Genette z. B. die Titelseite, das Vor- und Nachwort, Abbildungen, Pseudonyme und Widmungen zu den Peritexten und Rezensionen, Interviews mit dem Autor, etc. zu den Epitexten (Genette 1997: xviii)⁷ Paratexte sind also Materialien, die den Text begleiten und den LeserInnen den Text präsentieren (Haroon 2019: 130). Zu den Peritexten zählen z. B. auch die Anmerkungen, Vorworte und Fußnoten der ÜbersetzerInnen und zu den Epitexten Interviews mit den ÜbersetzerInnen, auf die Genette in seiner Kategorisierung von Paratexten nicht zu sprechen kommt. Allein einmal erwähnt er die Möglichkeit eines VÜ (Genette 1987: 264, Fußnote 22): „Bei einer Übersetzung kann das Vorwort vom Übersetzer unterzeichnet sein [...]. Der translator-preface-writer [Übersetzer und Autor des Vorworts] kann unter anderem seine eigene Übersetzung kommentieren [...]“.

Ebenso wenig untersucht Genette die Übersetzung, obwohl ihre paratextuelle Relevanz für ihn unbestreitbar zu sein scheint (Genette 1997: 405). Übersetzungen dienen für Genette „als Kommentar zum Originaltext“ (Genette 1997: 405). Ähnlich behauptet Rita Copeland, dass jede Übersetzung ein Kommentar sei (Copeland 1991: 3). In diesem Fall fährt Elizabeth Dearnley (2016: 3) fort, wird das VÜ zu einem Kommentar zu diesem Kommentar. Das VÜ ist sicher ein Kommentar und somit eine wichtige Subkategorie des Vorworts, das sich auf die allgemeinen Konventionen des Vorworts stützt, um die spezifischeren Ziele der Übersetzung aufzuzeigen.

Natürlich lassen sich die Ziele des VÜ nicht immer von denen des Vorworts im Allgemeinen abgrenzen und manchmal gibt es auch keine klare Trennlinie zwischen beiden (Dearnley 2016: 3). Vorworte können nach Genette von unterschiedlichen Personen geschrieben werden, z. B. von den AutorInnen, dritten Personen, meist Wissenschaftlern, die sich auf dem Gebiet auskennen⁸, von

.....

7 Die französische Originalversion *Seuils* erschien 1987 bei Editions du Seuil.

8 Dritte Personen sind meist bekannte Persönlichkeiten in der Zielsprache mit einem hohen Maß an symbolischem Kapital (Tahir Gürçağlar 2014: 1).

„angeblichen Autoren“ (Genette 1997: 16), die eine der Figuren der Handlung sein können, sofern es diese im Text gibt oder aber von einer verlagsinternen Person. Könnte man die ÜbersetzerInnen unter Umständen nicht auch zu den dritten Personen zählen, die nach Genette das VÜ schreiben können (Genette 1987: 264, Fußnote 22), sodass auch sie zu den Personen mit hohem bzw. höherem Maß an symbolischem Kapital gezählt werden können?

Ein gelungenes Vorwort ist – um eine von Derridas Strukturmetaphern zu verwenden – im Text „aufgehoben“ (Spivak 1974/1997: xi)⁹, dem es vorausgeht, so wie ein Wort in seiner Bedeutung „aufgehoben“ ist, wobei der „Sohn“ dem Vorwort oder Wort und der „Vater“¹⁰ dem Text oder der Bedeutung entspricht (Spivak 1974/1997: xi, xix). All diese Vorworte enthalten verschiedene Formen von Informationen, darunter biografische oder kritische Informationen über den Autor des Ausgangstextes, Erläuterungen zu kulturspezifischen Elementen und gelegentlich Informationen über die vom Übersetzer angewandten Übersetzungsstrategien (Tahir Gürçağlar 2014: 2). In ihrem VÜ zu Derridas *Of Grammatology* bietet Spivak als Übersetzerin dem zielsprachlichen Publikum zwar eine lange Einleitung, kommt aber erst nach achtzig Seiten auf das Thema Übersetzung zu sprechen und verweist dort auf Derrida selbst. Sie schreibt, sie wolle hier nicht ihre Philosophie der Übersetzung vorstellen, sondern einen Einblick in die Philosophie Derridas geben, dass nämlich alles Schreiben eine Übersetzung sei (Spivak 1974/1997: lxxxvii).

Warum aber gibt es nur relativ wenige VÜ? Ellen McRae (2012: 40f.) zufolge enthalten in den letzten 60 Jahren nur 20% der literarischen Übersetzungen ein VÜ und davon gehen gerade die Hälfte tatsächlich auf ihre Arbeit als ÜbersetzerInnen oder auf die dem zielsprachlichen Lesepublikum unbekanntes Kultur der Ausgangssprache (AS) ein. Fokussieren die ÜbersetzerInnen auf

.....
9 „Aufhebung [in Anlehnung an Hegel] is a relationship between two terms where the second at once annuls the first and lifts it up into a higher sphere of existence; it is a hierarchial concept generally translated ‚sublation‘ and now sometimes translated “sublimation.” A successful preface is *aufgehoben* into the text it precedes, just as a word is *aufgehoben* into its meaning“ (Spivak 1974/1997: xi).

10 „[...] to use one of Derrida’s structural metaphors, the son or seed (preface or word), caused or engendered by the father (text or meaning) is recovered by the father and thus justified“ (Spivak 1974/1997: xi).

ihre Arbeit, so wird an erster Stelle das Verständnis zwischen den Kulturen und danach erst ihre Rolle als ÜbersetzerInnen hervorgehoben. Es gibt – zumindest im angelsächsischen Sprachraum – sicherlich eine Aversion gegen Anmerkungen und VÜ in übersetzten Werken. Douglas Robinson (Robinson 2024: 6) zufolge hat diese Abneigung drei Gründe: a) Anmerkungen und VÜ lenken die Aufmerksamkeit auf den Text als Übersetzung, (b) die Verleger sind der Ansicht, dass englischsprachige Leser keine Übersetzungen lesen wollen, und (c) ein Nachgeben bei (a) wahrscheinlich (b) irrelevant machen würde. Also fährt Robinson leicht ironisch fort, versteckt man die Übersetzung vor der Öffentlichkeit und verkleidet sie als etwas, das ursprünglich auf Englisch geschrieben worden sei, in der Hoffnung, dass der Leser sich nicht allzu sehr an dem seltsam klingenden Namen des Autors/der Autorin stört. Oder mit Cronin (2003: 127) gesprochen, kann die Verleugnung des Themas Übersetzung zu einer Form von ‚Klonialismus‘ (clonialism) führen und zu dem Wunsch, das Gleiche wie das Marktgängige zu reproduzieren.

4 Identität der ÜbersetzerInnen oder der Ansatz einer Praxisgemeinschaft

Die Identität der ÜbersetzerInnen ist so vielfältig wie auch die Texte, die sie übersetzen. Neben den professionell ausgebildeten ÜbersetzerInnen gibt es ÜbersetzerInnen literarischer, philosophischer und allgemein wissenschaftlicher Fachtexte wie z. B. die Literaturwissenschaftlerin Gayatri Chakravorty Spivak, die u. a. Derridas *Of Grammatology* ins Englische übersetzt und ein langes Vorwort dazu geschrieben hat (s. dazu 3.2). Auch der deutsch-britische Arzt, Philosoph und Nietzsche-Forscher und Übersetzer Oscar Ludwig Levy gehört in die Gruppe der als Übersetzer tätigen Wissenschaftler. Dabei handelt es sich um meist hochspezialisierte Fachleute aus Medizin, Philosophie, Literaturwissenschaft, Fachjournalistik etc. All diese WissenschaftlerInnen identifizieren sich hauptsächlich zunächst über ihr eigenes Werk und erst danach über ihre Übersetzungen. Anders verhält es sich mit den professionellen literarischen ÜbersetzerInnen, die sich häufig ‚anders‘ als ‚normale‘ ÜbersetzerInnen fühlen (Wolf 2008: 64). Rakefet Sela-Sheffy (2005: 18) zufolge neigen z.B. israelische

LiteraturübersetzerInnen dazu, ihr Außenseiterdasein als unkonventionelle Individuen zu betonen. Der Übersetzer Norman Shapiro (in Venuti 1995: 7f.) betrachtet sich als eine Art Mitarbeiter des Autors und gibt zu, dass sein Ego und seine Persönlichkeit am Übersetzen beteiligt sind, und er gleichzeitig versuche, dem Grundtext so treu zu bleiben, dass seine eigene Persönlichkeit nicht zum Vorschein kommt (Kratz 1986: 27). Auch hegen besonders ÜbersetzerInnen literarischer Texte häufig Freundschaften mit den AutorInnen, deren Werke sie übersetzen. Dabei betonen sie immer wieder ihre Nähe zum Autor bzw. zur Autorin und stellen sich „in schier idealer Weise [als] schattenhafte, fast unsichtbare Doppelgänger des Autors“ dar (Therre 1994: 50).

Die Tätigkeit von ÜbersetzerInnen sei aber auch durch ihren von Unterwürfigkeit (submissiveness) bestimmten Habitus geprägt (Simeoni 1998: 7). Simeoni versteht den Begriff Unterwürfigkeit „as a supposedly invariable, universal component of translators' habitus, which allows almost no room for understanding *choice* and *variability* in their action“ (Sela-Sheffy 2005: 3) [Kursivschrift im Original]. Michaela Wolf teilt die Meinung Simeonis, dass die Praxis des Übersetzens in Geschichte und Gegenwart gezeigt hat, dass ÜbersetzerInnen die Tendenz haben, den jeweils dominanten literarischen Normen eher zu folgen als diese durch bestimmte Übersetzungsstrategien aufzubrechen und damit zu revolutionieren. Daraus resultiere ihr untergeordneter Status im Bereich der kulturellen Produktion („lower status“, Simeoni 1998: 7) und auch die mangelnde Freiheit bezüglich ihrer kreativen Komponente (Wolf 2008: 62). Und kann bereits von Unterwürfigkeit im Sinne von Simeoni (1998) gesprochen werden, wenn Venuti (1995: 1) feststellt, dass ÜbersetzerInnen unsichtbarer werden, je flüssiger sich ihre Übersetzung liest?

Die Unterwürfigkeit und der „lower status“ (Simeoni 1998: 7) kann viele Gesichter haben. So gibt es die Unterwürfigkeit vor dem Autor bzw. der Autorin (z. B. vor berühmten Schriftstellern wie Joyce und Dostojewski oder bekannten Wissenschaftlern). Susan Bassnett (1998: 77) zufolge sind nicht alle Kulturen, Texte und Sprachen sowie deren Autoren gleich und sie werden daher auch nicht von den ÜbersetzerInnen als gleich empfunden.

Den Unterschied zwischen literarischen und wissenschaftlichen Texten sieht Bourdieu darin, dass literarische Schriften die Fähigkeit haben, sich in der konkreten Einzigartigkeit einer sensiblen Figur und eines individuellen Abenteuers

zu konzentrieren und zu verdichten, wobei sie sowohl als Metapher als auch als Metonymie fungieren und die gesamte Komplexität einer Struktur und einer Geschichte in sich tragen, wogegen die wissenschaftliche Analyse all das mühsam entfalten und entwickeln muss (Bourdieu 1996: 24, zit. nach Foglia 2014: 27).

Gibt es also verschiedene Ebenen von Unterwürfigkeit, je nachdem, ob es sich um die Übersetzung eines Fachtextes oder eines literarischen Werks geht? Vladimir Talmy (2000: 8)¹¹ behauptet im VÜ zu einem Werk des russischen Psychologen Vladimir P. Zinchenko, dass das Problem bei der Übersetzung von einer Sprache in eine andere darin besteht, dass es, abgesehen von hochtechnischen und medizinischen Begriffen, kaum ein Wort in irgendeiner Sprache gibt, das nicht auf zwei oder mehr Arten in eine andere Sprache übersetzt werden kann und es Aufgabe der ÜbersetzerInnen und RedakteurInnen sei, das geeignete Wort in der Zielsprache (ZS) auszuwählen. Die große Gruppe von FachtextübersetzerInnen, die in einer zunehmend technologisierten Welt zu einem großen Teil von Maschinen abgelöst und nur zu bestimmten Dingen ‚einsetzbar‘ sind, befasst sich mit der Übersetzung von „highly technical and medical terms“, wie Talmy (2000: 8) sie beschreibt. Diese ÜbersetzerInnen fungieren meist als Post-Editors und bearbeiten die maschinell erstellten Übersetzungen, um ein akzeptables Endprodukt zu erhalten.

Die Unterwürfigkeit kann sich auch in Form einer „Sehnsucht nach dem unerreichten Original“ ausdrücken, so Svetlana Geier¹², die Übersetzerin der „fünf Elefanten“¹³, wie sie die dicken Romane Dostojewskis nannte. Ähnlich drückt sich Hinrich C. Seeba aus:

Die Sehnsucht nach dem unerreichten Original bleibt, sie ist vielleicht der melancholische Grundton aller Übersetzung, so selbstherrlich sie sich auch geben mag, so sehr sie den Anspruch des Originals auch bewältigt zu haben vorgibt. (Seeba 2010: 67)

11 Talmys Vorwort ist im *Journal of Russian & East European Psychology* veröffentlicht worden.

12 <http://www.relue-online.de/2011/01/die-elefantendame/>

13 Mit den „fünf Elefanten“ sind Dostojewskis Werke *Verbrechen und Strafe*, *Der Idiot*, *Böse Geister*, *Ein grüner Junge*, *Die Brüder Karamasow* gemeint.

Wenn die Verlage, RedakteurInnen, ÜbersetzerInnen und andere AkteurInnen nicht etwa Genettes konservative Sichtweise der Übersetzung als transparente Reproduktion eines Originals (Batchelor 2018: 25) teilen, sondern mit Hermans (1996: 28f.) und Kovala (1996: 141f.) übereinstimmen würden, dass Paratexte – und somit auch die VÜ – als Orte der Intervention der ÜbersetzerInnen oder der Anpassung des Textes an seine neue Umgebung untersucht werden sollten, dann würden sicher auch mehr VÜ geschrieben und eventuell gelesen werden. José Yuste Frías zufolge kann ein Dialog zwischen den ÜbersetzerInnen und dem Verlag bessere ‚paratranslations‘ des Originals hervorbringen (Gil-Bardaj, Orero, Rovira-Esteva, 2012: 9f.)¹⁴. Ein neuer Blick auf die ÜbersetzerInnen, v. a. die FachübersetzerInnen wird dadurch möglich gemacht und würde diesem nicht-literarischen Zweig der Übersetzungswissenschaft zu einer akademischen Würde verhelfen, die aufgrund der traditionellen Voreingenommenheit auch heute noch etwas aus dem Blickfeld der Forschung geraten ist (Scarpa 2020: x).

ÜbersetzerInnen arbeiten nicht isoliert. Als Teil einer sozial agierenden Gruppe von AkteurInnen arbeiten sie in einem Kontext, der als „Praxisgemeinschaft“ (community of practice) betrachtet werden kann. Nach Etienne Wenger et al. sind Praxisgemeinschaften „eine Gruppe von Menschen, die ein Interesse oder eine Leidenschaft für etwas teilen und die ihr Wissen und ihre Fachkenntnisse in diesem Bereich durch ständige Interaktion vertiefen“ (Wenger et al. 2002: 4), wobei es Wenger et al. in diesem Zusammenhang um die Theorie des Lernens als sozialer Beteiligung geht und nicht um das Übersetzen. Dagegen setzt Ian Mason den Ansatz der Praxisgemeinschaft fort und erforscht die Verbindung vom äußeren Kontext (z. B. Geschichte, Ideologie, Politik, Kultur) zur individuellen Entscheidungsfindung von ÜbersetzerInnen und die entscheidende Rolle von Diskursen (innerer Kontext) in diesen Prozessen (Mason 2014: 39). Der Ansatz der Praxisgemeinschaften (Lave und Wenger 1991) unterscheidet sich vom hermetischeren ‚Feld‘ in Bourdieus Theorie der Praxis insofern, als die ÜbersetzerInnen nun als sozial situierte AkteurInnen

.....

14 Das Konzept der paratranslations (paratraducción) ist ein von der Forschungsgruppe Traducción & Paratraducción an der Universidad de Vigo geprägter Begriff, der als methodologisches Instrument zur Untersuchung paratextueller Elemente in der Übersetzung dient.

betrachtet werden, die an mehreren Gemeinschaften teilnehmen. Selbst wenn ÜbersetzerInnen ihren Arbeitstag allein vor einem Bildschirm verbringen, gehören sie zu Praxisgemeinschaften, sowohl realen als auch virtuellen, und erwerben dadurch einen Habitus, der angesichts der verschiedenen sich entwickelnden Gemeinschaften, denen sie angehören, nicht stabil, sondern flexibel ist. Darüber hinaus spiegeln ihre Diskurse und die Diskurse, mit denen sie konstruktiv interagieren, diese Sozialisation wider.

Die Übersetzung als eine sozial verortete Tätigkeit impliziert die Berücksichtigung der vielfachen Gemeinschaften, zu denen ÜbersetzerInnen (und andere TextbenutzerInnen) gehören, sowie die wesentliche Rolle von Diskursen bei der Verhandlung, Verstärkung oder Herausforderung von Machtverhältnissen (Barton und Tusting 2005, zit. nach Mason 2014: 36). Mason geht es um einen inklusiven Ansatz zur Handlung des Übersetzens, der alle Beteiligten in die Prozesse der Positionierung von sich selbst und anderen einbezieht, an denen sie beteiligt sind. Fragen der Identität und der Macht stehen somit im Mittelpunkt dieser Vorstellung von Übersetzen, jedoch nicht im Sinne vorgegebener Positionen oder Rollen, sondern als verhandelte soziale Praxis (Mason 2014: 36). Die multiplen sozialen Erfahrungen charakterisieren das Individuum als Teilnehmer an mehreren Praxisgemeinschaften und folgen der Identität der Individuen, die „aus vielen Komponenten in einer Mischung besteht, die für mich einzigartig ist, so wie die Identität anderer Menschen für sie als Individuen einzigartig ist.“ (Maalouf 2000: 2). Mutatis mutandis lässt sich Maaloufs Definition von Identität auch auf die ÜbersetzerInnen anwenden und ihnen eine einzigartige, individuelle Identität mit eigenen multiplen Übersetzungserfahrungen in einem sozial markierten Umfeld in ihren Praxisgemeinschaften verleihen trotz oder gerade wegen der Auslieferung der ÜbersetzerInnen an den Text und der Preisgabe der Identität wie Spivak (1993: 183) die Aufgabe der ÜbersetzerInnen in ihrem „Translator's Preface“ zur Übersetzung eines Bands mit bengalischer Dichtung aus dem 18. Jahrhundert beschreibt.

5 Ergebnisse des Korpus der VÜ

Im Folgenden werden die Ergebnisse des Korpusmaterials der etwa 40 unterschiedlichen VÜ in Fach- oder literarischen Texten dargestellt. Dabei wird an erster Stelle auf die textuellen und kontextuellen Komponenten eingegangen, die im VÜ behandelt wurden.

Zum *textuellen Material* gehören die Schwierigkeiten bzw. Herausforderungen während des Übersetzungsprozesses, die Wortwahl und der Stil, Lücken in der Struktur des Textes oder der Terminologie, sprachliche Besonderheiten in AS und/oder ZS. Es folgen einige Beispiele textueller Bearbeitung durch die ÜbersetzerInnen:

- *typografische oder technische Details* wie Anführungszeichen oder Kursivschrift oder aber ein mangelhaftes Literaturverzeichnis.

Rainer Schubert merkt in seiner „Bemerkung des Übersetzers“ zu Lucian Blagas *Das Experiment und der mathematische Geist* Folgendes an:

Aus Respekt vor dem Original wurden alle Anführungszeichen oder Kursivierungen so gelassen, wie sie vom Autor gewünscht wurden. Zu erwähnen ist ferner (vgl. das vom Übersetzer am Schluss des Buches eingefügte Literaturverzeichnis), dass manche Literaturangaben in den Fußnoten verbesserungsbedürftig waren und entsprechend abgeändert werden mussten. (Schubert 2017: 23)

- *Ausdrücke, die Schwierigkeiten bereiten*

Fischer kommentiert in der Folge die Übersetzung einzelner Begriffe aus der Philosophie:

I want to close by commenting on a few of the choices I have made. Perhaps most importantly, in the context of Martin's discussion of tradition and experience, I have translated *Phantasie* not as fantasy but as imagination and, in the context of his discussion of aesthetics, *Schein*

not as semblance but as illusion. Maybe this also has something to do with distinctions between English and American English, but I would argue that imagination is what one needs to have fantasies, and the word semblance begs the question „of what“? (Fischer 2020: vii)

- ***Termini, die keine Schwierigkeiten bereiten*** wie z. B. Begriffe der „internationalen Fachsprache der Philosophie angehören und kein nationales Spezifikum der Bedeutung haben“ wie Kategorie, Begriff, Relation, Immanenz, Transzendenz, Existenz, Substanz, Kausalität etc. (Schubert 2012: 30)¹⁵.
- ***Beibehaltung der Originaltermini aufgrund fehlender Termini in der ZS***

Schubert führt hierzu ein paar Beispiele an wie „Stellung eines Problems“ statt „Problemstellung“, um den Vorgang und nicht das Resultat zu akzentuieren, „theoretische Idee“ (ein laut Schubert von Blaga künstlich gebildeter Ausdruck). Weiterhin spricht Schubert von „Simile-Theorien“, „Simile-Problemen“ und „Simile-Erklärungen“ „zur Kennzeichnung von Momenten der paradiesischen Erkenntnis“ (Schubert 2012: 31).

- ***Änderung von Satzkonstruktionen***

Es ist erstaunlich, dass professionelle ÜbersetzerInnen weiterhin auf die unterschiedliche Syntax in AS und ZS eingehen und von „wörtlicher Wiedergabe“ oder von substantivischer Ausdrucksweise und Partizipien in der französischen Sprache die Rede ist, die im Deutschen einer Änderung bedürfen und somit auch einer sinngemäßen statt einer wörtlichen Übersetzung:

Auch sind im Originaltext gewisse Satzkonstruktionen so kompliziert, dass eine wörtliche Wiedergabe kaum möglich ist. Hier wurde gelegent-

.....
15 Schubert im Unterkapitel „6. Anmerkungen des Übersetzers“ im „Vorwort des Übersetzers“ in *Die luziferische Erkenntnis* von Lucian Blaga (Schubert 2012: 30).

lich der Satzinn für wichtiger als die Wörtlichkeit bzw. die Wortstellung erachtet. (Schubert 2012: 30)

- **Quellenangaben** zu Begriffen, deren Existenz man in der ZS evtl. noch nicht kennt. So gibt z. B. der Übersetzer Vladimir Talmy an, dass er in einer zuverlässigen Quelle zur Übersetzung eines Werks von Zinchenko die englischen Begriffe „beingness“ und „objectify“ gefunden hat:

Many of the mentioned (and other) derivative words do not appear in any of the Russian-English dictionaries this translator has been able to consult; and some of them, as well as various newly coined words, do not appear in any Russian-language dictionaries at all. Fortunately, *Webster's International Dictionary* offers many words I would have hesitated to use on my own, such as „beingness“ or „objectify“ (sense a: „to cause to become or assume the character of an object“), to name just two. (Talmy 2000: 9)

- **Wortwahl und Stil**

Stilistische ‚Fehler‘ im Original werden ausgemerzt, wie ein Beispiel aus den „Notes on the Text or Translation“ von Bartlett zu Tolstois *Anna Karenina* (2014) zeigt:

Thus, while this translation retains most of Tolstoy's repetitions, in those instances where identical translation of the same word would fail to convey the richness of meaning implied in the original, nuance has been sought by finding equivalents in English. This is the case with the Russian word *veselo* and its variants, for example, a word which in general means ‚jolly‘ or ‚cheerful‘. It occurs three hundred and eighteen times in the text of *Anna Karenina*, and nine times in the space of a few paragraphs in Part Two, chapter 35. Seven different English words or expressions have been used in this translation to convey what is implied

in the original Russian single root-word: ‚high spirits‘, ‚merrily‘, ‚jolly‘, ‚livelier‘, ‚amusing‘, ‚light-hearted‘, ‚gleeful‘. (Bartlett 2014: xxx)¹⁶

• **Kritik und Verbesserungsvorschläge zu früheren Übersetzungen**

In der englischen Übersetzung von *War and Peace* macht der Übersetzer Anthony Briggs in seinem Vorwort Verbesserungsvorschläge zu einer früheren Übersetzung von Clara Bell und erwähnt dabei Ausdrücke und Wörter, die heute unangebracht wären:

Infelicities will be edited out, such as ‚Andrey spent the evening with a few gay friends‘, ‚Natasha went about the house flushing‘, ‚he exposed himself on the parade ground‘ or ‚he ejaculated with a grimace‘; we cannot read phrases like these without raising an inappropriate smile. On the other hand, it is most important not to over-modernize. Tempting though it may be, I cannot use popularized phrases like ‚buzzword‘, ‚oddball‘ or ‚hooliganism‘. (Briggs 2005: 2)

Zu den *kontextuellen Komponenten* in einem VÜ gehören u. a. kultur- und soziopolitisch bedingte, aktuelle und konnotative Angaben rund um die Übersetzung. Auch **das Fehlen solcher Angaben zur Übersetzung** fällt unter die Kategorie der kontextuellen Komponenten, wobei es sich um ein vom Übersetzer bzw. von der Übersetzerin geschriebenes Vorwort ohne eine einzige Stellungnahme zur Problematik der von ihm/ihr angefertigten Übersetzung handelt. Das Vorwort von Spivak ist das Paradebeispiel eines solchen VÜ, wo auf 80 Seiten nur vom Autor und seinem Werk die Rede ist (s. o.). Ein weiteres Beispiel bietet uns Schubert, der in seinen über 10 Seiten langen VÜ zu den einzelnen Werken von Lucian Blaga meist als Kommentator und Philosoph, aber kaum als Übersetzer in Erscheinung tritt. In der Übersetzung von *Das dogmatische Weltalter* (Schubert 2014: 22), *Die transzendente Zensur* (Schu-

.....

16 Kundera nennt diese Vorgehensweise den synonymisierenden Reflex der ÜbersetzerInnen (d. h. die automatische Verwendung von Synonymen, um einen ‚guten Stil‘ zu erzeugen) (Woods 2006: 44f.).

bert 2015: 32) und *Über das philosophische Bewusstsein* (Schubert 2016: 22) bedankt er sich z. B. lediglich bei den Personen, die ihm bei der Übersetzung professionell zur Seite standen.

- ***Übersetzung als Mittel der Annäherung unterschiedlicher Kulturen – kulturspezifische Elemente***

Schubert kommentiert in seinem „Vorwort des Übersetzers“ zu Lucian Blagas *Die luziferische Erkenntnis*, dass sich „die vorliegende Übersetzung als Beitrag zum seither intensivierten kulturellen Austausch zwischen Ost und West im Zuge einer Neubesinnung auf europäische Werte und Traditionen“ versteht (Schubert 2012: 7f.).

- ***Behandlung aktueller Fragestellungen wie z. B. gendergerechte Sprache***

Im Nachwort der Übersetzerin Ingrid Harting zu Daniel Bertaux' *Le récit de vie – Die Lebenserzählung* greift sie ein sehr aktuelles Problem auf, das der gendergerechten Sprache:

Folge ich den gängigen Schreibweisen und spreche von Forscherinnen und Forschern? (das würde den Text sehr verlängern), von Forscher(innen), Forscher/innen, Forscher_innen oder ForscherInnen? von ...? Wie auch immer, man begibt sich damit in Teufels Küche und vor allem ist der Lesefluss durch diese Schreibweise immer gestört. [...] Also lieber einmal die Fußnote mit der Anmerkung: Um den Lesefluss nicht zu beeinträchtigen, wird hier und im folgenden Text zwar nur die männliche Form genannt, stets aber die weibliche Form gleichermaßen mitgemeint. (Harting 2018: 1f.)

- ***Übertragung bzw. Übersetzung von Eigennamen***

Die konnotative Bedeutungskomponente von Eigennamen entzieht sich häufig einer kontextunabhängigen Beschreibung. So merkt E. K. Rahsin in seinem VÜ zur Übertragung der Namen in F. M. Dostojewskis *Der Idiot* zur Schreibweise

der russischen Namen und ihrer Konnotation je nach Verwendung Folgendes an:

Zu der doppelten Schreibweise der in dem Werk vorkommenden Namen [...] sei bemerkt, daß die erweiterte Form Ganjka und Warjka wie Alexaschka und Ssenjka etwas burschikos Herabsetzendes hat. (Rahsin 1918: xx)

- *Anrede des Lesepublikums*

Interessant scheint auch die direkte bzw. indirekte Rede an die Adresse der LeserInnen, die ein Merkmal vieler AutorInnen vergangener Jahrhunderte war und auch heute noch anzutreffen ist. Es folgt ein Beispiel am Ende des VÜ von Barbara Godard zu einem Werk von Nicole Brossard: „Reader, the pleasure of the text is now yours“ (Godard 1986: 12).

- *Korrektur des Originals in der Übersetzung*

Mauldon ersetzt hier ‚my slippers‘ mit ‚our slippers‘, um der Logik und dem Kontext des Satzes zu folgen:

Apart from the suppression of an occasional ‚he/she said‘, my only intentional departure from Flaubert’s text occurs in Part III, ch. 5, p. 235, where I substituted ‚our slippers‘ for ‚my slippers‘, to conform to the logic of the sentence. (Mauldon 2004: xxiii)¹⁷

.....

17 „With Feydeau, for example, I occasionally correct a mental lapse on the part of the playwright. In one play, for instance, a character writes a letter to someone but never sends it. Yet on stage that someone arrives holding the letter which he has supposedly received“ (Shapiro in Kratz 1986: 27). Unserer Meinung nach ist in solchen Fällen das korrigierende Eingreifen des Übersetzers notwendig, damit der Text auf der pragmatischen Ebene korrekt funktioniert. Im umgekehrten Fall könnten die Leser den Fehler möglicherweise den ÜbersetzerInnen zuschreiben.

6 Abschliessende Bemerkungen

Das Individuum wird maßgeblich durch multiple soziale Erfahrungen geprägt, die ihn im Laufe seines Lebens beeinflussen (Lahire 2004 in Wolf 2007: 22). Eine soziale Erfahrung beschreibt das Individuum als Teilnehmer an verschiedenen sozialen Praxisgemeinschaften (Mason 2014: 40).

Der äußere Kontext wie Geschichte, kultureller Hintergrund, Ideologie oder Politik kann ohne Weiteres im VÜ zum Vorschein kommen und im Kontextmaterial eingebettet sein, das in unserem Fall aus den VÜ besteht. Neben den verschiedenen sich entwickelnden Gemeinschaften, denen die ÜbersetzerInnen verschiedener Richtungen angehören, die sich z. B. mit speziellen Fachtexten oder literarischen Texten beschäftigen, gehören auch die AutorInnen, der Verlag, die RedakteurInnen etc. zur erweiterten Praxisgemeinschaft.

Das VÜ als Teil des Kontextmaterials eines Werks kann sich mit den rein textuellen Übersetzungsproblemen (wie z. B. Unterschiede in der Syntax wie erstaunlicherweise viele Beispiele aus unserem Korpus der VÜ anführen)¹⁸, aber auch mit dem äußeren Kontext des Originals und seiner Übersetzung bzw. Übertragung in die ZS befassen. Der äußere Kontext kann im Kontextmaterial auch in einem VÜ angesprochen werden und darf bei einer Nullbesetzung in der ZS nicht als sprachliche Schwäche der ÜbersetzerInnen ausgelegt werden, sondern darf und soll als Problem besprochen werden. Der Weg dahin ist sicher nicht einfach, aber ein neues Selbstverständnis des translatorischen Habitus mit der Sicherheit der Existenz einer Praxisgemeinschaft kann zu Änderungen führen, die allen, AutorInnen, ÜbersetzerInnen sowie Verlagen und deren MitarbeiterInnen helfen werden, einen ersten Schritt in Richtung Gleichstellung aller AkteurInnen zu tun. Dieser Schritt kann nur getan werden, wenn Übersetzerinnen und Übersetzer als eine ihrer Aufgaben und Stärken folgende Devise Spivaks (1993: 183) betrachten: „I surrender to the text when I translate“, wobei textuelles mit kontextuellem Material vermengt zur Aufgabe der Identität der ÜbersetzerInnen (Spivak 1993: 183) führt. Wenn die Zugehö-

.....

18 Ein charakteristisches Beispiel sei hier genannt: „... während im deutschen Satz bei zusammengesetzten Zeiten und im Nebensatz das Verb am Schluss steht, ist die Satzgliederfolge im französischen Satz streng auf die S-P-O-Abfolge festgelegt“ (Harting 2018: 2).

rigkeit zu einer oder mehreren der vielfachen Gemeinschaften hinzukommt, können all diese Ansatzpunkte den ÜbersetzerInnen bei der Bildung eines neuen Selbstverständnisses helfen und für die Erstellung eines Kontextmaterials in Form eines Vorworts, Nachworts oder einer Einleitung eines von ihnen übersetzten Werks mit textuellen und kontextuellen Komponenten beitragen.

Nur dann kann man in VÜ Zeilen wie die folgende von Spivak lesen: „Ram Proshad played with his mother tongue, transvaluing the words that are heaviest with Sanskrit meaning. I have been unable to catch the utterly new but utterly gendered tone of affectionate banter“ (Spivak 1993: 185).

Literaturverzeichnis

- Alvstad, Cecilia/Greenall, Annjo K./Jansen, Hanne/Taivalkoski-Shilov, Kristiina (2017): „Introduction: Textual and contextual voices of translation“. In: Alvstad, Cecilia/Greenall, Annjo K./Jansen, Hanne/Taivalkoski-Shilov, Kristiina [Hrsg.]: *Textual and Contextual Voices of Translation*. Amsterdam: John Benjamins, 3–17.
- Bartlett, Rosamund (2014): „Note on the Text and Translation“. In: Tolstoy, Leo (2014): *Anna Karenina*. Oxford: Oxford University Press, xxiv–xxxii.
- Barton, David/Tusting, Karin [eds.] (2005): *Beyond Communities of Practice. Language, Power and Social Context*. Cambridge and New York: Cambridge University Press.
- Bassnett, Susan (1998): „Translating Across Cultures“. In: Hunston, Susan [Hrsg.]: *Language at Work*. Clevedon: Multilingual Matters, 72–85.
- Boéri, Julie (2008): „A Narrative Account of the Babel vs. Naumann Controversy. Competing Perspectives on Activism in Conference Interpreting“. In: *The Translator* 14 (1), 21–50.
- Bourdieu, Pierre (1996): *The Rules of Art. Genesis and Structure of the Literary Field* (übers. Susan Emanuel). Stanford, CA: Stanford University Press.
- Briggs, Anthony (2005): „Translator’s Note“. In: Tolstoy, Leo: *War and Peace*. London: Penguin, 1–6.
- Chesterman, Andrew (2009): „The Name and Nature of Translator Studies“. In: *Hermes: Journal of Language and Communication Studies* 42, 13–22.
- Copeland, Rita (1991): *Rhetoric, Hermeneutics, and Translation in the Middle Ages. Academic traditions and vernacular texts*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Cronin, Michael (2003): *Translation and Globalization*. London/New York: Routledge.
- Dearnley, Elizabeth (2016): „Introduction“. In: Dearnley, Elizabeth: *Translators and their Prologues in Medieval England*. Cambridge: D. S. Brewer, 1–18.
- Delisle, Jean/Woodsworth, Judith [eds.] (1995): *Translators through History*. Amsterdam: John Benjamins.
- Dimitriu, Rodica (2009): „Translators’ prefaces as documentary sources for translation studies“. In: *Perspectives: Studies in Translatology* 17 (3), 193–206.
- Enríquez Aranda, María Mercedes (2004): „Análisis externo de las antologías de traducción españolas del romanticismo poético inglés (1915–2002)“. In: *TRANS: Revista de Traductología* 8, 61–74.
- Fayed, Sarah (2020): „Translators’ Prefaces to Literary Works a Means to Visibility or Invisibility?: A CDA Approach to Analyze Translators’ Prefaces as Part of the Paratext“. In: *Cairo Studies in English* 1, 258–279. <https://cse.journals.ekb.eg/>
- Fischer, Ernst-Peter (1987): „Was ist Leben?‘ – mehr als vierzig Jahre später“. In: Schrödinger, Erwin (1987): *Was ist Leben? Die lebende Zelle mit den Augen des Physikers betrachtet* (übers. L[udwig] Mazurczak). München, Zürich: Piper Verlag, 5–17.
- Fischer, Lars (2020): „Translator’s Preface“. In: Martins, Ansgar (2020): *The Migration of Metaphysics into the Realm of the Profane*. Leiden: Brill, xv–xviii.
- Foglia, Cecilia (2014): „Tracking the Socio-graphical Trajectory of Marco Micone: A Sociology of Migration by Way of Translation“. In: Abdel Wahab Khalifa [Hrsg.]: *Translators Have Their Say? Translation and the Power of Agency*. Selected Papers of the CETRA Research Summer School 2013, 20–41.
- Freely, Maureen (2006): „A Translator’s Tale“. In: *World Literature Today* 80 (6), 30–33.
- Freely, Maureen (2008): „Preface Maureen Freely“. In: Cetin, Fethiye: *My Grandmother – An Armenian-Turkish Memoir*. London/New York: Verso, vi–ix.
- Genette, Gérard (1987): *Seuils*. Paris: Editions du Seuil.
- Genette, Gérard (1997): *Paratexts: Thresholds of Interpretation* (übers. Jane E. Lewin). Cambridge: Cambridge University Press.
- Gil-Bardají, Anna (2009): *Traducir al-Andalus: el discurso del otro en el arabismo español – de Conde a García Gómez*. Lewiston, New York: Edwin Mellen Press.
- Gil-Bardají, Anna/Orero, Pilar/Rovira-Esteva, Sara [Hrsg.] (2012): *Translation Peripheries: Paratextual Elements in Translation*. Bern: Peter Lang.
- Godard, Barbara (1986): „Preface“. In: Brossard, Nicole: *Lovhers*. Montreal, QC: Guernica. 7–12.

- Gouanvic, Jean-Marc (1999): *Sociologie de la traduction. La science-fiction américaine dans l'espace culturel français des années 1950*. Arras: Artois Presses Université.
- Gouanvic, Jean-Marc (2010): „Outline of a Sociology of Translation Informed by the Ideas of Pierre Bourdieu“. In: *MonTI* 2, 119–129.
- Haroon, Haslina (2019): „The use of footnotes in the Malay translation of *A Thousand Splendid Suns*“. In: *Translation & Interpreting* 11 (1), 130–146.
- Harting, Ingrid (2018): „Nachwort der Übersetzerin Ingrid Harting zu Daniel Bertaux' *Le récit de vie – Die Lebenserzählung*“. In: Bertaux, Daniel: *Die Lebenserzählung. Ein ethnosozialogischer Ansatz zur Analyse sozialer Welten, sozialer Situationen und sozialer Abläufe*. Stuttgart: Verlag Barbara Budrich, 1–3.
- Harvey, Keith (2003): *Intercultural Movements American Gay in French Translation*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- Heilbron, Johan (1999): „Towards a Sociology of Translation: Book Translations as a Cultural World-System“. In: *European Journal of Social Theory* 2 (4), 429–444.
- Hermans, Theo (1996): „The Translator's Voice in Translated Narrative“. In: *Target* 8 (1), 23–48.
- Inghilleri, Moira (2003): „Habitus, Field and Discourse: Interpreting as a Socially Situated Activity“. In: *Target* 15 (2), 243–268.
- Inghilleri, Moira (2005a): „Mediating Zones of Uncertainty: Interpreter Agency, the Interpreting Habitus and Political Asylum Adjudication“. In: *The Translator* 11 (1), 69–85.
- Inghilleri, Moira (2005b): „The Sociology of Bourdieu and the Construction of the ‚Object‘ in Translation and Interpreting Studies“. In: Inghilleri, Moira [Hrsg.]: *Bourdieu and the Sociology of Translation and Interpreting*, special issue of *The Translator* 11 (2), 125–145.
- Kovala, Urpo (1996): „Translations, Paratextual Mediation, and Ideological Closure“. In: *Target* 8 (1), 119–147.
- Kratz, Dennis M. (1986): „An Interview with Norman Shapiro“. In: *Translation Review* 19, 27–28.
- Lahire, Bernard (2004): *La culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*. Paris: La Découverte.
- Lave, Jean/Etienne Wenger (1991): *Situated Learning: Legitimate Peripheral Participation*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Lowe-Porter, Helen Tracy (1956): „Translating Thomas Mann“. *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures* 9 (2), 260–272.
- Maalouf, Amin (2000): *In the name of identity: violence and the need to belong* (trans. Barbara Bray). New York: Penguin.
- Mason, Ian (2014): „Discourse and Translation – A Social Perspective“. In: House, Juliane [Hrsg.]: *Translation: A Multidisciplinary Approach*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 36–55.
- Mauldon, Margaret (2004): „Note on the Translation“. In: Flaubert, Gustave: *Madame Bovary*. Oxford: Oxford University Press, xxiii.
- McRae, Ellen (2012): „The Role of Translators’ Prefaces to Contemporary Literary Translations into English: An Empirical Study“. In: Gil-Bardají, Anna/Orero, Pilar/Rovira-Esteva, Sara [Hrsg.]: *Translation Peripheries: Paratextual Elements in Translation*. Bern: Peter Lang. 63–82.
- Méndez, Ramón (2013): (Review). Anna Gil-Bardají, Pilar Orero and Sara Rovira-Esteva [eds.] (2012): *Translation Peripheries*. Bern: Peter Lang. *The Journal of Specialised Translation (JosTrans)* 19, 148–150.
- Meylaerts, Reine (2008): „Translators and (Their) Norms: Towards a Sociological Construction of the Individual“. In: Shlesinger, Miriam/Simeoni, Daniel/Pym, Anthony [Hrsg.]: *Beyond Descriptive Studies: Investigations in Homage to Gideon Toury*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins. 91–102.
- Meylaerts, Reine (2010): „Habitus and Self-image of Native Literary Author-translators in Diglossic Societies“. In: *Translation and Interpreting Studies* 5 (1), 1–19.
- Munday, Jeremy (2001): *Introducing translation studies*. London: Routledge.
- Munday, Jeremy (2016): *Introducing Translation Studies. Theories and applications* (4th Edition). London/New York: Routledge.
- Pérez Cañada, Luis Miguel (2003): „El prólogo como texto traductológico: Análisis diacrónico de diez paratextos del traductor Emilio García Gómez“. In: *TRANS: Revista de Traductología*, 7, 85–95.
- Pevear, Richard/Volokhonsky, Larissa (2000): „Translators’ Note“. In: Tolstoy, Leo: *Anna Karenina*. London: Penguin. 9–10.
- Rahsin, E. K. (1918): „Vorwort“. F.M. Dostojewski (1918): *Der Idiot*. Erste Abteilung: Dritter und vierter Band. R. Piper & Co. Verlag, München (Project Gutenberg) <https://www.gutenberg.org/files/60340/60340-h/60340-h.htm>

- Roberts, Deborah H. (2010): „Reading Antigone in Translation: Text, Paratext, Intertext“. In: Wilmer, Stephen E./Žukauskaite, Audrone [Hrsg.]: *Interrogating Antigone in postmodern philosophy and criticism*. Oxford: Oxford University Press. 283–312.
- Robinson, Douglas (2024): „Translating a Collage Novel from Finnish to English: Kari Aronpuro's *The Translator's Flop*“. In: *mTm* 12, 3–20.
- Sapiro, Gisèle (2010): „French Literature in the World System of Translation“ (trans. Jody Gladding). In: McDonald, Christie/Suleiman, Susan R. [Hrsg.]: *French Global: A New Approach to Literary History*. New York: Columbia University Press. 298–319.
- Scarpa, Federica (2020): „Preface“. In: Scarpa, Federica: *Research and Professional Practice in Specialised Translation*. London: Palgrave Macmillan. vii–x.
- Schubert, Rainer (2012): „Vorwort des Übersetzers“. In: Blaga, Lucian: *Die luziferische Erkenntnis*. Münster: LIT. 7–32.
- Schubert, Rainer (2014): „Vorwort des Übersetzers“. In: Blaga, Lucian: *Das dogmatische Weltalter*. Münster: LIT. 7–22.
- Schubert, Rainer (2015): „Vorwort des Übersetzers“. In: Blaga, Lucian: *Die transzendente Zensur*. Berlin: Frank & Timme. 7–32.
- Schubert, Rainer (2016): „Vorwort des Übersetzers“. In: Blaga, Lucian: *Über das philosophische Bewusstsein*. Berlin: Frank & Timme. 7–22.
- Schubert, Rainer (2017): „Vorwort des Übersetzers“. In: Blaga, Lucian: *Das Experiment und der mathematische Geist*. Wien: New Academic Press. 7–23.
- Seeba, Hinrich C. (2010): „„Lost in Translation“. Zur Übersetzung als Bewältigung des Unverständlichen“. In: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 1/2010, 59–74.
- Sela-Sheffy, Rakefet (2005): „How to be a (recognized) translator. Rethinking habitus, norms, and the field of translation“. In: *Target* 17 (1), 1–26.
- Simeoni, Daniel (1998): „The pivotal status of the translator's habitus“. In: *Target* 10, 1–39.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1974/1997): „Translator's Preface“. In: Derrida, Jacques: *Of Grammatology*. Corrected Edition (trans. Gayatri Chakravorty Spivak). Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press. ix–lxxxvii.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1993): *Outside in the teaching machine*. New York/London: Routledge.
- Tahir Gürçağlar, Şehnaz (2002): „What texts don't tell: The uses of paratexts in translation research“. In: Hermans, Theo [Hrsg.]: *Crosscultural transgressions*. Manchester: St. Jerome Publishing. 44–60.

- Tahir Gürçağlar, Şehnaz (2014): „Agency in Allographic Prefaces to Translated Works: An Initial Exploration of the Turkish Context“. In: Jansen, Hanne/Wegener, Anna [Hrsg.]: *Authorial and editorial voices in translation vol. 2 – editorial and publishing practices*. Montreal: Éditions québécoises de l'œuvre, 89–108, file:///C:/Users/user/Downloads/YS%20AEV%20Tahir%20Gurcaglar-2.pdf, 1–21.
- Talmy, Vladimir (2000): „Translator's Foreword“. In: *Journal of Russian & East European Psychology* 38 (4), 8–10.
- Therre, Hans (1994): „Konfessionen eines Kretins“. In: Graf, Karin [Hrsg.] (1994): *Vom schwierigen Doppelleben des Übersetzers*. Berlin: Verlag Volk & Welt, 49–54.
- Tymoczko, Maria (2007): *Enlarging Translation, Empowering Translators*. Manchester/Kinderhook: St Jerome.
- Tymoczko, Maria [Hrsg.] (2010): *Translation, Resistance, Activism*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Venuti, Lawrence (1995): *The translator's Invisibility. A History of Translation*. London/New York: Routledge.
- Watts, Richard (2000): „Translating Culture: Reading the Paratexts to Aimé Césaire's *Cahier d'un retour au pays natal*“. In: *TTR* 13 (2), 29–45.
- Wenger, Etienne/Mcdermott, Richard A./Snyder, William (2002): *Cultivating Communities of Practice: A Guide to Managing Knowledge*. Boston, Mass: Harvard Business Review Press.
- Wolf, Michaela (2007): „Introduction“. In: Wolf, Michaela/Fukari, Alexandra [Hrsg.]: *Constructing a Sociology of Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins. 1–36.
- Wolf, Michaela (2008): „Dem Publikum neue Werte aufdrängen ... 'Macht und Ohnmacht von literarischen ÜbersetzerInnen in übersetzungssoziologischer Sicht'“. In: *Lebende Sprachen* 53 (2), 61–66.
- Woods, Michelle (2006): *Translating Milan Kundera*. Clevedon/Buffalo/Toronto: Multilingual Matters.
- Yuste Frías, José (2005): „Desconstrucción, traducción y paratraducción en la era digital“. In: Yuste Frías, José/Álvarez Lugrís, Alberto [Hrsg.]: *Estudios sobre traducción: teoría, didáctica, profesión*. Vigo: Servizo de publicacións da Universidade de Vigo. 59–82.

Die Rolle der Gender beim Übersetzen und Dolmetschen

Intensivierung als genderspezifische Ressource

1 Einleitung

Im Bereich des Übersetzens und Dolmetschens war der Genderaspekt bisher weder wichtiger Gegenstand der Studien über das Profil der diese Berufe ausübenden Personen noch der ewigen Diskussion über deren Rolle (Cámara Aguilera/Pradas Macías 2019). Die noch wenigen Studien, die in den letzten Jahren über den möglichen Einfluss des Genders auf den Übersetzungs- und Dolmetschprozess durchgeführt wurden (e. g. Ziobro-Strzepek 2014; Russo 2016; Cámara Aguilera/Pradas Macías 2019, 2021; Magnifico/Defranq 2020; Xiaoshu et al. 2021), haben jedoch gezeigt, dass sich Unterschiede im Sprachgebrauch und der Strategieranwendung zwischen Gendern ergeben. Diese Unterschiede können sich wiederum auf die Bewertung der Qualität des Endprodukts (die Übersetzung/die Verdolmetschung) auswirken, wie dies schon bezüglich paraverbaler Parameter wie der Stimme festgestellt werden konnte (Sánchez Santa-Bárbara/Pradas Macías 2019).

Ausgehend von der Forschungslinie zur Dolmetschqualität, die Aspekte erforscht, die sich auf die Bewertung der Empfänger einer Verdolmetschung Übersetzung und/oder eines Dolmetschers auswirken können (e. g. Pöchhacker 1994, 2001; Collados Aís et al. 2007, 2011; Zwischenberger/Behr 2015), wird in diesem Beitrag eine Studie beschrieben, in der die Variable Gender mit einem klaren Ziel analysiert wird: festzustellen, ob und, wenn ja, welche

Unterschiede bei der Übertragung einer Rede¹ in der von männlichen (mÜ) und weiblichen Übersetzern (wÜ) und männlichen (mD) und weiblichen Dolmetschern (wD) verwendeten Sprache auftreten.

In früheren Arbeiten von Cámara Aguilera/Pradas Macías (2019, 2021) konnten bereits bei der Translation einer englischen Rede ins Spanische Genderunterschiede beim Sprachgebrauch festgestellt werden. Die Forschungsfrage in der vorliegenden Arbeit ist, ob diese Genderunterschiede auch sieben Jahre nach der ersten im Jahre 2016 durchgeführten Studie bestehen. Gleichzeitig wollte auch geschaut werden, ob die Ausgangssprache (Deutsch) möglicherweise einen Einfluss auf die Translate in Bezug auf die betrachteten Elemente hat.

Die analytische Perspektive dieser Untersuchung besteht darin, dass sowohl mÜ und wÜ wie auch mD und wD als agierende Personen im Kommunikationsprozess weitere unabhängige Aktanten sind. Unter diesem Gesichtspunkt muss die Identität der mD und wD oder mÜ und wÜ selber, zwangsläufig, einen Einfluss auf die Wahrnehmung der Empfänger (E) haben und damit auf deren Beurteilung das Translat.

Es handelt sich bei dieser Studie um Übersetzungen und Simultanverdolmetschungen, die von Student:innen durchgeführt wurden, die einerseits ihren Bachelor-Abschluss in Übersetzen und Dolmetschen und andererseits ihren Master-Abschluss in Konferenzdolmetschen absolviert haben. Als Ausgangsreden wurden zwei Texte verwendet, die jeweils der deutschen Rede zweier Abgeordneten des Europäischen Parlaments entsprechen. Die vorliegende Arbeit setzt die Arbeit von Cámara Aguilera/Pradas Macías (2019) fort. Es werden ähnliche sprachliche Elemente wie in der ersten Studie untersucht, um ihre Verwendung durch Frauen und Männer festzustellen. Damit es teils vergleichbare Ergebnisse sind, wurden diese sowohl nach Gender wie auch nach Translationsart (Übersetzung oder Verdolmetschung) verglichen (ebd.). Wegen der geringen Anzahl der teilnehmenden Proband:innen können die Ergebnisse nicht als schlüssig bezeichnet werden, aber sowohl in den Verdolmetschungen wie auch in den Übersetzungen sind, wie am Ende des vorliegenden Beitrags zu lesen ist, die Unterschiede zwischen den Gendern deutlich festzustellen.

.....

1 Zur Vermeidung stetiger Wiederholungen, wird zur Generalisierung ‚Rede‘ im Beitrag verwendet, und ‚Text‘ kommt nur zur Anwendung, wenn damit der schriftliche gemeint ist.

2 Theoretischer Forschungsrahmen

Jede menschliche Äußerung unterliegt einer Bewertung, deren ausschlaggebende Faktoren es sich zu untersuchen lohnt (2.1). Doch diese Faktoren kommen oft nicht nur bewusst zum Ausdruck, sondern sind intrinsisch und treten daher unbewusst auf, z. B. genderbedingt (2.2). Dieser Abschnitt widmet sich daher einem kurzen Überblick der empirischen Arbeiten und der Theorien, die sich mit den Konzepten Qualität und Gender aus der Perspektive des Übersetzens und Dolmetschens auseinandersetzen.

2.1 Qualitätsdeterminierende Faktoren: Ursprung, Wahrnehmung und Bewertung

Ausgehend von der Qualitätsbewertung als Forschungsrahmen kann² man die Qualität eines übersetzten Textes unter Berücksichtigung einer Reihe von extralinguistischen und intralinguistischen Faktoren messen (House 2015). Zu den extralinguistischen Faktoren gehören u. a. die Erfahrung, das Wissen und die Ethik der übersetzenden Person und/oder der Übersetzungsauftrag selbst. Zu den intralinguistischen Faktoren gehören alle die, die sich aus den sprachlichen Aspekten der Übersetzung in Bezug auf den zugrunde liegenden Ausgangstext ergeben (ebd). Das Gleiche kann auch für das Simultandolmetschen gelten. Diese Faktoren sind als kontextuelle Faktoren im weitesten Sinne zu verstehen.

Mit Blick auf die Qualität argumentiert Gile (1995: 148), dass sich beim Übersetzen, wie auch beim Dolmetschen, ein externer Einfluss auf die Leistung der übersetzenden Person ergibt. Aber auch das Gegenteil davon könnte zutreffen (Pradas Macías 2004: 26). Beim Dolmetschen, und das gilt auch für das Übersetzen, gibt es ebenfalls einen Einfluss von innen (dem/der Ü) nach außen (der Umgebung). Dieser externe Einfluss kann unter Anwendung des Mehrebenenmodells von Pöhhacker (1994) überprüft werden (Pradas Macías 2023). Pöhhackers Modell (Abbildung 1) bietet einen analytischen Rahmen für das Simultandolmetschen (SI), der sich auf die Situation und die in ihr

.....
2 Die Autorinnen des Beitrags sind sogar der Meinung es ‚kann‘ nicht nur, sondern ‚muss‘.

stattfindende Interaktion konzentriert. Es ist daher ein hilfreiches Instrument zum Verständnis, warum sich die meisten Versuche zur Untersuchung der Dolmetschqualität der Fragebögen zu den Erwartungen und Bewertungen der Rezipienten und/oder Experten bedienen (e. g. Bühler 1986; Kurz 1989, 1993; Gile 1990; Collados Aís 1998).

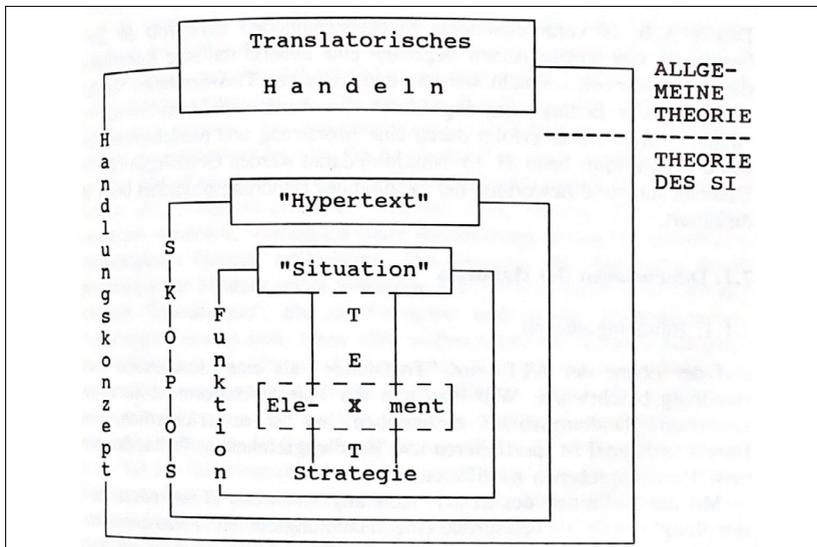


Abb. 1: Mehrebenenmodell (Pöchhacker, 1994: 117).

In Bezug auf die Untersuchung der Erwartungen kann folgende Fragestellung von Nutzen sein: Was wird bewertet (WAS), wie (WIE) und warum (WARUM), sowohl von Seiten der am Ereignis direkt teilnehmenden Rezipienten, als auch von Seiten der wD und mD, deren Rolle es ist, den von der sprechenden Person ausgedrückten Inhalt (insbesondere die Absicht) zu übertragen und sich auf diese Weise sowohl am kommunikativen Ziel als auch am/(an den) kommunikativen Zweck(en) zu beteiligen (siehe Pradas Macías 2023).

Kurz (1996: 71) kam nach der Durchführung der Erwartungserhebungen durch Rezipienten verschiedener Disziplinen zu dem Schluss, dass es nicht möglich sei zu definieren, was als beste Verdolmetschung verstanden werden

kann. Vielmehr gelte es sich die Frage zu stellen, WER die Qualität des Dolmetschens beurteilt.

Man kann sich fragen, wer beurteilt, aber auch, unter welchen Einflüssen. In diesem Sinne kann ein weiteres theoretisches Modell, das schematische Modell der Aktantensituation (siehe Abbildung 2), helfen zu verstehen, warum Wissenschaftler die von Bühler (1986) initiierte und sehr bald von Kurz (1989) fortgesetzte, auf Umfragen basierende Methode in einer Vielzahl von Ansätzen verwendet und versucht haben, diese Vielschichtigkeit und die Konstellation der beteiligten Akteure zu erfassen.

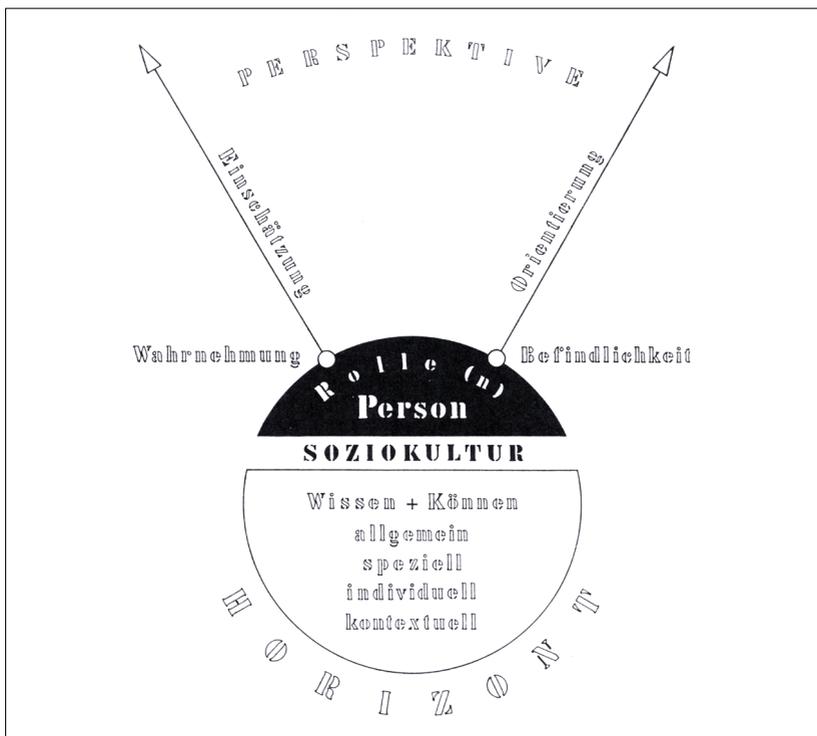


Abb. 2: Schematische Darstellung der ‚Aktantensituation‘ (Pöchhacker 1994: 74).

Die Botschaft durchläuft im kommunikativen Kontext drei Filter, bevor sie zu einem Endprodukt wird. Erstens durchläuft sie den Filter der botschafts-

sendenden Person. Dieser Sender entscheidet über Form und Inhalt der zu vermittelnden Absicht. An zweiter Stelle unterliegt die Botschaft dem Filter des D, dessen Aufgabe es ist, die ursprüngliche Absicht des Senders zu übermitteln und der an dritter Stelle aktivierte Filter ist das des Empfängers, da dieser sich auf seine eigene Perspektive und sein Interesse an der ursprünglichen Botschaft konzentriert.

Darüber hinaus könnte ein vierter Filter in Betracht gezogen werden, nämlich die wahrnehmungsbeeinflussenden Faktoren aller Aktanten. Daher, wie schon anderweitig angedeutet (Pradas Macías 2023), dient die von Pöchhacker (1994: 73) vorgeschlagene schematische Darstellung der Verdeutlichung konditionierender Faktoren (Kontext). Einer dieser bedingenden Faktoren ist der des eigenen kontextgeprägten Ausdrucks der jeweiligen botschaftsübertragenden Person.

2.2 Sprachgebrauch und Gender

Heutzutage geht man gesellschaftlich von einem genderunabhängigen Sprachgebrauch aus. Doch haben Forschungen dazu in verschiedenen Disziplinen dies in Frage gestellt (e. g. Córdova 2003). Gerade aufgrund dessen, dass Kontext menschliches Handeln und menschlichen Ausdruck prägt, stützen Forschungen in verschiedenen Disziplinen das Argument eines differenzierten Sprachgebrauchs.

Studien in der Soziolinguistik weisen darauf hin, dass Alter, Bildung, soziale Klasse/Einkommen, Rasse und Gender den Sprachgebrauch beeinflussen. Trudgill (1972) und auch Labov (1991) vermuten, dass Frauen ihren Sprachgebrauch korrigieren (indem sie einer prestigeträchtigeren Form folgen), während Männer diese Eigenzensur nicht zur Anwendung bringen. García Mouton (1999) und Lakoff (1995) kommen in ihren Untersuchungen zu dem Ergebnis, dass Frauen mehr affektive und hypokoristische Ausdrücke verwenden, während Männer eher direkte und bestimmende Ausdrücke verwenden. Außerdem kommen sie auch zum Schluß (ebd.), dass Frauen eher Präfixe und Diminutive verwenden und Männer eher die imperative Verbalform. Frauen machen ebenso häufiger von einer indirekten Sprechweise Gebrauch, zum Beispiel durch Euphemismen, während Männer einen direkteren Sprachstil pflegen.

Eckert und McConnell-Ginet (2003) meinen, dass der Sprachgebrauch auf die Zugehörigkeit einer sozialen Kategorie hinweist und dass die Verwendung von korrekter und Standardgrammatik in manchen Fällen mit Parametern wie Gehorsam verbunden ist. In diesem Zusammenhang könnte die Verwendung von nicht-standardisierter Grammatik, die bei Männern häufiger vorkommt als bei Frauen, als eine Form der Rebellion angesehen werden, insbesondere bei Jugendlichen und Heranwachsenden.

In einer zeitnäheren Studie stellt Yang (2014: 375) fest, dass eine wÜ/wD die Genderneutralität in der Sprache fördert und Hilfs- und Reizwörter verwendet, um einerseits weibliche Züge anschaulich und lebendig darzustellen und andererseits die patriarchalische Sprache in Frage zu stellen und den sozialen Status der Frauen zu erhöhen, alles in dem Bestreben, ein höheres Maß an Gleichheit zu erreichen.

Im Dolmetschbereich haben sich im letzten Jahrzehnt Forscher der Untersuchung einer von Männern und Frauen unterschiedlichen Strategieverwendung beim Dolmetschen gewidmet. Zur Feststellung, ob lexikalische Vielfalt und Dichte mit dem Gender in Verbindung gebracht werden können, hat Russo (2016: 319) einen Korpus von Reden des Europäischen Parlaments in englischer, italienischer und spanischer Sprache und deren Verdolmetschungen in anderen Sprachen analysiert. Obwohl die Ergebnisse der empirischen Studie, je nach gewählter Sprache, unterschiedlich ausfallen, lässt sich eine statistisch signifikante Tendenz feststellen. Unter diesen Daten ist die lexikalische Dichte bei den italienischen Frauen, die eine Rede im Europäischen Parlament gehalten haben, größer als bei den Männern, und die lexikalische Vielfalt bei den wD des Englischen und Spanischen größer als bei ihren männlichen Kollegen.

Genderunterschiede beim Dolmetschen stellt auch Ziobro-Strzepek (2014) fest. Die Ergebnisse ihrer Studie, die sich auf einen Korpus von Simultanverdolmetschungen stützt, der in einem Simultandolmetschexperiment mit fünf wD und fünf mD gesammelt wurde, zeigen, dass wD sich häufiger selbst korrigieren als ihre männlichen Kollegen. In diesem Zusammenhang kommt die Autorin der Studie zu dem Schluss, dass die überwiegende Mehrheit dieser Selbstkorrekturen beim Simultandolmetschen nicht auf die Schwierigkeit bestimmter Textabschnitte zurückzuführen ist.

Dass die ebengenannten Genderunterschiede jedoch nicht immer vorkommen, oder je nach Analysekriterium unterschiedlich ausfallen können, ergibt sich z. B. aus der von Yenkimaleki et al. (2017) durchgeführten Studie. Sie konzentrieren sich in ihrer Arbeit auf die Auswirkungen, die das Gender der D auf die Qualität der Verdolmetschung haben kann. Zu diesem Zweck wurde die Studie mit 30 Dolmetschstudent:innen von Englisch zu Farsi durchgeführt. In dieser Studie analysierten die Forscher eine Reihe von Qualitätsparametern. Die Ergebnisse wiesen darauf hin, dass es keinen Unterschied in der Qualität des Dolmetschens von weiblichen und männlichen Studierenden gibt. Ein interessanter Aspekt ihrer Arbeit ist aber, dass die Wahl der Wörter und Strukturen bei der Darstellung eines Konzepts je nach Kultur und deren Eigenheiten variieren kann (ebd.).

Magnifico und Defranq (2020: 14) nutzen in ihrer Studie den von der Universität Gent erstellten Korpus aus Verdolmetschungen des Europäischen Parlaments. Dieses besteht aus neun Sprachkombinationen mit Englisch, Französisch, Deutsch und Niederländisch und umfasst etwa 220.000 Stichproben. Die Untersuchungen der beiden Autoren beschränken sich auf eine spezifischere Ebene und der Fokus liegt in der möglicherweise genderunterschiedlichen Verwendung von Konnektoren (Auslassungen und Hinzufügungen). Die Ergebnisse dazu werden auch mit Sprechgeschwindigkeit und Gender der Redner verglichen. Nach ihrer detaillierten Studie kommen sie zum Schluss, dass keine signifikanten Unterschiede festzustellen sind, auch nicht in den von den mD und wD angewandten Strategien.

Ob es beim Dolmetschen im diplomatischen Bereich stilistische Unterschiede zwischen Männern und Frauen gibt, wird anhand einer mehrdimensionalen Analyse von Xiaoshu et al. (2021) untersucht. Dazu verwenden die Autoren einen Korpus bestehend aus Verdolmetschungen diplomatischer Reden (englisch–chinesisch) mit Echtzeitaufnahmen von acht Männern und neun Frauen, die zwischen 2003 und 2019 gehalten wurden. Obwohl keine Unterschiede in den zur Analyse herangezogenen Parametern festgestellt werden, weisen Xiaoshu et al. (ebd.) darauf hin, dass dagegen Unterschiede in der Verwendung bestimmter sprachlicher Elemente durch mD und wD auffallen.

Die Wirkungen des Gender auf den Metatext, also die Verdolmetschung, wird auch in der für die vorliegende Studie zum Vergleich herangezogene

Untersuchung (siehe Cámara Aguilera und E. Macarena Pradas Macías 2019) beobachtet. Die Verdolmetschungen durch mD und wD des QINV-Korpus (2016) dienen zur Untersuchung des Sprachgebrauchs. Konkret wurde die Anwendung bewertender und/oder ausdrucksstarker Adjektive (BewA), (z. B. *wichtig*), intensivierender Wörter und/oder quantitativer Wörter (IntW), (z. B. *viel, sehr*) untersucht. Einerseits wird analysiert, ob diese in der Ausgangsrede sprachlichen Kategorien vollständig beim Verdolmetschen übertragen werden, und andererseits wird weiter untersucht, ob auch nicht in der Rede enthaltenen BewA und IntW in der Verdolmetschung zum Ausdruck kommen und, ggf. von Seiten welchen Genders. Die Ergebnisse der Studie von 2019 (Cámara Aguilera/Pradas Macías) zeigen, dass BewA in der Ausgangsrede von beiden Gendern im gleichen Maße wiedergegeben werden, aber Dolmetscherinnen mit großem Abstand mehr BewA und IntW hinzufügen als in der Ausgangsrede vorhanden, und Dolmetscher fügen dagegen eher quantitative Intensivierung hinzu. Diese Resultate veranlasst die Autorinnen zu einer weiteren Studie (2021) wo geprüft wird, ob die Ergebnisse bezüglich der Genderunterschiede auch bei Übersetzungen der Fall sind und, ob die Ausgangssprache (deutsch vs. englisch) zu Unterschieden führt und somit, schon an sich, als Variable angesehen werden kann. Ausgangstext für die Studien in 2021 ist ein Ausschnitt aus dem Märchen Rumpelstilzchen der Gebrüder Grimm (mehr dazu in Cámara Aguilera/Pradas Macías 2021). Die Entscheidung, sich auf eine literarische Übersetzung zu konzentrieren, ist darauf zurückzuführen, dass von allen Übersetzungsgattungen in dieser wahrscheinlich die expressive Prägung des mÜ oder der wÜ am deutlichsten zum Ausdruck kommt. Auch die Untersuchung der Übersetzungen zeigt genderspezifische Divergenzen wie in der Studie von 2019.

3 Hypothese, Ziele und Methodik der Forschungsarbeit

Nach der Übersicht im vorhergehenden Abschnitt (siehe 2), kann man zusammenfassend behaupten, dass die Anzahl der Studien, die sich mit dem Einfluss des Genders auf das Produkt auseinandersetzen, nicht sehr umfangreich ist. Weiter zeigt sich auch, dass zwar oft Genderunterschiede im Sprach-

gebrauch beim Übersetzen und Dolmetschen festgestellt wurden, aber eben nicht immer.

Der Stand der Forschung hat uns zur vorliegenden Arbeit ermutigt und zur Aufstellung folgender Hypothese geführt: Die Verwendung IntW und BewA gilt zeitunbegrenzt und sprachunabhängig und wird Unterschiede im Sprachgebrauch zwischen den Geschlechtern aufweisen, sowohl beim Simultandolmetschen als auch beim Übersetzen.

Ausgehend von dieser Hypothese werden drei Ziele anvisiert. Erstens will man feststellen, ob Ü und D IntW oder BewA bei der Übertragung verwenden, die nicht in der Ausgangsrede enthalten waren. Zweitens versucht man herauszufinden, ob diese Sprachelemente von Ü und/oder D weggelassen und/oder hinzugefügt werden. Und drittens wird untersucht, ob Auslassungen und/oder Hinzufügungen bezüglich der Ausgangsrede weiterhin genderspezifisch sind.

In Bezug auf die Methode werden IntW und BewA in den Übersetzungen und Verdolmetschungen der an der Studie teilnehmenden Ü und D analysiert (hinsichtlich Auslassungen und Hinzufügungen in Bezug auf die Ausgangsrede). Als mögliche Intensivierungsstrategien wurden auch mögliche intensivierende Konjunktionen, erweiterter Inhalt zur Verstärkung einer gegebenen Information und die Auswahl aussagekräftigerer Verben als in der Ausgangsrede zur Analyse herangezogen. Zur Feststellung eines möglichen differenzierten Sprachgebrauchs im Ausgangstext und dessen Verdolmetschungen und Übersetzungen wird auch hierzu ein Vergleich angestellt.

Zur Ermöglichung einer Analyse der Gültigkeit der Ergebnisse im Zeitverlauf werden die Untersuchungsergebnisse des für die vorliegende Arbeit bereitgestellten Materials (2022) mit denen der im Jahre 2016 untersuchten Materialien (siehe Cámara Aguilera/Pradas Macías 2019, 2021) verglichen. In Bezug auf die Ausgangsreden wurden zwei Quellen in Betracht gezogen. Die erste Quelle entspricht der englischen Rede eines männlichen Kommissionsmitglieds in der Plenarsitzung des Europäischen Parlaments im März 2003 (Korpus ECIS 2003 – ECIS Research Group 2003). Die zweite Quelle entspricht den von zwei weiblichen Kommissionsmitgliedern im April 2022 in Straßburg auf Deutsch gehaltenen Reden. Die Reden wurden nach dem Kriterium ähnlicher Themen erwählt (Budgetverteilung und Weltkrisen). Es

wurde auch dafür gesorgt, dass das Thema für die Teilnehmer der Studie nicht unbekannt ist. In diesem Sinne handelte es sich im Falle der ersten Quelle um die Zuweisung eines Teils des Budgets an die Menschen in Irak, die 2003 unter dem Krieg litten. Im Falle der zweiten Quelle handelt es sich um den Schutz von Kindern und Jugendlichen, die vor dem Krieg in der Ukraine fliehen, von Seiten der Europäischen Union.

Die Teilnehmenden an der Universität Granada befanden sich im letzten Studienjahr des Bachelors in Übersetzen und Dolmetschen oder im Master in Konferenzdolmetschen, beide Studiengänge der Universität Granada. In diesem Sinne handelt es sich also um ein Profil, das dem eines/er Berufsdolmetscher:in bzw. Übersetzer:in sehr nahekommt. Die Teilnahme erfolgte nach freiwilliger Zusage der Studierenden, die zuvor elektronisch (im Falle der D) oder im Rahmen des Unterrichts (im Falle der Ü) eine Einladung dazu erhalten hatten. Sowohl das Thema wie auch die Dauer (Ausgangsrede) bzw. Länge/Anzahl der Wörter (Ausgangstext) wurde im Vorhinein angegeben. Im Untersuchungskorpus (2016) nahm an den Übersetzungen die vollständige Gruppe des Übersetzungsunterrichts teil, und im Falle der Verdolmetschungen, sechzehn der siebzehn Dolmetschstudierenden des Masterstudienjahrs 2016/2017. Die Übersetzungsgruppe setzte sich aus elf Frauen und neun Männern zusammen. Und im Falle der Dolmetschungen, aus elf Frauen und drei Männern. Im zweiten Untersuchungskorpus (2022) nahmen zwar weniger Probanden:innen teil, die Anzahl von Frauen und Männern ist dagegen ausgeglichener (Übersetzungen Deutsch–Spanisch (DE–SP): zwei Frauen und zwei Männer; Verdolmetschungen DE–SP: drei Frauen und drei Männer). Im Untersuchungskorpus 2016 wurden zum Angleich der Teilnehmeranzahl nach Gender, drei der Frauenübersetzungen bzw. Verdolmetschungen nach dem Kriterium ‚vollständige Wiedergabe in Bezug auf den Ausgangstext‘ zur Analyse herangezogen.

Die Transkriptionsmethode für die Verdolmetschungen folgt dem Vorschlag von Pöchhacker (1994: 111), der es für vorteilhaft hält, auf eine phonetische Transkription zu verzichten, um ein breiteres Publikum zu erreichen.

4 Studienergebnisse und Diskussion

Die Ergebnisse werden nachfolgend nach Untersuchungskorpus (2016 und 2022) und Elementenkategorie präsentiert.

4.1 Sprachgebrauch im Untersuchungskorpus 2016³

Wie unten der Abbildung 3 zu entnehmen ist, werden bei der Übertragung der BewA in der Ausgangsrede keine Unterschiede für die Verdolmetschungen wahrgenommen. Männer und Frauen übertragen alle BewA und fügen keines, das ursprünglich nicht in der Ausgangsrede enthalten war, hinzu. Bei den Übersetzungen sind Frauen etwas genauer, und übertragen eher alle BewA, die in der Ausgangsrede vorhanden waren (drei mehr als die männlichen Kollegen). Im Falle der IntW dagegen sind die mD etwas genauer als die weiblichen Kolleginnen (zwei mehr), doch bei den Übersetzungen sind weiterhin die wÜ genauer (sechs mehr). Ein deutlicher Unterschied entsteht jedoch, wenn es sich um Hinzufügungen handelt. In diesem Fall sind sowohl bei den weiblichen Verdolmetschungen (16 IntW) wie auch bei den weiblichen Übersetzungen (28 IntW) große Unterschiede gegenüber denen der männlichen Kollegen zu finden (4 IntW bei D und 8 IntW bei Ü).

	BewA (AR)	IntW (AR)	IntW nicht in der AR
V EN-SP	F und M gleich	M 2 mehr als F	M 4 und F 16
Ü EN-SP	F 3 mehr als M	F 6 mehr als M	M 8 und F 28

Abb. 3: Anwendung durch Frauen (F) und Männer (M) BewA und IntW bezüglich der englischen Ausgangsrede (AR) (Vergleich der Daten in Cámara Aguilera/Pradas Macías, 2019 und 2021).

Die Datenanalyse zeigt eine ihrer Anzahl nach differenzierte Anwendung der IntW durch Männer und Frauen. Weiter ist aber auch zu beobachten, dass

.....

3 Hier werden die Ergebnisse der Studien von Cámara Aguilera und Pradas Macías (2019 und 2021) verglichen.

Frauen IntW für den Hinweis auf die Wichtigkeit des Ausgesagten (qualitativ) benutzen, während Männer sie eher für den Hinweis auf die Menge (quantitativ) benutzen.

4.2 Sprachgebrauch im Untersuchungskorpus 2022

In diesem Abschnitt werden die Ergebnisse der für die vorliegende Arbeit bereitgestellten und analysierten Übersetzungen (4.2.1) und Verdolmetschungen (4.2.2) diskutiert.

4.2.1 Sprachgebrauch in den Übersetzungen 2022

Im ersten Ausgangstext konnten elf BewA festgestellt werden (siehe Abbildung 4).

	AT_1_DE	Ü_1_M_1	Ü_1_M_2	Ü_1_F_1	Ü_1_F_2
BewA	11	9	8	8	8
Emphatischer/Hinzufügung		0	0	1	1
Auslassung komplett/ Auslassung zum Teil		1	3	2	1
IntW	19	14	12	14	14
Emphatischer/Hinzufügung		0	0	5	2
Auslassung komplett/ Auslassung zum Teil		1	4	3	3
Hinzufügung Konjunktionen		0	0	2	0
Hinzufügung von Information zur Verstärkung einer Aussage		0	0	9	1
Verb wirkt emphatischer		0	0	2	1

Abb. 4: Anwendung BewA und IntW in den Übersetzungen (Ü) durch Frauen (F) und Männer (M) im Vergleich zu dessen Gebrauch im deutschen Ausgangstext (AT 1).

Davon wurden von den mÜ jeweils neun (M_1) und acht (M_2) übertragen, während die wÜ in beiden Fällen jeweils acht in der Übersetzung übermittelten. Ausgelassen wurden also ganz oder teilweise (es kam dem Sinn nahe)

von den mÜ ein Wort (M_1) und drei Wörter (M_2) und von den WÜ je zwei Wörter (F_1) und 1 Wort (F_2). Bei letzteren ist zu beobachten, dass beide jeweils ein im Ausgangstext enthaltenes Wort emphatischer als in diesem ausdrücken (z. B. diese Kinder – todos estos niños) oder ein in diesem nicht benutzten hinzufügen (Wir werden alles tun – Haremos todo lo que esté en nuestras manos).

In der dritten Tabelle (Abbildung 5) können die Ergebnisse der Untersuchung der Übersetzungen ins Spanische der zweiten auf deutsch gehaltenen Ausgangsrede beobachtet werden. Hier beinhaltete die Ausgangsrede dreizehn BewW und vierzehn IntW. Die mÜ vermittelten in beiden Fällen alle weiter und auch die wÜ F_2, während die wÜ F_1 nur elf übertrug. Im Falle der letzteren hat sie dafür zwei Wörter emphatischer ausgedrückt und/oder hinzugefügt und auch die wÜ F_1 hat ein BewA hinzugefügt.

In Bezug auf die Übertragung der IntW hat nur ein mÜ (M_1) alle Wörter dieser Kategorie in seiner Übersetzung übertragen. Die wÜ F_2, mit 12 Übertragungen, hat nur zwei ausgelassen, aber sowohl der mÜ M_2 wie die wÜ F_1 haben nur neun übertragen. Die Auslassungen sind jedoch, im Falle des mÜ M_2, schwerwiegender, weil dieser keine Kompensationsstrategie anwendet, wie es anscheinend bei der Übersetzung von F_1 der Fall ist. Beide wÜ haben Wörter hinzugefügt oder im Falle in der Ausgangsrede vorhandener Wörter emphatisiert (F_1, vier IntW und eine Konjunktion; F_2, drei IntW). Weiter fällt auf, dass der Übersetzer M_1 zweimal eine Information zur Verstärkung einer Aussage hinzufügt, und, dass die Übersetzerin F_1 dies ebenfalls in zwölf Fällen tut, wobei acht davon Gendermarkierungen sind, die im Ausgangstext nicht zur Anwendung kamen.

Die Analyse des Untersuchungskorpus 2022 zeigt also, in Bezug auf die Übersetzungen, dass IntW hauptsächlich von Frauen verwendet werden, während Männer möglicherweise dazu neigen, diese Ausdrucksart, wenn im Ausgangstext vorhanden, manchmal auszulassen. Auslassungen werden auch von Frauen vorgenommen, aber es scheint, dass diese versuchen, die Intensivierung von ausgelassenen BewA und IntW durch die eigene Hinzufügung anderer nicht vorhandener zu kompensieren.

Darüber hinaus ist es interessant zu beobachten, dass eine der Übersetzerinnen (F1) Gendermarkierungen hinzufügte, die im AT nicht enthalten wa-

ren. Dies könnte ein interessantes Phänomen sein, das in zukünftigen Studien untersucht werden sollte.

	AT_2_DE	Ü_2_M_1	Ü_2_M_2	Ü_2_F_1	Ü_2_F_2
BewA	13	13	13	11	13
Emphatischer/Hinzufügung		0	0	2	1
Auslassung komplett/zum Teil		0	0	1	0
IntW	14	14	9	9	12
Emphatischer/Hinzufügung		0	0	4	3
Auslassung komplett/zum Teil		0	5	3	2
Hinzufügung Konjunktionen		0	0	1	0
Hinzufügung von Information zur Verstärkung einer Aussage		0	2	12 (8 Gender)	0
Verb wirkt emphatischer		0	0	0	0

Abb. 5: Anwendung in den Übersetzungen (Ü) durch Frauen (F) und Männer (M) BewA und IntW bezüglich der verwendeten im deutschen zweiten Ausgangstext (AT).

Die Analyse des Untersuchungskorpus 2022 zeigt also, in Bezug auf die Übersetzungen, dass IntW hauptsächlich von Frauen verwendet werden, während Männer möglicherweise dazu neigen, diese Ausdrucksart, wenn im Ausgangstext vorhanden, manchmal auszulassen. Auslassungen werden auch von Frauen vorgenommen, aber es scheint, dass diese versuchen, die Intensivierung von ausgelassenen BewA und IntW durch die eigene Hinzufügung anderer nicht vorhandener zu kompensieren.

Darüber hinaus ist es interessant zu beobachten, dass eine der Übersetzerinnen (F1) Gendermarkierungen hinzufügte, die im AT nicht enthalten waren. Dies könnte ein interessantes Phänomen sein, das in zukünftigen Studien untersucht werden sollte.

4.2.2 Sprachgebrauch in den Verdolmetschungen 2022

Bei den Ergebnissen der Simultanverdolmetschungen können wir ein ähnliches Phänomen beobachten (siehe Abbildungen 6 und 7).

	AR_1_ DE	V_1_ M_1	V_1_ M_2	V_1_ M_3	V_1_ F_1	V_1_ F_2	V_1_ F_3
BewA	10	5	9	6	7+(2)	6	10
Emphatischer/Hinzufügung		0	0	1	2	1	2
Auslassung komplett/zum Teil		5	1	3	0	3	0
IntW	19	13	11	16	10(+1)	14	14
Emphatischer/Hinzufügung		4	1	1	5	5	2
Auslassung komplett/zum Teil		3	7	2	3	2	5
Hinzufügung Konjunktionen		0	0	0	0	2	2
Hinzufügung von Information zur Verstärkung einer Aussage		3	4	0	0	2	0
Verb wirkt emphatischer		0	0	0	0	0	0

Abb. 6: Anwendung in den Verdolmetschungen (V) durch Frauen (F) und Männer (M) BewA und IntW bezüglich der verwendeten in der deutschen ersten Ausgangsrede (AR).

Wie der Abbildung 6 zu entnehmen ist, waren hier in der ersten deutschen Ausgangsrede zehn BewA und neunzehn IntW festzustellen. Zu beobachten ist, dass in keinem Fall alle IntW von den D übertragen wurden und all die BewA nur im Falle der Dolmetscherin F_3. Die Höchstzahl an Übertragungen der IntW wurde hingegen vom Dolmetscher M_3 erreicht, obwohl allgemein betrachtet diese Kategorie eher von den Dolmetscherinnen (11, 14, 14) als von den Dolmetschern (13, 11, 16) verdolmetscht wurde. Im Falle der Dolmetscherin F_1 wurden zehn wörtlich verdolmetscht und in einem Fall durch ein ähnliches IntW ersetzt. Der größere Unterschied in der Anwendung BewA und IntW zwischen Dolmetschern und Dolmetscherinnen ergibt sich jedoch in den Hinzufügungen beider Kategorien von Seiten der Dolmetscherinnen. In diesem Sinne ist zu beobachten, dass im Falle der mD nur einmal eine Hin-

zufügung eines BewA (M_3) erfasst werden konnte, während die weiblichen Kolleginnen dies in allen Fällen tun (zwei F_1, eins F_2, zwei F_3). Dieser Unterschied ist im Falle der IntW erheblicher. So wurden von den mD nur im Falle des ersten Dolmetschers mehrere Hinzufügungen festgestellt (4) während Dolmetscher M_2 und M_3 jeweils nur ein IntW hinzufügen. Dagegen wurden bei den weiblichen Kolleginnen in zwei Fällen (F_1 und F_2) fünf IntW addiert und im Falle der dritten Dolmetscherin zwei. Es muss jedoch darauf hingewiesen werden, dass die Dolmetscher sich wohl auf irgendeine Weise der Auslassungen IntW bewusst waren, da sowohl D M_1 als auch D M_2, wo die meisten Auslassungen vorkamen, im Falle des ersten D (M_1) bis zu dreimal und im Falle des D M_2 sogar viermal nicht in der Ausgangsrede enthaltene Information zur Verstärkung einer Aussage hinzugefügt wurde. Dies war bei den Dolmetscherinnen nur bei der zweiten D der Fall, wobei die zweite und die dritte D den nicht in der Ausgangsrede enthaltenen Konjunktionen in beiden Fällen zwei hinzufügten.

In den Verdolmetschungen der zweiten Rede (siehe Abb. 7) verwendete ein D (M_2) bis zu siebenmal genderspezifische Markierungen, die nicht in der Ausgangsrede vorhanden waren und von einer D (F_2) wurden drei Aussagen mit weiterer Information verstärkt. Auslassungen kommen, wie im Falle der Ü (siehe Abbildungen 4 und 5) bei beiden Geschlechtern und in beiden Kategorien, BewA und IntW, teilweise vor, jedoch sind sie bei den männlichen D häufiger als bei den weiblichen D. Konjunktionen wurden in keinem Fall hinzugefügt, doch bei der zweiten D (F_2) wurden zweimal Verben emphatischer ausgedrückt, auch durch die Anwendung z. B. von Superlativen hat diese D die in der Ausgangsrede angegebene Information emphatisiert. Bei dieser zweiten Dolmetscherin war anfangs die geringste Übertragung der in der Ausgangsrede enthaltenen BewA wie IntW zu beobachten. Die drei mD hatten im Falle der BewA zehn der dreizehn in der Ausgangsrede in dieser Kategorie enthaltenen Wörter übertragen. Die dritte D (F_3) kam der vollständigen Übertragung sowohl der BewA (zwölf von dreizehn) wie der IntW (zwölf von vierzehn) am nächsten.

	AR_2_ DE_	V_2_ M_1	V_2_ M_2	V_2_ M_3	V_2_ F_1	V_2_ F_2	V_2_ F_3
BewA	13	10	10	10	11	9	12
Emphatischer/Hinzufügung		0	0	3	0	2	4
Auslassung komplett/zum Teil		3	3	2	2	2	2
IntW	14	9	8	10	8	7	12
Emphatischer/Hinzufügung		1	0	1	1	5	1
Auslassung komplett/zum Teil		5	6	3	5	4	2
Hinzufügung Konjunktionen		0	0	0	0	0	0
Hinzufügung von Information zur Verstärkung einer Aussage		0	7 (Gender)	0	0	3	0
Verb wirkt emphatischer		0	0	0	0	2	0

Abb. 7: Anwendung in den Verdolmetschungen (V) durch Frauen (F) und Männer (M) bewertender Adjektive (BewA) und intensivierender Wörter (IntW) bezüglich der verwendeten in der deutschen zweiten Ausgangsrede (AR).

Bei der genauen Untersuchung der Wortwahl bei den Übersetzungen beider Ausgangsreden fiel weiter auf, dass die hinzugefügten BewA und IntW im Falle der weiblichen Ü Wichtigkeitsgrad (z. B. *vital*), Besitz (z. B. *propio*) und Begründung (z. B. *misma razón*) verstärken, während bei den männlichen Kollegen eher die Quantität oder Menge (z. B. *todos*) emphatisiert werden. Bei den Verdolmetschungen geben die männlichen Verdolmetschungen eher der Menge (z. B. *todo*) und Wichtigkeit (z. B. *sobre todo*) Nachdruck, wenn es sich um IntW handelt, wobei die weiblichen Kolleginnen mit beiden Kategorien die Wichtigkeit (z. B. *fundamental*) eines Inhalts und die Begründung (z. B. *interesante*) zu emphatisieren wünschen.

Die Ergebnisse für das Untersuchungskorpus 2022 (siehe Abbildungen 4 bis 7) sind also vergleichbar mit denen, die für das Untersuchungskorpus 2016 bei den Ü und V (siehe Abbildung 3) aus dem Englischen festgestellt wurden.

5 Schlußfolgerungen

Am Anfang dieses Kapitels wurde die Hypothese gestellt, dass die Verwendung IntW und BewA auch bei der Übertragung einer Rede aus dem Deutschen im Sprachgebrauch Unterschiede zwischen den Gendern aufweisen würde, sowohl beim Simultandolmetschen als auch beim Übersetzen. Es galt vor allem eine Antwort auf die Forschungsfrage dieser Studie zu finden, im Sinne, ob die Genderunterschiede, die aus den Ü und V aus dem Englischen im Jahre 2016 hervorgingen, weiterhin gültig seien. Die in Abschnitt 4 aufgeführten Ergebnisse der durchgeführten Studien bestätigen diese Hypothese und beantworten die Forschungsfrage positiv.

In der vorliegenden Arbeit wurden weiter drei Ziele gesetzt. Erstens galt es festzustellen, ob w und m Ü und D nicht in der Ausgangsrede enthaltene IntW oder BewA bei der Übertragung verwenden. Zweitens wurde untersucht, ob diese Sprachelemente von Ü und/oder D weggelassen und/oder hinzugefügt werden. Und drittens wurde der Frage nachgegangen, ob Auslassungen und/oder Hinzufügungen bezüglich der Ausgangsrede genderspezifisch sind. Diese Ziele wurden in der Arbeit ausgearbeitet und die Ergebnisse zeigen darauf hin, dass die betroffenen m und wD und Ü verschiedene Entscheidungen bezüglich der Übertragung einer Ausgangsrede treffen und somit auch verschiedene Strategien (Auslassungen/Hinzufügungen) anwenden. Die Ergebnisse deuten ebenfalls darauf hin, dass Übersetzerinnen und Dolmetscherinnen eher zur Tendenz neigen, manche Aussagen vor allem mit IntW zu emphatisieren, während Übersetzer und Dolmetscher im Allgemeinen bei BewA und IntW nicht dazu neigen, diesen eine zu starke Wichtigkeit anzuerkennen, außer wenn diese auf einen Mengenhinweis deuten.

Weiter kam bei der Analyse der vorliegenden Studie im Untersuchungskorpus 2022 eine neue Hinzufügung ins Spiel, das Gendern, sowohl in den Ü wie in den V und von Seiten beider Gender (Ü_F_2 und D_M_2). Da Gendern sprachpolitisch sehr aussagekräftig ist, gilt es diese Strategie im Zusammenhang mit der Rolle der Ü und D in zukünftigen Studien zu analysieren.

Zusammenfassend gilt es zu sagen, dass trotz der Tendenz, die aus der in diesem Kapitel beschriebenen Arbeit hervorgeht, beachtet werden muss, dass die begrenzte Anzahl von Ü und V sowie die Tatsache, dass sie nicht von

berufstätigen m und wÜ und D stammen, die Ergebnisse nicht als endgültig aussagekräftig anzunehmen sind.

Aus diesem Grund nehmen sich die Autorinnen des vorliegenden Kapitels vor, zukünftig Studien mit einem Korpus professioneller Ü und V zu analysieren, wenn möglich mit einer größeren Proband:innengruppe. Es wird auch in Erwägung gezogen, den Korpus auf andere Sprachrichtungen mit unterschiedlichem kulturellem Hintergrund hin zu untersuchen.

Es erscheint auf jeden Fall wichtig, sich bewusst zu sein, dass Sprache nicht unbedingt auf gleiche Weise von allen benutzt wird. Weiter ist Textproduktion nur die eine Seite, die aber unbedingt mit der Textrezeption verbunden ist. Der Kontrast der Ergebnisse der vorliegenden Studie mit denen der besseren Bewertung einer männlichen V als der weiblichen V bei einer bis auf die Stimme identischen (männlich oder weiblich) Verdolmetschung (Sánchez Santa-Bárbara/Pradas Macías, 2019) weisen darauf hin, dass diese Strategien bestimmt unbewusst, aber möglicherweise auf die Anpassung ausgerichtet sein könnten. Dem gilt es in zukünftigen Studien ebenfalls nachzugehen.

Literaturverzeichnis

- Bühler, Hildegund (1986): „Linguistic (semantic) and extra-linguistic (pragmatic) criteria for the evaluation of conference interpretation and interpreters“. In: *Multilingua*, 5 (4), 231–236.
- Cámara Aguilera, Elvira/Pradas Macías, E. Macarena (2019): „Implicaciones del género en el discurso interpretado“. In: *Entreculturas*, 10, 301–320.
- Cámara Aguilera, Elvira/Pradas Macías, E. Macarena (2021): „La impronta del género en la calidad de la traducción: Incidencia en la traducción al español del cuento clásico alemán *Rumpelstilzchen* (La hija del molinero)“. In: *Signo*, 46, 175–185.
- Collados Aís, Ángela (1998): *La evaluación de la calidad en interpretación simultánea. La importancia de la comunicación no verbal*. Granada: Comares.
- Collados Aís, Ángela/Pradas Macías, E. Macarena/Stévaux, Elisabeth/García Becerra, Olalla (eds.) (2007): *La evaluación de la calidad en interpretación simultánea: Parámetros de incidencia*. Granada: Comares.

- Collados Aís, Ángela/Iglesias Fernández, Emilia/Pradas Macías, E. Macarena/Stévaux, Elisabeth [Hrsg.] (2011): *Qualitätsparameter beim Simultandolmetschen Interdisziplinäre Perspektiven*. Tübingen: Narr Verlag.
- Córdova Abundis, Patricia (2003): „¿Habla coloquial femenina?“ In: *TONOS*, 6, 1–9.
- Costa, Paul T. Jr./Terracciano, Antonio/McCrae, Robert R. (2001): „Gender differences in personality traits across cultures: Robust and surprising findings.“ In: *Journal of Personality and Social Psychology*, 81 (2), 322–331.
- ECIS Research Group (2003): *Corpus ECIS 2003*. Nichtveröffentlichte Datenbank. Granada, Universidad de Granada.
- Eckert, Penelope/McConnell-Ginet, Sally (2003): *Language and Gender*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fernández Alcaide, Marta (2005): *El adjetivo, E-excellence* [en línea] (2005): <http://www.liceus.com> [14.12.2017].
- García Mouton, Pilar (1999): *Cómo hablan las mujeres*. Madrid, Arco Libros.
- Gile, Daniel (1990): „L'évaluation de la qualité de l'interprétation par les délégués: une étude de cas.“ In: *The Interpreters' Newsletter*, 3, 66–71.
- Gile, Daniel (1995): *Basic Concepts and Models for Interpreter and Translator Training*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- House, Juliane (2015): *Translation quality assessment. Past and present*. New York: Routledge.
- Kurz, Ingrid (1989): „Conference interpreting: User expectations“. In: Deanna L. Hammond (Ed.). *Coming of age. Proceedings of the 30th Annual Conference of the American Translators Association*. Medford, NJ: Learned Information, 143–148
- Kurz, Ingrid (1993): „What do different user groups expect from a conference interpreter?“ In: *The Jerome Quarterly*, 9 (2), 3–7.
- Kurz, Ingrid (1996): *Simultandolmetschen als Gegenstand der interdisziplinären Forschung*. Wien: Wuv-Universitätsverlag.
- Labov, William (1991): „The insertion of sex and social class in the course of linguistic change“. In: *Language variation and change*, 3, 205–254.
- Lakoff, Robin (1995): *El lenguaje y el lugar de la mujer*. Barcelona: Hacer.
- Magnifico, Cédric/Defrancq, Bart (2020): „Norms and gender in simultaneous interpreting: a study of connective markers“. In: *Translation & Interpreting*, 12 (1), 1–17.
- Pöchhacker, Franz (1994): *Simultandolmetschen als komplexes Handeln*. Tübingen: Gunter Narr.

- Pöchhacker, Franz (1995): „Simultaneous Interpreting: A Functionalist Perspective“. In: *Hermes*, 14, 31–54.
- Pöchhacker, Franz (2001): „Quality Assessment in Conference and Community Interpreting“. In: *Meta*, 46, 410–424.
- Pradas Macías, E. Macarena (2004): *La fluidez y sus pausas: enfoque desde la interpretación de conferencias*. Granada: Comares.
- Pradas Macías, E. Macarena (2023): „A review of the evolution of survey-based research on interpreting quality using two models by Franz Pöchhacker“. In: Zwischenberger, Cornelia/Karin Reithofer/Sylvi Rennert (eds.), *Introducing New Hypertexts on Interpreting (Studies): A tribute to Franz Pöchhacker*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 68–89.
- QINV Project (2016): *Corpus QINV 2016*. Unveröffentlichte Datenbank. Granada, Universidad de Granada.
- RAE, Real Academia Española (2011): *Nueva gramática básica de la lengua española*. Barcelona: Espasa.
- Russo, Mariachiara (2016): „Orality and gender: A corpus-based study on lexical patterns in simultaneous interpreting“. In: *MontI* 3, 307–322.
- Sánchez Santa-Bárbara, Emilio/Pradas Macías, E. Macarena (2019): „Las teorías implícitas en la evaluación de una interpretación simultánea: El sexo del intérprete como factor predictivo“. In: *Entreculturas*, 10, 341–351.
- Trudgill, Peter (1972): „Sex, covert prestige and linguistic change in the urban British English of Norwich“. In: *Language in society*, 1, 179–195.
- Xiaoshu, Yuan/Yunzhang, Shi/Hongyu, Wan (2021): „Investigating gender effects on interpreters’ styles: A case study of multidimensional analysis“. In: Kaibao Hu, Yong Bok Kim/Chengking Zong/Emmanuele Chersoni (eds.), *Proceedings of the 35th Pacific Asia Conference on Language, Information and Computation*, Shanghai, Association for Computational Linguistics, 463–475.
- Yang, Lihua (2014): „A Gender Perspective of Translation: Taking Three Chinese Versions of the Purple Color as an Example“. In: *Journal of Language Teaching and Research*, 5 (2), 371–375.
- Yenkimaleki, Mahmood/Coene, Martine/de Jong, Nel (2017): „Prosodic training benefit for farsi–english interpreter trainees: does gender matter?“ In: *International Journal of English Language Teaching*, 5 (5), 14–23.

Ziobro-Strzepek, Joanna (2014): „Gender-bound differences in the application of self-correction as a strategy in simultaneous interpreting“. In: Mariola Wierzbicka/Lucyna Wille (eds.), *In the Field of Contrastive and Applied Linguistics*. Vol. 1. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego.

Zwischenberger, Cornelia/Behr, Martina (2015): *Interpreting Quality: A Look Around and Ahead*. Frank & Timme.

Wenn der Kontext selbst erarbeitet werden muss

Kontextualisierung und Monitoring beim On-Demand-Telefondolmetschen

1 Einleitung

Dieser Beitrag befasst sich mit Kontextualisierung und Monitoring beim On-Demand-Telefondolmetschen, einer spezifischen Form des Ferndolmetschens¹. Beim On-Demand-Telefondolmetschen erhalten primäre Gesprächsparteien mittels mobiler Applikation innerhalb von kürzester Zeit, manchmal sogar innerhalb von Sekunden, Kontakt zu einem Dolmetscher². Behörden in Finnland nutzen zunehmend On-Demand-Dolmetschleistungen, da sie diese als leichter zugänglich und kosteneffizienter empfinden im Vergleich zum Dolmetschen vor Ort. Bei der gedolmetschten Behördenkommunikation handelt es sich meist um Dialoge, wodurch das On-Demand-Dolmetschen sich in den Rahmen des Dialogdolmetschens einfügt. On-Demand-Dolmetschen kann mittels Applikation als Telefondolmetschen oder als Videodolmetschen genutzt werden. Dieser Artikel befasst sich ausschließlich mit dem Ersten, also

-
- 1 Ferndolmetschen (*remote interpreting*) kann als Oberbegriff für Formen des Dolmetschens verwendet werden, in der entweder alle Beteiligten sich physisch an unterschiedlichen Orten befinden und nur online miteinander in Verbindung stehen oder unterschiedliche Hybrid-Kombinationen davon eingesetzt werden. Für eine Zusammenfassung zur Geschichte des Telefondolmetschens bis 2010 siehe Ozolins (2011), für eine Bestandsaufnahme zu unterschiedlichen Formen des Ferndolmetschens im Allgemeinen siehe z. B. Napier/Skinner/Braun (2018: 4), und auch Ko (2006: 326–328).
 - 2 Der besseren Lesbarkeit zuliebe wird in diesem Beitrag auf das Gendern verzichtet – die unmarkierte, grammatisch maskuline Form steht hier nicht für Angehörige eines spezifischen biologischen Geschlechtes, sondern wird geschlechtsindifferent für soziologische Rollen gebraucht.

mit dem On-Demand-Telefondolmetschen. On-Demand-Telefondolmetschen wird dadurch gekennzeichnet, dass Dolmetscher in den meisten Fällen keine Information im Voraus über den institutionellen oder situativen Kontext der zu verdolmetschenden Kommunikationssituation haben und auch während des Dolmetschens nur auditiv mitverfolgen können, was vor Ort geschieht, weil sie keinen Zugang zu visuellen Informationen haben.

Der Artikel erörtert das Thema, welche Änderungen fehlende Informationen über den institutionellen und situativen Kontext der Kommunikationssituation sowie fehlende visuelle Informationen über das eigentliche Kommunikationsgeschehen vor Ort für den Dolmetschprozess mit sich bringen können und wie erfahrene On-Demand-Telefondolmetscher damit umgehen. Es werden dafür zuerst unterschiedliche kontextuelle Rahmen beim Dialogdolmetschen und das Monitoring als ein Kernelement des Dialogdolmetschprozesses vorgestellt und danach anhand vorangehender Forschung Faktoren betrachtet, die den Telefondolmetschprozess erschweren bzw. erleichtern können. Schließlich werden Material und Methode der vorliegenden Untersuchung präsentiert, gefolgt von den Ergebnissen der Analyse. Der Beitrag endet mit einer kurzen Diskussion.

2 Kontext und Monitoring beim Dialogdolmetschen vor Ort

On-Demand-Ferndolmetschen im Behördenkontext stellt eine Form des Dialogdolmetschens dar. Im Folgenden werden die verschiedenen kontextuellen Rahmenbedingungen sowie das Monitoring beim Dialogdolmetschen genauer betrachtet.

2.1 Kontextuelle Rahmen beim Dialogdolmetschen

Kontextuelle Faktoren spielen beim Dialogdolmetschen eine bedeutende Rolle. Sie werden von Dolmetschern hinzugezogen, um ein möglichst richtiges Verständnis vom Geäußerten zu erreichen und um in der Formulierungsphase die passende Alternative für die Verdolmetschung zu wählen. Auch in

dem textlinguistisch-orientierten Modell des Dolmetschens von Hatim und Mason (2002/1997, 256f.; 263–265) wird die Rolle des Kontexts betont. Der Grund: Beim Dialogdolmetschen entfaltet sich der Dialog meist erst nach und nach und die Richtung der Kommunikation ist somit stets in eine bestimmte Unvorhersehbarkeit eingebettet. Kontextuelle Hinweise sind beim Dialogdolmetschen für die Dolmetscher bei der Interpretation des pragmatischen Inhaltes einer Äußerung oft wichtiger im Vergleich zur reinen Wort- oder Textebene (ebd.). Der Kontext kann den Dolmetschern Hinweise auf Register, Intentionalität und jeweils relevante Genres und Diskurse geben (Hatim/Mason 2002/1997, 256f.; 263–265).

Wird der kontextuelle Rahmen von Dialogdolmetschsituationen einer genaueren Betrachtung unterzogen, lassen sich darin zumindest drei Felder unterscheiden, die vom Allgemeinen bis zum spezifischen Einzelfall reichen. Einen all-umgreifenden Rahmen für die zu verdolmetschende Kommunikationssituation bildet der institutionelle Kontext, in dem das Gespräch stattfindet (siehe Abbildung 1). Der institutionelle Kontext bestimmt den allgemeinen Rahmen für die Kommunikation und lässt bereits bestimmte Genres und typische Diskurse erwarten. So sind in einer Krankenhausstation andere Diskurse zu erwarten als in einer Kindertagesstätte. Zu bemerken ist, dass bestimmte Institutionen aus sehr unterschiedlichen Einheiten bestehen können, so z. B. die einzelnen Fachbereiche im Krankenhaus, die wiederum Einfluss auf die Themenvielfalt und den fachspezifischen Wortschatz üben. Der institutionelle Kontext beinhaltet zudem Informationen zu typischen Rollen, Aufgabenbereichen und Kommunikationszielen der primären Gesprächsparteien und auch über deren zu erwartenden typischen Beziehungen, z. B. Arzt-Patient-Beziehung.

Eingebettet in den institutionellen Kontext ist der situative Kontext des zu verdolmetschenden Gesprächs. Es gibt unterschiedliche situative Kommunikationskontexte innerhalb einer Institution oder Behörde. So kann es sich bei der Kommunikationssituation im Krankenhaus z. B. um ein erstes Beratungsgespräch in der Poliklinik, einen Arztrundgang auf der Bettstation oder um das Entlassungsgespräch eines Patienten handeln. Diese Kommunikationssituationen unterscheiden sich voneinander, was Ablauf und Ziel des Gesprächs betrifft. Auf Erhalt von Informationen zum situativen Kontext können Dolmetscher bereits typische Abläufe antizipieren.

Im innersten Bereich des kontextuellen Rahmengefüges liegt schließlich der Kontext des individuellen Falles, der besprochen werden soll. Zum fall-spezifischen Kontext gehören Informationen zur Vorgeschichte des Falles oder zur aktuellen Situation. Dazu gehören zweitens auch Informationen über die Anzahl und Rolle der Beteiligten vor Ort, über ihr Alter und Geschlecht, über ihren Gemüts- oder gesundheitlichen Zustand sowie ihren sprachlichen, kulturellen oder religiösen Hintergrund. Drittens gehören zum fallspezifischen Kontext schließlich auch die konkreten physischen Gegebenheiten der Situation, wie in etwa die Sitzordnung, Raumtemperatur oder -helligkeit, und auch konkrete Gegenstände und Dokumente, die in der Kommunikationssituation gezeigt oder benutzt werden (siehe Abb. 1).

Der institutionelle Kontext	<ul style="list-style-type: none"> • Behörde oder Institution z.B. Krankenhaus (Station), Schule oder Sozialamt • Bestimmte Diskurse und Genres zu erwarten • Eine grosse Anzahl an zu erwartenden typischen Rollen (Beteiligte) und Gesprächsinhalten
Der situative Kontext	<ul style="list-style-type: none"> • Agenda oder Thema der Kommunikationssituation z.B. Untersuchung, Operation oder Entlassungsgespräch, Elterngespräch, erste Beratung oder Follow-Up-Termin • Beschränkte Anzahl an zu erwartenden typischen Rollen (Beteiligte), Gesprächsinhalten und -abläufen
Der fallspezifische Kontext	<ul style="list-style-type: none"> • Individueller Fall (Vorgeschichte, aktuelle Situation) • Anzahl, Alter, Geschlecht, Bildungsgrad, kultureller, religiöser und sprachlicher Hintergrund, geistiger und gesundheitlicher Zustand von Beteiligten • Konkrete Gegebenheiten (Raumtemperatur, -helligkeit; Sitzordnung, Gegenstände, Dokumente usw.)

Abb. 1: Kontextueller Rahmen beim Dialogdolmetschen.

Die Bedeutung des kontextuellen Wissens ist bereits bei der Vorbereitung auf den Dolmetschereinsatz groß. Information über den institutionellen Kontext schafft den Dolmetschern Zugang zu den zu erwartenden Genres und Diskursen. Dolmetscher können auch das Thema oder den Anlass des Termins im Voraus erhalten. Sowohl institutionelle als auch situative kontextuelle Informationen erleichtern die thematische und sprachliche Vorbereitung auf den Dolmetschereinsatz. Aber auch die psychische Vorbereitung kann durch sie erleichtert werden, besonders, wenn es sich um ein Thema oder eine Situation handelt, in der belastende Inhalte zu erwarten sind.

Während des Dolmetschens vor Ort haben Dolmetscher zusätzlich Zugang zu unterschiedlichen fallspezifischen kontextuellen Informationen, die im Dolmetschprozess hilfreich sein können. Als ein solcher Faktor kann z. B. das äußere Erscheinungsbild des Kunden dienen, da es dem Dolmetscher u. a. ermöglichen kann, Entscheidungen über die jeweils angebrachte Ansprechweise zu treffen aufgrund des kulturellen oder religiösen Hintergrunds, des Alters oder Geschlechts des Kunden. Visuelle Information über den Gesichtsausdruck der primären Gesprächspartei wiederum kann dem Dolmetscher helfen zu verstehen, was mit dem Gesagten gemeint wird. Ebenfalls kann der visuelle Zugang zu einem besprochenen konkreten Gegenstand, z. B. zu einem bestimmten medizinischen Gerät, dem Dolmetscher dabei helfen, bei der Verdolmetschung in die Zielsprache die richtige Wortwahl zu treffen. Dies betrifft insbesondere ungenaue oder mehrdeutige ausgangssprachliche Inhalte, die in der Zielsprache nicht mehr ähnlich ungenau oder mehrdeutig, sondern nur noch explizit ausgedrückt werden können (Viljanmaa 2020: 394–400). Situations- und fallspezifische kontextuelle Hilfen sind beim Dialogdolmetschen besonders dann gefragt, wenn Dolmetscher kein Hintergrundwissen über die primären Gesprächsparteien, deren Vergangenheit oder deren gegenseitiger Beziehung haben, was ihnen bei der richtigen Interpretation des jeweils Gemeinten helfen könnte. Dolmetscher beobachten deshalb vielseitig das Geschehen und auch die Reaktionen der primären Gesprächsparteien, um sich Stück für Stück ein Bild vom Ganzen zu schaffen.

Der Zugang zu fallspezifischen Merkmalen ist für die Verständnisbildung und die Formulierung der Verdolmetschung also hilfreich. Das Beobachten dieser Faktoren ist ein Teil des Dolmetschprozesses und kann mit dem Begriff *Monitoring* bezeichnet werden.

2.2 Monitoring im Dialogdolmetschprozess

Dialogdolmetscher beobachten und überwachen beim Dolmetschen vieles, um die Verdolmetschung erfolgreich ausführen zu können. Bereits in der Zuhörphase gehört dazu neben der vielseitigen Wahrnehmung und Beobachtung von unterschiedlichsten Informationsträgern (Viljanmaa 2020: 267–303; Herring 2018: 185) auch das kontinuierliche Beobachten und Überwachen des eigenen

Verständnisses vom Wahrgenommenen und das Verhältnis zwischen Geäußertem und dem davor Gedolmetschten (Viljanmaa 2020: 313–352; Herring 2018: 185, 195–197; Tiselius/Englund Dimitrova 2023: 316). Die Suche nach den passenden Äquivalenten in der Zielsprache ist ebenfalls ein integraler Bestandteil der Verarbeitungsphase im Dolmetschprozess (Viljanmaa 2020: 329–333; Herring 2018: 197–202).

Dialogdolmetscher prozessieren in der Dolmetschsituation vor Ort aber mehr als nur die zu verdolmetschenden verbalen Inhalte. Tiselius und Englund Dimitrova (2023: 315) sprechen dabei vom *Monitoring*. Unter Monitoring verstehen sie den kognitiven Prozess, durch den Dolmetscher „observe, evaluate, and take actions relating to their own cognitive processing and that of the other participants in the interpreting event“ (Tiselius/Englund Dimitrova 2023: 315). Sie betonen, dass Monitoring ein kognitiver Prozess ist, der nicht nur die Sprachproduktion oder Interaktion betrifft, sondern vielmehr die ganze gedolmetschte Situation, wo der Dolmetscher ständig seine eigenen Tätigkeiten und die der anderen Teilnehmenden evaluieren muss, um bei Bedarf das eigene Verhalten entsprechend anzupassen (Tiselius/Englund Dimitrova 2023: 318). So werden auch Reaktionen von primären Gesprächsparteien vom Dolmetscher mitverfolgt (Viljanmaa 2020: 283–300).

Dolmetscher beobachten beim Dolmetschen vor Ort schließlich auch ihre eigenen Reaktionen und deren Wirkung auf das Geschehen und die primären Gesprächsparteien (Viljanmaa 2020: 337–338). Sie passen ihr Verhalten ggf. der neuen Situation und den neuen Gegebenheiten an (Herring 2018: 186, 251–252; 2019: 298). Das kann bei Bedarf u. a. durch innere Anweisungen an sich selbst geschehen (Viljanmaa 2024; Viljanmaa 2020: 343–346). Das Monitoring beansprucht kognitive Ressourcen, kann aber gleichzeitig das Verstehen und die Formulierung der jeweils passenden Verdolmetschungen erleichtern.

3 Kontext und Monitoring beim On-Demand-Telefondolmetschen

Kontextuelle Informationen sind den Dolmetschern beim On-Demand-Telefondolmetschen deutlich beschränkter verfügbar im Vergleich zum

Dolmetschen vor Ort. Während Dialogdolmetscher vor Ort zumindest die Information haben, in welcher Institution sie dolmetschen, manchmal auch über den situativen Kommunikationskontext unterrichtet werden und Zugang zu den physischen Gegebenheiten vor Ort haben, fehlen den On-Demand-Telefondolmetschern diese Informationen meist ganz. Ihnen fehlen neben institutionellem und situativem Hintergrundwissen auch visuelle Informationen über die primären Gesprächsparteien und die konkreten Gegebenheiten vor Ort. Es ist oft der Fall, dass sie erst beim Entfalten des Gesprächs mehr Informationen über das zu behandelnde Thema oder die Anzahl der Teilnehmenden erfahren. Dieses zeichnet sich gezwungenermaßen auch auf den Dolmetschprozess ab. Auch die Dolmetschqualität kann davon betroffen werden (Hale et al. 2022: 247).

Anhand vorangehender Forschung werden als Nächstes bisherige Erfahrungen von Dolmetschern zum Telefondolmetschen zusammengefasst. Es werden zuerst Faktoren betrachtet, die den (On-Demand-)Telefondolmetschprozess erschweren (Kapitel 3.1), und danach Faktoren, die den Prozess erleichtern oder ermöglichen (Kapitel 3.2). Eine Zusammenfassung erfolgt in Kapitel 3.3.

3.1 Erschwerende Faktoren

Dieses Kapitel betrachtet erschwerende Faktoren im Telefondolmetschprozess.

3.1.1 Fehlende Vorinformation über institutionellen und situativen Kontext

Für das On-Demand-Telefondolmetschen ist charakteristisch, dass Dolmetscher den Auftrag ohne Vorbereitungszeit annehmen. Der eigentliche Dolmetscheinsatz beginnt oft unverzüglich nach Kontaktaufnahme vom Kunden und ohne Briefing (Amato 2018: 82f.; Wang 2018a: 442f., 448; Fernández Pérez/Toledano Buendía 2018: 235; Cho 2023: 1041f.). Wie bereits festgehalten, unterscheidet dieses sich vom Dolmetschen vor Ort, wo die Dolmetscher im Voraus zumindest wissen, in welcher Institution sie dolmetschen werden (z. B. Krankenhaus, Schule, Polizei) und sie somit Zugang zu Information über den institutionellen Kontext haben. Das ermöglicht es ihnen, die zu erwartenden

typischen Kommunikationsschemata im Voraus zu aktivieren und den kommenden Inhalt zu einem bestimmten Grad einzugrenzen. Beim On-Demand-Telefondolmetschen können Dolmetscher sich bei der Suche nach instituti- onsbezogenen Interpretationshilfen nur auf auditive verbale und non-verbale Signale während des Dolmetschauftrags verlassen.

Beim Telefondolmetschen fehlt den Dolmetschern aufgrund mangelnder visueller Informationen besonders am Anfang auch der Zugang zum fallspe- zifischen situativen Kontext. Sie haben nicht die Möglichkeit, die primären Gesprächsparteien auf die Intention des Gesagten oder auf ihre Reaktionen hin zu beobachten, um zu überprüfen, dass sie richtig verstanden haben. Es kann somit für die Dolmetscher schwieriger sein, Gesagtes richtig einzuordnen, da ihnen Informationen über den situativen Kommunikationsrahmen fehlen und sie sich allein auf das, was auditiv vermittelt wird, verlassen können. Dadurch wird die Stimme des Sprechers das Element, wodurch die Dolmetscher die meiste kontextuelle Information erhalten. Die Stimme trägt beim Telefondol- metschen somit mehr Relevanz als beim Dolmetschen vor Ort (Fernández Pérez/Toledano Buendía 2018: 235).

Auch das Fehlen von Briefing über bereits geschehenen Informationsaus- tausch zwischen den primären Gesprächsparteien kann beim Dolmetschen Schwierigkeiten bereiten, wenn sich das Gespräch auf diese bezieht (Xu/Hale/ Stern 2020: 25; Cho 2023: 1041). Es kommt nicht selten vor, dass Dolmetscher beim On-Demand-Telefondolmetschen zudem mit Menschen, Organisations- einheiten oder Dienstleistungen außerhalb ihrer persönlichen Realität kon- frontiert werden, und somit mit Verweisen auf unbekannte örtliche, zeitliche oder institutionelle Namen und Inhalte sowie Prozessen und Maßnahmen klarkommen müssen (Fernández Pérez/Toledano Buendía 2018: 234). Dol- metscher können Schwierigkeiten empfinden, dem Gesprächsfluss zu folgen, weil sie nicht sehen, wer spricht (Wang 2018a: 444). Dies wird weiter erschwert, wenn sie nicht einmal wissen, wer im Raum anwesend ist. Das kann zusätzliche Schwierigkeiten bei der Formulierung der Verdolmetschung (Cho 2023: 1044; Wang 2018a: 444f.) und beim Adressieren der primären Gesprächsparteien (Lázaro Gutiérrez/Cabrera Méndez 2019: 58–60) bereiten.

3.1.2 Fehlende visuelle Information über fallspezifische Gegebenheiten kombiniert mit schlechter Akustik

Beim Telefondolmetschen fehlt den Dolmetschern der Zugang zum visuellen Inhalt der Kommunikationssituation. Dabei sind visuelle Signale, wie Gesten, Körperhaltung, Gesichtsausdruck und andere Formen non-verbaler Kommunikation wichtige Hinweise, die bei der richtigen Interpretation des jeweils Gesagten helfen. Es ist deshalb leicht nachzuvollziehen, warum in mehreren Untersuchungen zum Telefondolmetschen aus der Sicht der Dolmetscher das Fehlen von visuellen Informationsträgern und von nonverbalen Kommunikationsmitteln grundsätzlich bemängelt oder als schwierig empfunden wird (z. B. Wang 2018a: 446; 2018b: 107; Cho 2023: 1043f.; Angelelli/Ross 2021: 81; Hale/Goodman-Delahunty/Martschuk/Lim 2022: 241f.; Locatis et al. 2010: 348f.; Viljanmaa 2022: 112). In einigen Untersuchungen wird das Fehlen des Face-to-Face-Kontakts von Dolmetschern im Allgemeinen als die größte empfundene Herausforderung beim Telefondolmetschen genannt (Lee 2007: 240). In anderen wird das Problem daraufhin erörtert, dass Dolmetscher den eigentlichen physischen Kontext gar nicht sehen, in dem das zu verdolmetschende Gespräch stattfindet, und somit nicht wissen können, wer alles da ist und auch nicht erkennen, wer wann spricht (Cho 2023: 1044; Wang 2018a: 445). Es kann auch keine Sicherheit darüber gewonnen werden, ob der Inhalt bzw. die Verdolmetschung korrekt verstanden wurde. Non-verbale Signale wie der Gesichtsausdruck der Sprecher, ihre Lippenbewegungen und Körpersprache, Hinweise auf anwesende Menschen, Gegenstände und Dokumente aber auch Information darüber, was in der unmittelbaren Umgebung geschieht, werden von Dolmetschern als äußerst wichtig für die effektive Formulierung von Verdolmetschungen eingeschätzt (Wang 2018a: 466).

Es ist aber nicht nur das Fehlen von visuellen Informationsquellen, sondern auch die oft schlechte Akustik, die als erschwerender Faktor erlebt wird. Schlechte Akustik bereitet beim Telefondolmetschen den Dolmetschern oft Probleme (Xu/Hale/Stern 2020: 27f.; Angelelli/Ross 2021: 81f.; Wang 2018a: 443–446; Cho 2023: 1042). Dazu kommen Probleme mit der Technik (Iglesias Fernández/Ouellet 2018: 37; Wang 2018a: 445). Aber auch Hintergrundlärm kann die Zuhörfähigkeit der Dolmetscher beeinträchtigen. Beim Hintergrundlärm kann es sich z. B. um lärmende Kinder oder um das Geräusch von Gerä-

ten, um laute Nebengespräche im Hintergrund, Schritte oder Papierrascheln handeln (Xu/Hale/Stern 2020: 28, Cho 2023: 1042; Lázaro Gutiérrez/Cabrera Méndez 2019: 57f.).

Quantitative und auch qualitative Resultate zeigen aber auch, dass Schwierigkeiten in der Verstehensphase im Telefondolmetschprozess u. a. auch mit schwerem Akzent und/oder undeutlicher Artikulation verbunden sein können (Wang 2018a: 446; 2018b; 2021). So empfinden Dolmetscher, dass das Fehlen von visuellen Informationen wie Körpersprache, Gesten und Mimik besonders dann stört, wenn Personen leise oder undeutlich sprechen oder einen unbekannteren oder besonders ausgeprägten Akzent haben (Wadensjö 1999: 251; Wang 2018a: 444). Ein weiteres von Dolmetschern erkanntes Problem ist ein starker emotionaler Zustand des Kunden, wenn dieser zu inkohärenter oder undeutlicher Rede führt (Iglesias Fernández/Ouellet 2018: 29f.).

Ein starker Akzent oder eine undeutliche Sprechweise des Sprechers kann auch beim Vor-Ort-Dolmetschen für den Dolmetscher einen Zuhörfilter bilden (Viljanmaa 2020: 441f.). Beim Vor-Ort-Dolmetschen werden undeutliche Äußerungen und Artikulation jedoch meist von visuellen Informationsträgern (Gesten, Mimik, Aussprache) begleitet, was die Verständnisbildung erleichtert. Beim Telefondolmetschen wird die erschwerende Wirkung der undeutlichen Sprechweise durch die Unmöglichkeit, den Gesichtsausdruck und die Lippenbewegungen der Sprecher mitzuverfolgen, verstärkt. Wenn dieses noch mit schlechter Audioqualität verbunden ist, verursacht es zusätzlichen Stress und zusätzliche kognitive Belastung für den Dolmetscher (Wang 2018b: 107, 110; Viljanmaa 2022: 112).

3.2 Erleichternde bzw. ermöglichende Faktoren

Dieses Kapitel befasst sich mit Faktoren, die den Telefondolmetschprozess erleichtern bzw. ermöglichen können.

3.2.1 Gute Akustik, Briefing und Erfahrung

Es gibt Beispiele dafür, dass auch Telefondolmetschen gut funktionieren kann. Dies trifft ein, wenn die Technik problemfrei funktioniert, die Akustik einwandfrei ist und die Kunden sich mit den Bedürfnissen des Dolmetschens

auskennen, d. h. dafür sorgen, dass es keine überlappende Rede gibt, die Aussprache klar und deutlich ist und kurze Einheiten eingehalten werden (Iglesias Fernández/Ouellet 2018: 33). Ein kurzes Briefing vom Kunden vor Beginn des Gesprächs wird als hilfreich empfunden (z. B. Amato 2018: 81; Xu/Hale/Stern 2020: 26) und wird auch von 74 % von insgesamt 465 Dolmetschern in einer Umfrage von Wang (2018b: 112) als eine Möglichkeit gesehen, die Qualität der Verdolmetschung zu verbessern (siehe auch Wang 2018a: 447; Fernández Pérez/Toledano Buendía 2018: 243; Lázaro Gutiérrez/Cabrera Méndez 2019: 63).

Ein Briefing kann aus kurzen Informationen über den institutionellen, situations- oder fallspezifischen Kontext bestehen, wie z. B. woher der Anruf kommt und wer alles anwesend ist (Xu/Hale/Stern 2020: 26). Das Briefing kann auch Informationen enthalten, die den primären Gesprächsparteien aus vorangehenden Gesprächen bekannt sind, die der Dolmetscher aber nicht kennt (Xu/Hale/Stern 2020: 29). Primäre Gesprächsparteien können während des Dolmetschauftrags das Fehlen der visuellen Informationen kompensieren, indem sie den Dolmetscher über Geschehnisse vor Ort auf dem Laufenden halten (s. authentische Beispiele bei Wadensjö 1999: 252f. und Xu/Hale/Stern 2020: 29). Auch Dolmetscher selbst können aktiv eingreifen und nachfragen, wenn sie etwas nicht gehört oder verstanden haben (Xu/Hale/Stern 2020: 27f.; Angelelli/Ross 2021: 82; Wang 2021: 632f.; 2018a: 451; Cho 2023: 1041, 1043).

Interessant ist auch, dass es zumindest Andeutungen darüber gibt, dass eine anfangs negativ gestimmte Einstellung der Dolmetscher zum Telefondolmetschen sich mit der Erfahrung ändern kann. So zeigt eine kleine Studie von Ko (2006: 331f.) mit sechs Dolmetschern, dass sich die Zeitspanne, die Dolmetscher konzentriert ohne Fatigue am Telefon dolmetschen können, mit Übung und Erfahrung verlängert. Fünf von sechs Dolmetschern gewöhnten sich während der Untersuchung an das Dolmetschen ohne visuellen Kontext und änderten ihre Meinung darüber, wieviel das Fehlen der visuellen Informationen ihre Dolmetschleistung tatsächlich beeinflusst (Ko 2006: 333). Bei einer Umfragestudie von Iglesias Fernández und Ouellet (2018: 29–31, 39) mit insgesamt 38 Telefondolmetschern gibt es ebenfalls eine Andeutung darauf, dass sich der Bedarf für visuelle Information verkleinert, je größer die Arbeitserfahrung der Dolmetscher ist. So antworteten Dolmetscher mit der längsten Erfahrung in größerer Anzahl, dass sie Zugang zu visuellen Informationen

beim Telefondolmetschen nicht brauchen, im Vergleich zu der Gruppe von Dolmetschern mit nur mittlerer Arbeitserfahrung (ebd. 34–36, 39). Eine mögliche Erklärung hierfür ist die Fertigkeit von geübten Telefondolmetschern, genauer auf auditive Kontextualisierungshinweise zu hören.

3.2.2 Genaueres Hinhören auf Kontextualisierungshinweise

Eine Tätigkeit, die beim On-Demand-Telefondolmetschen womöglich ausgeprägter eingesetzt wird, ist das stärkere Hinhören auf Kontextualisierungshinweise. Fernández Pérez und Toledano Buendía (2018) überlegen, dass es mithilfe von Kontextualisierungshinweisen ist, dass die Dolmetscher sich ohne Vorwissen vom institutionellen und situativen Kontext das richtige Verständnis vom jeweils Geäußerten und der Kommunikationssituation bilden. Gemäß Gumperz (1992: 230) sind Kontextualisierungshinweise (*contextualization cues*) verbale und nonverbale Signale, die in der Gesprächssituation zum Hintergrundwissen des Zuhörers hinzugezogen werden, um zu verstehen, was vom Sprecher jeweils gemeint wird. Kontextualisierung entsteht also durch die Miteinbeziehung von Kontextualisierungshinweisen bei der Interpretation des Geäußerten (Auer 1986: 24f.; 1992: 24). Kontextualisierung ist ein dynamisches Konstrukt, das stets neu aktualisiert und bei Bedarf überarbeitet oder korrigiert wird, wenn sich neue Informationen ergeben und der Dialog sich entwickelt (Auer 1992: 4; Fernández Pérez/Toledano Buendía 2018: 235).

Beim On-Demand-Telefondolmetschen haben Dolmetscher Zugang zu auditiven Kontextualisierungshinweisen. Diese können neben sprecherbezogenen verbalen Hinweisen (z. B. das Wort „Doktor“) und nonverbalen Hinweisen (Prosodie, Sprechtempo, Ton, Seufzen) jedoch auch andere auditive Hinweise über die äußeren Gegebenheiten der Kommunikationssituation sein (z. B. Rascheln von Papier oder das Geräusch, das eine Tür beim Zugehen macht). In der Forschung gibt es Hinweise darauf, dass Telefondolmetscher vielseitig auf auditive Kontextualisierungshinweise achten. Telefondolmetscher bei Wang (2018a: 452) z. B. berichten, dass sie besonders sorgfältig auf die Körpersprache des Sprechers hören, indem sie sich auf bestimmte Merkmale in deren Sprechweise, wie in etwa Ton und Lautstärke, konzentrieren. Es wird also versucht, die für Dolmetscher nicht sichtbare Körpersprache mittels auditiver Signale zu erahnen.

Auditive Kontextualisierungshinweise sind beim Telefondolmetschen diejenigen, die Dolmetschern helfen, sich ein inneres Bild von der Situation zu schaffen. Dies kann ihnen weiterhelfen, auch implizit Geäußertes richtig zu verstehen. Fernández Pérez und Toledano Buendía (2018: 238–242) zeigen anhand empirischen Materials, dass es teils sehr kleine Hinweise sein können, die den Telefondolmetschern helfen, die Kommunikationssituation und das Geäußerte einzuordnen. Bei verbalen Kontextualisierungshinweisen kann es sich um Wörter mit impliziter zusätzlicher Information handeln. So impliziert das Wort „Mutter“, dass auch ein Kind zum Fall gehört, und das Wort „Doktor“, dass es sich womöglich um ein Krankenhausumfeld und die Existenz eines Patienten handelt (s. a. Lázaro Gutiérrez/Cabrera Méndez 2019: 57). Hinweise auf den institutionellen Kontext oder die institutionelle Rolle des Sprechers helfen dem Dolmetscher auch besser zu antizipieren, welche Art von Äußerungen von dieser Gesprächspartei in Zukunft zu erwarten sind.

Fernández Pérez und Toledano Buendía (2018: 237–243) überlegen, dass die Identifizierung von auditiven Kontextualisierungshinweisen eine Fertigkeit ist, die Telefondolmetscher sich als eine Art Kompensationsmaßnahme aneignen müssen, weil sie es ermöglicht, in der Situation Elemente zu erkennen, die bei der korrekten Verständnisbildung helfen und dadurch schließlich dazu führen, dass die Botschaft treu vermittelt werden kann (Fernández Pérez/Toledano Buendía 2018: 243). Der erfolgreiche Einsatz von auditiven Kontextualisierungshinweisen bedeutet aber auch, dass Telefondolmetscher diese nicht nur erkennen müssen, sondern auch über das passende vorangehende Wissen verfügen müssen, um die gehörten Hinweise möglichst richtig und akkurat interpretieren zu können. Sie müssen also bereits über passende Dolmetschersituations- oder Lebenserfahrung verfügen. Das könnte erklären, warum gerade erfahrene Dolmetscher in kleinerem Maße das Fehlen von visuellen Informationsträgern als störend empfinden.

3.3 Zusammenfassung: Schwierigkeiten und Hilfsmittel beim On-Demand-Telefondolmetschen

Vorangehende Untersuchungen zeigen, dass Dolmetscher empfinden, dass es vor allem das Fehlen von visueller Information ist, dass ihnen Schwierigkeiten

beim Telefondolmetschen bereitet, gleichzeitig werden aber oft auch Probleme mit schlechter Akustik erwähnt. Das Fehlen der visuellen Information hängt damit zusammen, dass Dolmetscher keinen Zugang zum eigentlichen Geschehen vor Ort haben und deshalb das Gefühl haben, nicht immer zu verstehen, was vor Ort geschieht. In der vorangehenden Forschung gibt es jedoch auch Hinweise darauf, dass Dolmetscher sich mit der Zeit an das Telefondolmetschen und das Dolmetschen ohne Zugang zu visueller Information gewöhnen können (Ko 2006: 333; Iglesias Fernández/Ouellet 2018: 34–36, 39). Dies kann mit der Qualität der eingesetzten Technik und der Qualität der Akustik zusammenhängen, und auch mit besserem Verständnis über das Dolmetschen bei den primären Gesprächsparteien, insbesondere beim Behördenvertreter, und der daraus folgenden besseren Zusammenarbeit. Es kann aber auch angenommen werden, dass es ebenfalls ein genaueres Hinhören auf auditive verbale und nonverbale Kontextualisierungshinweise kombiniert mit Erfahrung ist, das den Dolmetschern bei der Verständnisbildung über die jeweilige Kommunikationssituation hilft.

Wegen des Fehlens des visuellen Kanals ist beim Telefondolmetschen das Monitoring der Kommunikationssituation auf das Monitoring von auditiven Signalen beschränkt. Telefondolmetscher können die sichtbaren Reaktionen der primären Gesprächsparteien in der Situation nicht beobachten und mitverfolgen, und müssen bzw. können auch nicht beobachten, wie die Gesprächsparteien auf die Anwesenheit oder das Verhalten des Dolmetschers oder die Verdolmetschung reagieren. Die Monitoring-Arbeit beim Telefondolmetschen fällt anders aus, weil Telefondolmetscher nicht in dem Maße auf ihr eigenes Verhalten achten müssen. Dies könnte im Übrigen auch ein Grund sein, warum immerhin 15 % von 465 Dolmetschern bei Wang (2021: 441) antworten, dass gerade das Fehlen von Face-to-Face-Kontakt ein Aspekt ist, den sie am Telefondolmetschen mögen.

Wenn der Dolmetscher allein in einem stillen Raum arbeitet, sollte es zumindest theoretisch keine weiteren externen Monitoring-Bedürfnisse für ihn geben. Er kann sich dann auf das auditive Monitoring der eigentlichen Kommunikation konzentrieren. Das Monitoring derselben durch den visuellen Kanal bleibt ganz aus. Es stellt sich die Frage, ob das Begrenzen des Monitorings auf den auditiven Kanal den Dolmetschern Ressourcen frei gibt, so

dass Aufmerksamkeit in einem größeren Maße dem Erkennen von auditiven Kontextualisierungshinweisen geschenkt werden kann. Gleichzeitig gibt es für Telefondolmetscher aber auch eine neue Aufgabe, nämlich das Monitoring der Technik, das wiederum mehr oder weniger Ressourcen beanspruchen kann.

Abbildung 2 fasst zusammen, welche Konsequenzen das Fehlen von kontextueller Information beim On-Demand-Telefondolmetschen für den Dolmetschprozess haben kann und welche Hilfsmittel eingesetzt werden können.

Zugang zu kontextuellen Informationen beim On-Demand-Telefondolmetschen	Konsequenzen	Mögliche Hilfsmittel
Institutioneller Kontext - Kein Zugang oder nur sehr beschränkter Zugang zu Information	→ Kann Verstehens- und Formulierungsphase erschweren	- Briefing
Situativer Kontext - Kein Zugang im Voraus zu Information über Thema oder Ziel der Kommunikation	→ Kann Verstehens- und Formulierungsphase erschweren	- Briefing
Fallspezifischer Kontext - Kein Zugang im Voraus zu Information über betroffenen Fall oder über beteiligte Personen (Anzahl, Hintergrund, Alter)	→ Kann Verstehens- und Formulierungsphase erschweren (z.B. korrekte Anrede)	- Briefing - Aktives Nachfragen
- Während der Situation kein Zugang zu visuellen Informationen über individuelle Situation oder die betroffenen Beteiligten	→ Kann Verstehens- und Formulierungsphase erschweren	- Metabeschreibung vonseiten des Behördenvertreters
- Während der Situation ausschließlich Zugang zu akustischer Information und zu akustischen verbalen und nonverbalen Kontextualisierungshinweisen (Sprechweise, Ton, Pausen, Hintergrundgeräusche usw.); akustische Qualität abhängig von eingesetzter Technik	→ Monitoring der Kommunikation der primären Gesprächsparteien auf auditive Wahrnehmung beschränkt	- Einbildungsvermögen d. Dolmetscher/in aufgrund vorangehender Erfahrung - Aktives Nachfragen für gute Technik sorgen

Abb. 2: Zugang der Dolmetscher zu kontextuellen Informationen während des On-Demand-Telefondolmetschprozesses.

Die vorliegende Untersuchung beschäftigt sich mit der Frage, wie erfahrene Dolmetscher das Fehlen von kontextuellen Informationen erleben und wie sie damit umgehen. Dabei wird versucht, eine Antwort auf folgende Fragen zu geben:

1. Wie erleben erfahrene On-Demand-Telefondolmetscher das Fehlen von Informationen über den institutionellen, situativen und individuellen fallspezifischen Kontext beim On-Demand-Telefondolmetschen?
2. Monitoring: Welchen Faktoren schenken erfahrene On-Demand-Telefondolmetscher während des Dolmetschens Aufmerksamkeit?

Ziel der Arbeit ist es, einen Einblick in die Erfahrungswelt von On-Demand-Telefondolmetschern zu gewinnen, insbesondere was das Fehlen des Kontexts und der Kontextualisierung in der Praxis betrifft.

4 Material und Methode

Das Forschungsmaterial besteht aus 21 Themeninterviews, die 2022 von der Autorin mit Dolmetschern und Dolmetscherinnen in Finnland geführt wurden. Alle Interviewten hatten persönliche Erfahrung mit dem Dolmetschen mittels mobiler Applikationen. Eine Einladung am Forschungsprojekt teilzunehmen, wurde mittels einer geschlossenen WhatsApp-Gruppe von Dolmetschern in Finnland und durch zwei finnische Dolmetschagenturen, die selbst Dolmetschdienstleistungen mit mobilen Applikationen anbieten, weitergeleitet. Die Teilnahme erfolgte auf freiwilliger Basis. Die Interviews wurden im Zeitraum März–Dezember 2022 über Microsoft Teams gehalten. Sie hatten jeweils eine Dauer zwischen 45 und 90 Minuten und wurden alle auf Finnisch gehalten. Alle Interviews wurden aufgezeichnet und transkribiert, wobei die Inhalte bei Bedarf auch anonymisiert wurden.

Die 21 Interviewten hatten unterschiedlich lang als Dolmetscher gearbeitet, mehrere von ihnen hatten über 20 Jahre allgemeine Dolmetscherfahrung. Finnisch war eine Arbeitssprache aller Interviewten, die anderen Arbeitssprachen variierten. Alle Interviewten hatten mit mobilen Applikationen für unterschiedliche Behörden in Finnland gedolmetscht, aber nicht alle hatten in ihrem Berufsalltag On-Demand-Telefondolmetscheinsätze angenommen. Für die vorliegende Arbeit sind die Erfahrungen der Dolmetscher und Dolmetscherinnen ins Augenmerk genommen worden, die selbst mehr Erfahrung

mit On-Demand-Telefondolmetschen gesammelt hatten. Für die Analyse wurden die Interviews und ihre Transkriptionen durchgegangen und besonders die Stellen herausgesucht, die sich einerseits auf den Verstehensprozess mit nur wenig oder ohne Kontext, und andererseits auf das Monitoring im On-Demand-Dolmetschprozess bezogen. Die Textstellen wurden dann in einer separaten Excel-Datei aufgezeichnet und thematisch kategorisiert.

5 Ergebnisse der Analyse

In diesem Kapitel werden Ergebnisse der Analyse vorgestellt. Es wird zuerst in Kapitel 5.1 betrachtet, wie die interviewten Dolmetscher und Dolmetscherinnen das Fehlen von kontextuellen Informationen beim Dolmetschen empfinden und in Verbindung dazu, welche Verweise es in ihren Erzählungen auf das Hinhören auf Kontextualisierungshinweise gibt. Danach werden in Kapitel 5.2 ihre Erfahrungen zum Monitoring beim On-Demand-Telefondolmetschen vorgeführt. Auszüge aus Interviewtranskriptionen sind jeweils mit HT³ und einer laufenden Nummer gekennzeichnet.

5.1 Mit fehlendem Kontext arbeiten

In den Erzählungen der Dolmetscher:innen entsteht das Bild, dass viele von ihnen sich daran gewöhnt haben, dass es einfach zum On-Demand-Telefondolmetschen gehört, dass man am Anfang meist nicht weiß, worum es eigentlich geht. Das Fehlen von kontextuellen Informationen am Anfang wird auch nicht unbedingt als störend empfunden. Einige andere äußern sich dagegen stark dafür, dass Dolmetscher bereits vor dem Anfang eines Einsatzes bestimmte Grundinformationen zum institutionellen und situativen Kontext erhalten sollten. Das könnte in etwa der Name des Kunden, der betroffenen Krankenhausstation oder aber das Thema sein, worum es gehen wird. Mehrere der interviewten Dolmetscher:innen berichten, dass sie gelegentlich auch

.....

3 Die Abkürzung HT verweist auf den jeweiligen Interviewten (*haastateltu tulkki*, interviewter Dolmetscher auf Finnisch).

selbst versuchen, direkt am Anfang ein kurzes Briefing bzw. Informationen zum Kontext oder über den Inhalt des Gesprächs vom Behördenvertreter zu erhalten. Manchmal bekommen sie diese, aber oft auch nicht.

5.1.1 Hinhören auf verbale Kontextualisierungshinweise

Wenn es keine kontextuellen Informationen im Voraus gibt, bedeutet es für den Dolmetscher, dass er genauer hinhören muss, um sich den Kontext langsam, Stück für Stück, selbst zu erarbeiten. Das ist an sich nicht unbedingt eine schwierige Aufgabe. HT6 z. B. empfindet keinen Bedarf für ein separates Briefing vom Kunden (Beispiel 1).

Beispiel 1

Totta kai sitten mä pyydän että saanko mä esittäytyä tähän väliin mutta en kysy että mitä asia koskee. Luulen että saisin kysyä mutta sitten kun se lähtee etenemään se keskustelu, niin kyllähän se sitten pikkuhiljaa selviää (HT6)

[Natürlich frage ich dann, ob ich mich an dieser Stelle (als Dolmetscherin) vorstellen kann, aber ich frage nicht, worum es geht. Ich glaube, dass ich fragen dürfte, aber wenn das Gespräch dann erst einmal los geht, dann klärt sich das ja auch nach und nach] (HT6)⁴

HT6 meint, dass sich das Thema im Laufe des Gesprächs erschließt. Der Verweis, dass das Thema nach und nach erkennbar wird, deutet seinerseits darauf hin, dass die Dolmetscherin es gewohnt ist, im Gespräch auf Kontextualisierungshinweise zu hören, diese erkennt und interpretiert.

In den Interviews gibt es auch direkte Verweise auf verbale Kontextualisierungshinweise. In Beispiel 2 beschreibt HT16, wie sie als Dolmetscherin am Anfang nur die Information erhält, dass als Nächstes ein Vater angerufen werden soll. Danach heißt es erst einmal nur warten, dass dieser antwortet.

.....

4 Die Übersetzungen aus dem Finnischen ins Deutsche stammen von der Autorin.

Beispiel 2

on joku sosiaaliohjaaja tai perhetyöntekijä joka ottaa sen luurin ja minulle hän ei kerro mitä kieltä tulkataan, mistä hän soittaa ja kuka hän on. Ja sitten hän sanoo vaan että ”noni me soitetaan nyt sille isälle” ja sitten – tulkki odottaa täällä että no kohta kuuluu jotakin ja sitten kun se isä vastaa sieltä ”hello” sinne puhelimeen niin tuota tämä sama jatkuu (HT16)

[es gibt irgendeine Sozialleiterin oder Familiensozialarbeiterin, die den Telefonhörer nimmt und mir nicht sagt, welche Sprache gedolmetscht werden soll, oder woher sie anruft und wer sie ist. Und sie sagt dann nur „so jetzt rufen wir diesen Vater an“ und dann – die Dolmetscherin wartet hier okay bald wird was zu hören sein und wenn dann der Vater dort „hello“ ins Telefon antwortet, dann geht das Gleiche weiter] (HT16)

Die Sprache, in die es zu dolmetschen gilt (HT16 hat neben Finnisch drei andere Arbeitssprachen), erfährt HT16 ebenfalls nur implizit, als der Vater schließlich auf Englisch mit „Hello“ abnimmt. In Beispiel 3 wiederum erhält HT6 implizit die Information, dass die primären Gesprächsparteien bereits mitten im Gespräch sind, wenn diese ihr sagen, dass sie vorhin einen anderen Dolmetscher hatten. Diese Information wird von der Dolmetscherin kurz bemerkt und verarbeitet, aber danach geht es direkt zum Dolmetschen (Beispiel 3).

Beispiel 3

mä oon vaikka ottanut pikatulkkauksen vastaan niin sitten on saatettu sanoa, että ”hei meillä oli äsken eri tulkki että nyt onki eri tulkki” niin sitten mä tajuan että ”ahaa OK” että ”joo” mut ei se mitään sitten jatketaan (HT6)

[dass ich zum Beispiel einen On-Demand-Dolmetschauftrag angenommen hatte und dann kann es sein, dass gesagt wurde „hey wir hatten vorhin eine andere Dolmetscherin und jetzt ist es ’ne andere Dolmetscherin“, dann kapiere ich das „ahaa okay“ und „ja“, aber das macht nichts, dann geht’s weiter] (HT6)

Dolmetscher können auch selbst versuchen, von den primären Gesprächsparteien bestimmte Kontextualisierungshinweise zu bekommen. Im Finnischen gibt es kein grammatikalisches Geschlecht und wenn in der Gesprächssituation das Geschlecht einer Person nicht bekannt ist, kann dies ein Dolmetschproblem darstellen, wenn in eine Sprache mit Femininum und Maskulinum gedolmetscht werden soll. In einer solchen Situation löst HT19 das Problem mit einer doppelten Übersetzung, in der sie beide Alternativen anbietet und dann auf eine Reaktion (Hinweis) von Seiten des Kunden hofft (Beispiel 4).

Beispiel 4

Joskus jos puhutaan vaikka opettajasta nyt espanjaksi ja mä en tiedä puhutaanko nyt mies vai naisopettajasta [...] niin sitten mä saatan sanoa maskuliininen ”profesor o profesora” jos mä en tiedä niin mä sanon – että tavallaan tarjoan sille asiakkaalle sitä että ehkä se seuraavassa lauseessa vaikka sanoo, että ”joo profesora” niin sit mä tiedän et okei mä kuvaan nyt naispuolista. (HT19)

[Manchmal wenn jetzt auf Spanisch über eine Lehrkraft gesprochen wird und ich nicht weiß, ob man sich auf einen Lehrer oder eine Lehrerin bezieht [...], dann kann ich das Maskulinum *profesor o profesora* sagen, wenn ich nicht weiß, dann sage ich es – dass ich es also gewissermaßen dem Kunden anbiete, dass dieser vielleicht in dem nächsten Satz zum Beispiel sagt, dass „ja, *profesora*“, dann weiß ich, dass okay, ich spreche jetzt über eine Lehrerin.] (HT19)

Dolmetscher können also auch mittels dolmetschtechnischer Lösungen selbst dazu beitragen, bestimmte Kontextualisierungshinweise zu erhalten. Dass HT19 dies im Interview erwähnt, könnte gleichzeitig darauf hindeuten, dass sie es gewohnt ist, beim Dolmetschen auf diese Weise auf Kontextualisierungshinweise zu achten.

5.1.2 Auditive Kontextualisierungshinweise nutzen

Wenn es kein Briefing gibt und auch wenn es eins gibt, gilt es für die Dolmetscher aufgrund von auditiven Signalen und ihrem allgemeinen Weltwissen zu verstehen versuchen, wie es vor Ort aussieht oder was dort geschieht. Dabei

kommt das Einbildungsvermögen der Dolmetscher zum Einsatz. HT1 z. B. spricht im Interview allgemein davon, wie er versucht, in der Situation mit den Kunden voll „mitzuleben“.

Einige Dolmetscher:innen berichten, wie sie sich während des Zuhörens innerlich vorstellen, was vor Ort geschieht oder geschehen mag. Ihre Beschreibungen sind bildhaft und bauen sehr wahrscheinlich auf ihrer Erfahrungswelt auf. Eine solche Beschreibung ist in Beispiel 5 von HT6 über On-Demand-gedolmetschte Hausbesuche von Sprachtherapeuten zu sehen, die sie als ein Beispiel nennt für Situationen, wo es besser wäre, wenn der Dolmetscher sehen könnte, was geschieht.

Beispiel 5

jos puheterapeutti on vaikka kotikäynnillä niin sitten kun ei yhtään tiedä mitä siellä välillä lapsi kai juoksee jonnekin ja sitten nää lähtee perässä ja puhelin kädessä ja sitten mennään lapsen perässä ja lapsi tänne eiku tonne niin joo sitten kun itse ei näe missä mennään niin se on ollut hankalampaa että siinähan mun ei tarvitse kauheasti nähdä heidän ilmeitä tai eleitä mutta se että mitä nyt tapahtuu kun ääni loittoni ja että mitä he tekee siellä kuin he ei välttämättä selitä mulle että vaihtoko he huonetta onko lapsi nyt sohvan alla vai mitä? Et joo semmoisissa tilanteissa ehkä olisi parempi nähdä. [...] Ei kyllä mä odotan tai sitten jos on epänormaalin hiljaista niin sit mä kysyin että ”anteeksi että kuuletteko tulkkia että puhutaanko siellä” niin kyllä mä sitten kysyn että jos on liian hiljaista. (HT6)

[wenn der Sprachtherapeut zum Beispiel auf einem Hausbesuch ist und dann, wenn man überhaupt nicht weiß, was dort zwischendurch [passiert], das Kind läuft wohl irgendwohin und dann gehen diese hinterher und mit dem Telefon in der Hand und dann geht man dem Kind hinterher und das Kind hierher, nein dorthin, also ja, wenn man dann selbst nicht sieht was passiert, das ist dann schwieriger gewesen, also da muss ich ja ihren Gesichtsausdruck oder ihre Gesten nicht viel sehen, aber die Frage was passiert jetzt wo die Stimme sich entfernt und was machen die dort, weil sie es mir nicht unbedingt erklären, ob sie den Raum gewechselt haben, ob das Kind jetzt unter dem Sofa ist oder was?

Also ja, in solchen Situationen wäre es vielleicht besser zu sehen. [...] Nein, also ich warte ab oder dann, wenn es abnormal still ist, dann frage ich „Entschuldigen Sie, aber hören Sie die Dolmetscherin, wird dort gesprochen?“, also ich frage nach, wenn es zu still ist.] (HT6)

Obwohl HT6 nicht sicher sein kann, was passiert und ob ihre Vorstellungen richtig sind, wartet sie meist erst in aller Ruhe ab, bis wieder Stimmen zu hören sind, die sie dolmetschen kann. Sie verfolgt das Ganze also auditiv mit und hört weiterhin auf Kontextualisierungshinweise, wenn es jedoch zu lang zu leise wird, greift sie mit Nachfragen ein.

Es kann angenommen werden, dass Dolmetscher in bestimmten unklaren Situationen unterschiedliche Schemata aus ihrer eigenen Erfahrungswelt aktivieren, um zu verstehen oder zumindest zu errahnen, was vor Ort passiert. Je mehr persönliche Erfahrung der Dolmetscher gesammelt hat, desto leichter kann die Kontextualisierung geschehen und Ungewissheit mit Erkenntnissen aus vorangegangenen Situationen erklärt werden.

5.1.3 Nachfragebedarf

Wenn neue Informationssignale mit der vorläufigen Vorstellung des Dolmetschers über die Situation vor Ort nicht übereinstimmen, kommt es zu einem Halt. Mehrere der sehr erfahrenen Dolmetscher:innen erzählen, dass sie dann sofort und ohne zu zögern nachfragen (Beispiele 6 und 7).

Beispiel 6

hetkinen että sanottiin että siellä on yksi henkilö, sitten ihan selkeästi kuulee, että joku KOLMAS, mä sit ”kuka nyt puhuu?” ”Anteeksi anteeksi joo, et se on tämä ja tämä”. (HT4)

[Moment mal, es wurde gesagt, dass dort eine Person ist, dann hört man ganz deutlich, dass eine DRITTE Person (spricht), ich [sage] dann „wer spricht jetzt?“ „Entschuldigung, Entschuldigung, ja das ist die und die (Person)“.] (HT4)

Beispiel 7

mä aina sanon että tulkki esittää kysymyksen ja sit mä en jää odottamaan mä sanoin että ”mitä nyt tapahtuu”, ”kuka puhuu”, ”montako teitä on”, elikkä et mä oon hyvin vaativa siinä mielessä että se auttaa mun työtä ja mun panosta. että mä en jää – mä en arastele sitä, mutta se varmasti johtuu siitä että mä olen tehnyt sitä niin monta vuotta. (HT9)

[ich sage immer, die Dolmetscherin stellt eine Frage und dann warte ich nicht ab, ich sagte „was passiert jetzt“, „wer spricht“, „wieviele seid ihr“, also ich bin sehr fordernd in der Hinsicht, dass es meiner Arbeit und meinem Beitrag hilft. also ich warte nicht – ich scheue mich nicht davor, aber es hängt bestimmt damit zusammen, dass ich das schon so viele Jahre gemacht habe.] (HT9)

Nachgefragt wird auch dann, wenn es wegen fehlendem Hintergrundwissen nicht möglich ist, die Verdolmetschung zu formulieren. Die Erfahrung der interviewten Dolmetscher:innen ist, dass Kunden den Nachfragebedarf meist auch nachvollziehen können und verstehen.

Beispiel 8

olen muutaman kerran joutunut kysymään, että ”anteeksi, mutta mitä tämä asia koskee”, koska se voi olla semmoinen että mun pitää tietää ennen kun mä alan tulkkaan että millä tavalla mä sen tulkkaan, niin kyllä sieltä sitten on sanottu, että ”joo että me soitetaan täältä ja asia koskee tätä”, niin heti helpottaa (HT6)

[ich habe ein paar Mal fragen müssen, dass „Entschuldigung, aber warum geht es hier“, weil es kann etwas sein, dass ich bevor ich beginne zu dolmetschen wissen muss, wie ich es dolmetsche, dann ist von dort schon gesagt worden, dass „ja wir rufen von hier an und es geht um dies“, und das erleichtert es sofort] (HT6)

Wenn es möglich ist, eine Verdolmetschung aufgrund der geistigen inneren Vorstellung oder des eigenen Vorwissens des Dolmetschers direkt zu formulieren, gibt es kein Bedürfnis für das Nachfragen. Wenn jedoch weitere kontextuelle Informationen gebraucht werden, um eine passende Verdolmetschung

zu formulieren, zweifeln insbesondere erfahrene Dolmetscher:innen nicht, sondern fragen sofort nach. Das Selbstverständnis, dass bei Bedarf gefragt werden muss und auch wird, erscheint bei den meisten der Dolmetscher:innen mit viel Erfahrung mit On-Demand-Telefondolmetschen sehr stark geprägt zu existieren. Es gibt aber auch Fälle, wo negatives Reagieren von Behördenvertretern auf das Nachfragen die Dolmetscherin verunsichert hat und sie deshalb grundsätzlich nicht so gerne eingreift.

Mit dem Nachfragebedarf verbunden ist auch wieder das Thema der akustischen Qualität. Die Möglichkeit, gut zu hören, ist für viele der Interviewten das Wichtigste beim Dolmetschen. Man kann sich daran gewöhnen, dass man nicht sieht, was passiert und dass man auf die eigene Vorstellung gestellt ist, aber hören muss man gut. Deshalb wird bei Bedarf auch nachgefragt (Beispiel 9).

Beispiel 9

No mun on pakko kuulla joka ikinen sana ja ymmärtää ihan kaikki mitä puhutaan. Elikkä välillä jos jää joku sana kuuluu huonosti tai mä en kuule jotain sanaa niin mä sanon että ”nyt mä en kuullut yhtä sanaa toistatko” että jos mä kuulen kaikki ne sanat ja lauseet kunnolla kyllä mä sitten ymmärrän mistä on kyse tai enhän mä ei mun tarvitse välttämättä ymmärtää, riittää että mä tulkkään (HT6)

[ich muss jedes einzelne Wort hören und wirklich alles, das gesprochen wird, verstehen. Also manchmal, wenn ein Wort schlecht hörbar ist oder ich ein Wort nicht höre, dann sage ich „jetzt habe ich ein Wort nicht gehört, könnten Sie wiederholen“, also wenn ich all die Wörter und Sätze ordentlich höre, dann verstehe ich schon worum es geht oder ich muss ja nicht unbedingt verstehen, es reicht, dass ich dolmetsche] (HT6)

Am Schluss in Beispiel 9 wirft HT6 den Gedanken in die Luft, dass sie nicht unbedingt immer verstehen muss, um dolmetschen zu können. Es ist eine interessante Frage, wann es für den Dolmetscher möglich ist, eine Verdolmetschung anzufertigen, ohne den Inhalt zu verstehen, und wann nicht. Was das Zitat jedoch andeutet, ist, dass wenn Dolmetscher das Gefühl haben, etwas

akustisch richtig gehört zu haben, es ihnen leichter fällt, es bei Bedarf auch ohne Kontext oder Inhalt komplett zu verstehen, zu dolmetschen. Falls jedoch keine Sicherheit besteht, ob man richtig oder falsch gehört hat, und man zudem keinen Kontext zu Hilfe ziehen kann, wird nachgefragt. Dies ist auch der Fall, wenn es mehrere Alternativen mit unterschiedlichen Bedeutungen in der Zielsprache für die Verdolmetschung gibt.

5.2 Monitoring beim On-Demand-Ferndolmetschen

In diesem Kapitel werden Einblicke auf die Monitoringtätigkeit des On-Demand-Telefondolmetschers aufgrund des Interviewmaterials geworfen.

5.2.1 Monitoring der primären Gesprächsparteien

On-Demand-Telefondolmetscher können sich beim Monitoring des Verhaltens der primären Gesprächsparteien nur auf auditive Signale verlassen. Dolmetscher:innen erkennen emotionale Reaktionen der primären Gesprächspartei an der Stimme oder am Weinen, es kann jedoch schwieriger sein, zu erkennen, ob eine primäre Gesprächspartei den Inhalt verstanden hat oder wie z. B. eine plötzliche Stille im Raum zu interpretieren ist.

Dass man sich beim Monitoring nur auf einen einzigen Sinneskanal verlassen kann, erfordert viel Konzentration, wie HT13 in Beispiel 10 beschreibt.

Beispiel 10

siinä oikeasti pitää keskittyä tuplasti enemmän kuin normitulkkausessa läsnäolotulkkausessa. Samalla siinä häviää siis puolet verbaalisesta kommunikoinnista eli sitten siinä pitää oikein paljon arvata, että mitenkä se menee ja kuka puhuu. (HT13)

[da muss man sich wirklich doppelt so viel konzentrieren im Vergleich zum normalen Dolmetschen, zum Dolmetschen vor Ort. Gleichzeitig verschwindet da die Hälfte der sprachlichen Kommunikation, das heißt da muss man richtig viel vermuten, wie es geht und wer spricht.] (HT13)

HT13 erlebt, dass man sich doppelt konzentrieren muss, und weil die Hälfte der sprachlichen Kommunikation fehlt, auch „richtig viel vermuten“ muss. Es kann angenommen werden, dass bei diesem Vermuten bzw. der Kontextualisierung der Dolmetscher wieder von vorangehenden Informationen sowie von seiner Lebenserfahrung und seinem Weltwissen profitiert.

5.2.2 Weniger Monitoringbedarf betreffs eigenem Verhalten

Beim Telefondolmetschen können primäre Gesprächsparteien den Dolmetscher nicht sehen. Das bedeutet für ihn weniger Monitoringbedarf des eigenen sichtbaren Verhaltens, denn nur das hörbare eigene Verhalten muss kontrolliert werden, Gesichtsausdruck oder Körpersprache sind für die Anderen nicht zu sehen. Diese Tatsache wird von einigen Interviewten explizit als eine Erleichterung und als etwas Positives zum Ausdruck gebracht. HT5 zum Beispiel beschreibt, wie ihr das Telefondolmetschen besser gefällt, weil es sie weniger stresst, wie sie vor Ort empfangen wird oder wie sie aussieht. HT19 (Beispiel 11) berichtet, wie sie beim Telefondolmetschen sich selbst nicht „editieren“ muss, was besonders in Situationen mit Kunden, die emotional aufgewühlt sind, eine große Erleichterung ist.

Beispiel 11

mä koen sen huomattavasti helpompana jos mä en joudu olemaan siinä tilassa henkilöiden kanssa, jotka on jossain tiettyssä tunnetilassa. [...] vaikka se ihminen vaikka itkee tai toistaa sitä samaa asiaa tai jotain muuta – niin sä et – kukaan ei näe sun ilmeitä siinä tilanteessa sun ei tarvi mitenkään tavallaan editoida omaa olemustasi tai mitään muutakaan. Se on tosi helpottavaa (HT19)

[ich erlebe es als wesentlich einfacher, wenn ich nicht im gleichen Raum mit Personen sein muss, die in einem bestimmten Gemütszustand sind [...], auch wenn der Mensch zum Beispiel weint oder die gleiche Sache immer wieder wiederholt oder etwas anderes – dann musst du nicht – niemand sieht deinen Gesichtsausdruck in der Situation, du musst auf keine Weise gewissermaßen dein eigenes Wesen editieren oder auch sonst nichts. Das ist wirklich erleichternd] (HT19)

Die Möglichkeit, die eigene Körpersprache und andere sichtbare non-verbale Elemente nicht ständig beobachten und kontrollieren zu müssen, um professionell und sachlich aufzutreten, wird also von einigen Interviewten als eine deutlich positive Seite des Telefondolmetschens erlebt.

5.2.3 Monitoring von Technik und Anderem

Viele der interviewten Dolmetscher:innen sprechen die weiterhin teils sehr schlechte oder oft unstete Audioqualität an. Obwohl es bereits Behörden gibt, die technisch gut ausgerüstet sind und die Technik auch korrekt benutzen können, berichten Interviewte auch von On-Demand-Dolmetschsituationen, in denen sie mit schlechter Tonqualität haben kämpfen müssen. So berichten sie von professionsübergreifenden Verhandlungssituationen und Gesprächen mit mehreren Teilnehmenden, in denen nur ein Mobiltelefon als Mikrofon und Lautsprecher verwendet wird. Liegt das Mobiltelefon in der Mitte der Runde, sind die meisten Stimmen schlecht zu hören. Liegt es neben dem Behördenvertreter, ist sein Sprechen sehr laut zu hören, aber das Klicken der Tastatur (wenn Protokoll gehalten wird) übertönt die Äußerungen der weiter weg sitzenden Teilnehmenden. HT16 z. B. ärgert sich, dass sie stets bitten muss, ob das Telefon nicht näher zum nicht-finnischsprachigen Teilnehmer gebracht werden kann, denn für sie als finnische Muttersprachlerin ist das Finnische zu verstehen, auch wenn sie es akustisch nicht so gut hört, im Vergleich zu ihrer B-Arbeitsprache, wovon sie gerne alles akustisch möglichst genau hören möchte (Bsp. 12).

Beispiel 12

minun on helpompi kuulla se suomi suomeksi vaikka etäältä kuin se että minä kuulen sen itselleni vieraan kielen sieltä etäältä. (HT16)
[für mich ist es einfacher, das Finnische auf finnisch zu hören, auch wenn es von weiter fern kommt, als dass ich mir die fremde Sprache dort aus der Ferne anhöre.] (HT16)

Bei einem Dolmetscher mit Finnisch als B-Arbeitsprache wäre die Situation wohl umgekehrt gewesen.

Neben der vor Ort eingesetzten Technik gibt es bei den Dolmetscher:innen auch einiges in-situ, das eines Monitorings bedarf bzw. ihre Aufmerksamkeit vom Dolmetschen ablenkt. So kann es sein, dass man während des Dolmetsch-auftrags gleichzeitig am gleichen Telefon einen Telefonanruf bekommt oder dass eine andere On-Demand-Applikation versucht, einen zu erreichen (Beispiel 13).

Beispiel 13

jos esimerkiksi jätin vahingossa että olen saatavilla ja parhaillaan vastasin toiselle firmalle ja [on] pitkäkin tulkkaus ja sitten se koko ajan soi just se toisen firman sovellus ja todella kovaa luurissa, että sitten on vaikea tulkata koska koko ajan kuulet samalla kun yrität tulkata. Mutta eli vain poistat sen sitten kyllä asia on kunnossa että ne loppuu ne soitot (HT5)

[wenn ich zum Beispiel aus Versehen [in der Applikation] mein Status als „anwesend“ stehen lasse und von einer anderen Firma gerade einen Einsatz angenommen habe und es ein langer Dolmetscheinsatz (wird), und wenn dann [während des Einsatzes] die ganze Zeit diese Applikation der anderen Firma sehr laut im Hörer klingelt, dann ist es schwer zu dolmetschen weil du das die ganze Zeit hörst, während du versuchst zu dolmetschen. Aber das heißt du beendest das dann nur und danach ist der Fall erledigt, die Anrufe hören auf] (HT5)

In dem beschriebenen Fall wird die Aufmerksamkeit von HT5 während des Dolmetschens auf das Handy gelenkt, auf dem sie schließlich ihren Status in der anderen Applikation als besetzt ändern muss, damit keine weiteren On-Demand-Dolmetschanfragen durchkommen. Das Ganze wirkt als eine störende Ablenkung vom Dolmetschprozess.

Die meisten Interviewten berichten, dass sie beim On-Demand-Dolmetschen elektronische Wörterbücher und Glossare benutzen (Beispiel 14).

Beispiel 14

Minulla on tässä koneessa kaikki aiheet niin silloin kun otan pikatulkkauksen, esimerkiksi henkilö esittäytyy esimerkiksi gynekologi b ja sitmä heti painan sen excelin välilehden, jossa on se gynekologia, kaikki ne sanat aakkosjärjestyksessä [molemmilla työkielillä], että sitten mä, kun ne esittäytyy, mulla on jo sillä aikaa auki se. (HT17)

[Ich habe auf diesem Computer alle Themenbereiche, dann wenn ich einen On-Demand-Dolmetschtauftrag annehme, wenn zum Beispiel die Person sich vorstellt als Gynäkologin B und dann klicke ich sofort auf das Excel-Zwischenblatt, wo die Gynäkologie ist, all die Wörter in alphabetischer Reihenfolge (in beiden Arbeitssprachen), dass ich dann, wenn die sich vorstellen, das bereits in der Zeit auf habe.] (HT17)

Das Verwenden von Glossaren und Wörterbüchern beansprucht natürlich auch Monitoring, wird jedoch von Dolmetscher:innen meist als nicht weiter störend oder belastend empfunden. Es ist im Gegenteil ein Vorteil des Telefondolmetschens, dass man während des Dolmetschens schnell etwas nachschauen kann. Gerade weil es beim On-Demand-Telefondolmetschen nicht möglich ist, sich auf den Dolmetschtauftrag thematisch vorzubereiten, wird die Möglichkeit, schnell einen Begriff nachzusehen oder etwas suchen zu können, geschätzt und auch damit gerechtfertigt.

Eine der allgemein sehr erfahrenen Dolmetscherinnen, HT16, spricht im Interview ein weiteres interessantes Phänomen an, das teils mit Monitoring zusammenhängt. Sie hat nämlich gemerkt, dass sie während der Covid-19-Pandemie, als sie gezwungenermaßen nur von zuhause aus arbeiten konnte, begann, durchgehend mit Dolmetschnotizen zu dolmetschen. Auch in Situationen, wo normalerweise kein Bedarf für Notizen bestand, hat sie aktiv mitnotiert. Sie selbst überlegt, dass dies zwei Funktionen gedient haben kann. Entweder sie wollte mit den Notizen die primären Gesprächsparteien näher zu sich bringen und diese lebendiger machen, oder sie wollte sich selbst aus ihrem Arbeitszimmer in der Vorstellung zu der eigentlichen Dolmetschlokalisation begeben (Beispiel 15).

Beispiel 15

[...] ne toiset puhujat ja tulkittavat siellä minun muistiinpanojeni kautta he tulivat minulle eläviksi ja näkyviksi, mutta sitten toisaalta mä ajattelen myös näin, että voihan se olla myös niin, en tiedä, mut voihan se olla myös niin, että kun minä tein niitä muistiinpanoja täällä ja näin, niin tuota tavallaan minä ulkoistan itseni tästä kotiympäristöstä eli tavallaan mä leikisti olin siellä toimistossa jossa tämä tapahtuu tämä tulkkaus. (HT16)

[...] die anderen Sprecher und zu verdolmetschenden Menschen wurden durch meine Notizen für mich lebendig und sichtbar, aber dann andererseits denke ich auch so, dass es ja sein kann, ich weiß es nicht, aber es könnte ja auch so sein, dass weil ich mir diese Notizen hier und auf diese Weise gemacht habe, ich mich gewissermaßen aus dieser häuslichen Umgebung ausgliedere beziehungsweise gewissermaßen so tat, als ob ich in dem Büro wäre, wo die Verdolmetschung stattfand] (HT16)

Es stellt sich die Frage, ob die Notizen nicht gewissermaßen auch eine Art visuelle Kompensierung dafür bieten, dass die Dolmetscherin beim Arbeiten zuhause visuelle Informationen vom aktuellen Geschehen am eigentlichen Kommunikationsort nicht beobachten kann. Wie dem auch sei, die Dolmetschnotizen haben für die Dolmetscherin ein weiteres Element geschaffen, dem sie während des Dolmetschens Aufmerksamkeit schenkt.

6 Diskussion

Erfahrene On-Demand-Telefondolmetscher gehen das Dolmetschen ohne kontextuelle Information zu einem großen Teil ruhig und gelassen an. Einige der Interviewten betonen zwar, dass es in vieler Hinsicht besser wäre, wenn der Dolmetscher vom Behördenvertreter vor Beginn ein kurzes Briefing mit Grundinformationen erhielte. Erfahrene Dolmetscher haben sich jedoch auch daran gewöhnt, dass man als Dolmetscher am Anfang nicht weiß, worum es geht. Viele empfinden, dass solange man den Inhalt akustisch hört und dieser

so weit in die Zielsprache vermittelt werden kann, zusätzlicher Kontext oder Zugang zu visuellen Informationen nicht unbedingt gebraucht wird.

Ein von Dolmetschern eingesetztes Mittel zur Erleichterung der Verständnisbildung und Fertigungsphase beim On-Demand-Telefondolmetschen scheint das Aktivieren von existierenden institutionellen oder situativen Schemata in ihrer persönlichen Erfahrungswelt zu sein. Dies geschieht aufgrund von unterschiedlichen auditiven Kontextualisierungshinweisen und bildet einen elementaren Teil des Dolmetschprozesses. Es kann angenommen werden, dass nebst auditiven nonverbalen Signalen auch jede zu verdolmetschende Äußerung beim Dolmetscher innerlich ein Bild über den Inhalt erstehen lässt, und dass Dolmetscher nur äußerst selten auf der Wortebene allein arbeiten. Schließlich vermitteln Dolmetscher grundsätzlich Gedanken und Inhalte und nicht einzelne Wörter.

Das innere Bild bzw. die innerlich gewonnene Vorstellung von der Situation scheint meist ohne größere Anstrengung des Dolmetschers aufgrund seines Weltwissens zu entstehen. Der Kontext wird also in dem Sinne vom Dolmetscher bei Bedarf selbst geschaffen. Wenn aber die zu verdolmetschenden Äußerungen bzw. das Gehörte nicht in die ursprünglich gewonnene Vorstellung des Dolmetschers passt und sie nicht entsprechend korrigiert und aktualisiert werden kann, wird dies vom Dolmetscher als störend empfunden und er fragt nach. Das Nachfragen in diesen Situationen wird insbesondere von den allgemein erfahrenen Dolmetschern als eine Selbstverständlichkeit und als ein grundlegendes Recht bzw. auch eine Verpflichtung des Dolmetschers gesehen. Wenn Kunden kein Briefing geben und Dolmetscher ohne kontextuelles Wissen an die Arbeit gehen müssen, und zudem auch nicht sehen, was vor Ort geschieht, kann auch nicht erwartet werden, dass Dolmetscher wie Maschinen alles übersetzen können.

Erfahrene Dolmetscher greifen ohne zu zögern in das Geschehen ein, weil sie ihre Arbeit gut verrichten wollen. Diese Einstellung stimmt überein mit vorangehenden Erkenntnissen, dass ausgebildete Dolmetscher in der Praxis bessere Arbeitsbedingungen fordern als paraprofessionelle Dolmetscher, um genau dolmetschen zu können (Wang 2018b: 114; 2021: 442f.). Es ist möglich, dass die Fertigkeit, genauer auf auditive Kontextualisierungshinweise zu achten und diese effektiv verarbeiten zu können, gemeinsam mit Erfahrung,

tatsächlich zumindest teils die Forschungsergebnisse erklärt, laut denen erfahrene Dolmetscher das Fehlen der visuellen Signale auf lange Sicht als weniger problematisch empfinden.

Die Interviewten empfinden beim Telefondolmetschen weniger Monitoringbedarf, was ihr eigenes sichtbares Verhalten betrifft, was von einigen auch explizit als eine Erleichterung beschrieben wird. Die meisten der interviewten Dolmetscher:innen empfinden, dass sie Ressourcen für das gleichzeitige Benutzen von Glossaren während des Dolmetschens haben und ihr Benutzen sie nicht weiter stört. Für den Dolmetschprozess störend werden dagegen Probleme mit der Technik und insbesondere eine schlechte Akustik empfunden. Beide erschweren die Kontextualisierungsarbeit des Dolmetschers beim On-Demand-Telefondolmetschen in der Praxis.

Das Zusammenspiel von Kontextualisierung, Monitoring und der Erfahrung bzw. des Weltwissens des Dolmetschers beim On-Demand-Telefondolmetschen zeichnet sich als ein komplexes und interessantes Phänomen ab, das viele weitere Fragen zum Dolmetschprozess beim On-Demand-Telefondolmetschen weckt sowie weitere empirische und auch experimentielle Forschungen benötigt.

Literaturverzeichnis

- Amato, Amalia (2018): „Challenges and solutions: Some paradigmatic examples.“ In: Amato, Amalia/Spinolo, Nicoletta/González Rodríguez, María Jesús [Hrsg.]: *Handbook of remote interpreting – SHIFT in orality*. Bologna: University of Bologna/AMS Acta, 79–101. <https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/5955>
- Angelelli, Claudia. V./Ross, Jonathan Maurice (2021): „Contextual diversity in telephone interpreting: Voices from healthcare interpreters in Scotland“. In: *Linguistica Antverpiensia, New Series: Themes in Translation Studies* 20, 74–93.
- Auer, Peter (1992): „Introduction: John Gumperz’ Approach to Contextualization“. In: Auer, Peter/Di Luzio, Aldo [Hrsg.]: *The Contextualization of Language*. Amsterdam: John Benjamins, 1–38.
- Auer, Peter (1986): „Kontextualisierung“. In: *Studium Linguistik* 19. Sonderdrucke aus der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, 22–47.

- Cho, Jinhyun (2023): „Interpreters as Translation Machines: Telephone Interpreting Challenges as Awareness Problems“. In: *health research* 33 (12), 1037–1048.
- Fernández Pérez, María Magdalena/Toledano Buendía, Carmen (2018): „Contextualization in telephone interpreting“. In: *Quaderns. Revista de Traducció* 25, 231–244.
- Gumperz, John J. (1992): „Contextualization and Understanding“. In: Duranti, Alessandro/Goodwin, Charles [Hrsg.]: *Rethinking context: Language as an Interactive Phenomenon*. Cambridge: Cambridge University Press, 229–252.
- Hale, Sandra/Goodman-Delahunty, Jane/Martschuk, Natalie/Lim, Julie (2022): „Does interpreter location make a difference? A study of remote vs face-to-face interpreting in simulated police interviews“. In: *Interpreting* 24 (2), 221–253.
- Hatim, Basil/Mason, Ian (2002/1997): „Interpreting. A text linguistic approach“. In: Pöchhacker, Franz/Shlesinger, Miriam [Hrsg.]: *The Interpreting Studies Reader*. London und New York: Routledge, 255–265.
- Herring, Rachel E. (2019): „A Lot to Think About: Online Monitoring in Dialogue Interpreting“. In: *Translation, Cognition & Behavior* 2 (2), 283–304.
- Herring, Rachel E. (2018): *I could only think about what I was doing, and that was a lot to think about: online self-regulation in dialogue interpreting*. Doktorarbeit, Université de Genève. <https://doi.org/10.13097/archive-ouverte/unige:108626>
- Iglesias Fernández, Emilia/Ouellet, Marc (2018): „From the phone to the classroom: categories of problems for telephone interpreting training“. In: *The Interpreters' Newsletter* 23, 19–44.
- Ko, Leong (2006): „The Need for Long-Term Empirical Studies in Remote Interpreting Research: A Case Study of Telephone Interpreting“. In: *Linguistica Antverpiensia* 5, 325–338.
- Lázaro Gutiérrez, Raquel/Cabrera Méndez, Gabriel (2019): „Context and pragmatic meaning in telephone interpreting“. In: Garcés-Conejos Blitvich, Pilar/Fernández-Amaya, Lucia/De la O Hernández-López, María [Hrsg.]: *Technology Mediated Service Encounters*. Amsterdam: John Benjamins, 45–67.
- Lee, Jieun (2007): „Telephone Interpreting Seen from the Interpreters' Perspective“. In: *Interpreting* 9 (2), 231–252.
- Locatis, Craig/Williamson, Deborah/Gould-Kabler, Carrie/Zone-Smith, Laurie/Detzler, Isabel/Robertson, Jason/Maisiak, Richard/Ackerman, Michael (2010): „Comparing in-person, video, and telephonic medical interpretation“. *Journal of General Internal Medicine* 25(4), 345–350. <https://doi.org/10.1007/s11606-009-1236-x>

- Napier, Jemina/Skinner, Robert/Braun, Sabine (2018): „Introduction“. In: Napier, Jemina/Skinner, Robert/Braun, Sabine [Hrsg.]: *Here or There: Research on Interpreting via Video Link*. Washington, D. C: Gallaudet University Press, 3–10.
- Ozolins, Uldis (2011): „Telephone Interpreting: Understanding Practice and Identifying Research Needs“. In: *The international journal of translation and interpreting research* 3 (2), 33–47.
- Tiselius, Elisabet/Englund Dimitrova, Birgitta (2023): „Monitoring in Dialogue Interpreting. Cognitive and didactic perspectives“. In: Gavioli, Laura/Wadensjö, Cecilia [Hrsg.]: *The Routledge Handbook of Public Service Interpreting*. London: Routledge, 309–324.
- Viljanmaa, Anu (2024): „Covert Self-Talk as a Tool for Dialogue Interpreters“. In: Shih, Claire Y./Wang, Caiwen [Hrsg.]: *Translation and Interpreting as Social Interaction. Affect, Behavior and Cognition*. Bloomsbury Academic, 35–54.
- Viljanmaa, Anu (2022): „Out of the Frying Pan into the Fire: The Impact of the Pandemic on the Listening Environment of Public Service Interpreters in Finland as Experienced by Interpreters Themselves“. In: *FITISPos International Journal* 9 (1), 102–124.
- Viljanmaa, Anu (2020): *Professionelle Zuhörkompetenz und Zuhörfilter beim Dialogdolmetschen*. Berlin: Frank & Timme.
- Wadensjö, Cecilia (1999): „Telephone Interpreting & the Synchronization of Talk in Social Interaction“. In: *Translator* 5 (2), 247–264.
- Wang, Jihong (2021): „I Only Interpret the Content and Ask Practical Questions When Necessary“. Interpreters' Perceptions of Their Explicit Coordination and Personal Pronoun Choice in Telephone Interpreting“. In: *Perspectives. Studies in translatology* 29 (4), 625–642.
- Wang, Jihong (2018a): ‚It Keeps Me on My Toes‘: Interpreters' Perceptions of Challenges in Telephone Interpreting and Their Coping Strategies. In: *Target: international journal of translation studies* 30 (3), 439–473.
- Wang, Jihong (2018b): „Telephone Interpreting Should Be Used Only as a Last Resort“. Interpreters' Perceptions of the Suitability, Remuneration and Quality of Telephone Interpreting“. In: *Perspectives. Studies in translatology* 26 (1), 100–116.
- Xu, Han/Hale, Sandra/Stern, Ljudmila (2020): „Telephone interpreting in lawyer-client interviews: An observational study“. In: *Translation & Interpreting: The international journal of Translation and Interpreting Research* 12 (1), 18–36.

Autorenverzeichnis

Dr. Elvira Cámara Aguilera
Universidad de Granada
E-Mail: ecamara@ugr.es

Dr. Georgios Damaskinidis
Aristotle University of Thessaloniki
E-Mail: damasikinis@hotmail.com

Prof. Dr. Jan Engberg
Aarhus University (Aarhus)
E-Mail: je@cc.au.dk

Hochschuldozentin Berit Grønn
Østfold University College (Halden)
E-Mail: berit.gronn@hiof.no

Prof. Dr. Panagiotis Kelandrias
Ionian University (Corfu)
E-Mail: kelandrias@ionio.gr

Prof. em. Dr. Sigmund Kvam
Østfold University College (Halden)
E-Mail: sigmund.kvam@hiof.no

Dr. Ilaria Meloni
Università degli Studi di Cagliari (Cagliari)
E-Mail: ilariameloni@unica.it

Autorenverzeichnis

Prof. Dr. Anastasia Parianou
Ionian University (Corfu)
E-Mail: parianou@ionio.gr

Prof. Dr. Franz Pöchhacker
Universität Wien (Wien)
E-Mail: franz.poechhacker@univie.ac.at

Dr. E. Macarena Pradas Macías
Universidad de Granada
E-Mail: epradas@ugr.es

Dr. Luana Salvarani
Università di Parma (Parma)
E-Mail: luana.salvarani@unipr.it

Dr. Jürgen F. Schopp
Tampere University (Tampere)
E-Mail: jyrgenschopp@gmail.com

Prof. em. Dr. Kåre Solfeld
Østfold University College (Halden)
E-Mail: kare.solfeld@hiof.no

Dr. Anu Viljanmaa
Tampere University (Tampere)
E-Mail: anu.viljanmaa@tuni.fi

Dr. Nina Zandjani
Übersetzerin/freie Forscherin
E-Mail: nina_zandjani@hotmail.com

TRANSÜD. Arbeiten zur Theorie und Praxis des Übersetzens und Dolmetschens

Die Bände 1 bis 5 sind bei der Peter Lang GmbH erschienen und dort zu beziehen.

- Bd. 6 Przemysław Chojnowski: Zur Strategie und Poetik des Übersetzens. Eine Untersuchung der Anthologien zur polnischen Lyrik von Karl Dedecius. 300 Seiten. ISBN 978-3-86596-013-9
- Bd. 7 Belén Santana López: *Wie wird das Komische übersetzt? Das Komische als Kulturspezifikum bei der Übersetzung spanischer Gegenwartsliteratur.* 456 Seiten. ISBN 978-3-86596-006-1
- Bd. 8 Larisa Schippel (Hg.): Übersetzungsqualität: Kritik – Kriterien – Bewertungshandeln. 194 Seiten. ISBN 978-3-86596-075-7
- Bd. 9 Anne-Kathrin D. Ende: Dolmetschen im Kommunikationsmarkt. Gezeigt am Beispiel Sachsen. 228 Seiten. ISBN 978-3-86596-073-3
- Bd. 10 Sigrun Döring: Kulturspezifika im Film: Probleme ihrer Translation. 156 Seiten. ISBN 978-3-86596-100-6
- Bd. 11 Hartwig Kalverkämper: „Textqualität“. Die Evaluation von Kommunikationsprozessen seit der antiken Rhetorik bis zur Translationswissenschaft. ISBN 978-3-86596-110-5
- Bd. 12 Yvonne Griesel: Die Inszenierung als Translat. Möglichkeiten und Grenzen der Theaterübertitelung. 362 Seiten. ISBN 978-3-86596-119-8
- Bd. 13 Hans J. Vermeer: Ausgewählte Vorträge zur Translation und anderen Themen. Selected Papers on Translation and other Subjects. 286 Seiten. ISBN 978-3-86596-145-7
- Bd. 14 Erich Prunč: Entwicklungslinien der Translationswissenschaft. Von den Asymmetrien der Sprachen zu den Asymmetrien der Macht. 442 Seiten. ISBN 978-3-86596-146-4 (vergriffen, siehe Band 43 der Reihe)
- Bd. 15 Valentyna Ostapenko: Vernetzung von Fachtextsorten. Textsorten der Normung in der technischen Harmonisierung. 128 Seiten. ISBN 978-3-86596-155-6
- Bd. 16 Larisa Schippel (Hg.): TRANSLATIONSKULTUR – ein innovatives und produktives Konzept. 340 Seiten. ISBN 978-3-86596-158-7
- Bd. 17 Hartwig Kalverkämper/Larisa Schippel (Hg.): Simultandolmetschen in Erstbewährung: Der Nürnberger Prozess 1945. Mit einer orientierenden Einführung von Klaus Kastner und einer kommentierten fotografischen Dokumentation von Theodoros Radisoglou sowie mit einer dolmetsch-wissenschaftlichen Analyse von Katrin Rumprecht. 344 Seiten. ISBN 978-3-86596-161-7

TRANSÜD. Arbeiten zur Theorie und Praxis des Übersetzens und Dolmetschens

- Bd. 18 Regina Bouchehri: Filmmittel im interkulturellen Transfer. 174 Seiten.
ISBN 978-3-86596-180-8
- Bd. 19 Michael Krenz/Markus Ramlow: Maschinelle Übersetzung und XML im Übersetzungsprozess. Prozesse der Translation und Lokalisierung im Wandel. Zwei Beiträge, hg. von Uta Seewald-Heeg. 368 Seiten. ISBN 978-3-86596-184-6
- Bd. 20 Hartwig Kalverkämper/Larisa Schippel (Hg.): Translation zwischen Text und Welt – Translationswissenschaft als historische Disziplin zwischen Moderne und Zukunft. 700 Seiten. ISBN 978-3-86596-202-7
- Bd. 21 Nadja Grbić/Sonja Pöllabauer: Kommundolmetschen/Community Interpreting. Probleme – Perspektiven – Potenziale. Forschungsbeiträge aus Österreich. 380 Seiten. ISBN 978-3-86596-194-5
- Bd. 22 Agnès Welu: Neuübersetzungen ins Französische – eine kulturhistorische Übersetzungskritik. Eichendorffs *Aus dem Leben eines Taugenichts*. 506 Seiten. ISBN 978-3-86596-193-8
- Bd. 23 Martin Slawek: Interkulturell kompetente Geschäftskorrespondenz als Garant für den Geschäftserfolg. Linguistische Analysen und fachkommunikative Ratschläge für die Geschäftsbeziehungen nach Lateinamerika (Kolumbien). 206 Seiten. ISBN 978-3-86596-206-5
- Bd. 24 Julia Richter: Kohärenz und Übersetzungskritik. Lucian Boias Analyse des rumänischen Geschichtsdiskurses in deutscher Übersetzung. 142 Seiten. ISBN 978-3-86596-221-8
- Bd. 25 Anna Kucharska: Simultandolmetschen in defizitären Situationen. Strategien der translatorischen Optimierung. 170 Seiten. ISBN 978-3-86596-244-7
- Bd. 26 Katarzyna Lukas: Das Weltbild und die literarische Konvention als Übersetzungsdeterminanten. Adam Mickiewicz in deutschsprachigen Übertragungen. 402 Seiten. ISBN 978-3-86596-238-6
- Bd. 27 Markus Ramlow: Die maschinelle Simulierbarkeit des Humanübersetzens. Evaluation von Mensch-Maschine-Interaktion und der Translatqualität der Technik. 364 Seiten. ISBN 978-3-86596-260-7
- Bd. 28 Ruth Levin: Der Beitrag des Prager Strukturalismus zur Translationswissenschaft. Linguistik und Semiotik der literarischen Übersetzung. 154 Seiten. ISBN 978-3-86596-262-1
- Bd. 29 Iris Holl: Textología contrastiva, derecho comparado y traducción jurídica. Las sentencias de divorcio alemanas y españolas. 526 Seiten. ISBN 978-3-86596-324-6

TRANSÜD. Arbeiten zur Theorie und Praxis des Übersetzens und Dolmetschens

- Bd. 30 Christina Korak: Remote Interpreting via Skype. Anwendungsmöglichkeiten von VoIP-Software im Bereich Community Interpreting – Communicate everywhere? 202 Seiten. ISBN 978-3-86596-318-5
- Bd. 31 Gemma Andújar/Jenny Brumme (eds.): Construir, deconstruir y reconstruir. Mimesis y traducción de la oralidad y la afectividad. 224 Seiten. ISBN 978-3-86596-234-8
- Bd. 32 Christiane Nord: Funktionsgerechtigkeit und Loyalität. Theorie, Methode und Didaktik des funktionalen Übersetzens. 338 Seiten. ISBN 978-3-86596-330-7
- Bd. 33 Christiane Nord: Funktionsgerechtigkeit und Loyalität. Die Übersetzung literarischer und religiöser Texte aus funktionaler Sicht. 304 Seiten. ISBN 978-3-86596-331-4
- Bd. 34 Małgorzata Stanek: Dolmetschen bei der Polizei. Zur Problematik des Einsatzes unqualifizierter Dolmetscher. 262 Seiten. ISBN 978-3-86596-332-1
- Bd. 35 Dorota Karolina Bereza: Die Neuübersetzung. Eine Hinführung zur Dynamik literarischer Translationskultur. 108 Seiten. ISBN 978-3-86596-255-3
- Bd. 36 Montserrat Cunillera/Hildegard Resinger (eds.): Implicación emocional y oralidad en la traducción literaria. 230 Seiten. ISBN 978-3-86596-339-0
- Bd. 37 Ewa Krauss: Roman Ingardens „Schematisierte Ansichten“ und das Problem der Übersetzung. 226 Seiten. ISBN 978-3-86596-315-4
- Bd. 38 Miriam Leibbrand: Grundlagen einer hermeneutischen Dolmetschforschung. 324 Seiten. ISBN 978-3-86596-343-7
- Bd. 39 Pekka Kujamäki/Leena Kolehmainen/Esa Penttilä/Hannu Kemppanen (eds.): Beyond Borders – Translations Moving Languages, Literatures and Cultures. 272 Seiten. ISBN 978-3-86596-356-7
- Bd. 40 Gisela Thome: Übersetzen als interlinguales und interkulturelles Sprachhandeln. Theorien – Methodologie – Ausbildung. 622 Seiten. ISBN 978-3-86596-352-9
- Bd. 41 Radegundis Stolze: The Translator's Approach – Introduction to Translational Hermeneutics. Theory and Examples from Practice. 304 Seiten. ISBN 978-3-86596-373-4
- Bd. 42 Silvia Roiss/Carlos Fortea Gil/María Ángeles Recio Ariza/Belén Santana López/Petra Zimmermann González/Iris Holl (eds.): En las vertientes de la traducción e interpretación del/al alemán. 582 Seiten. ISBN 978-3-86596-326-0

TRANSÜD. Arbeiten zur Theorie und Praxis des Übersetzens und Dolmetschens

- Bd. 43 Erich Prunč: Entwicklungslinien der Translationswissenschaft. 3., erweiterte und verbesserte Auflage (1. Aufl. 2007. ISBN 978-3-86596-146-4). 528 Seiten. ISBN 978-3-86596-422-9
- Bd. 44 Mehmet Tahir Öncü: Die Rechtsübersetzung im Spannungsfeld von Rechtsvergleich und Rechtssprachvergleich. Zur deutschen und türkischen Strafgesetzgebung. 380 Seiten. ISBN 978-3-86596-424-3
- Bd. 45 Hartwig Kalverkämper/Larisa Schippel (Hg.): „Vom Altern der Texte“. Bausteine für eine Geschichte des interkulturellen Wissenstransfers. 456 Seiten. ISBN 978-3-86596-251-5
- Bd. 46 Hannu Kemppanen/Marja Jänis/Alexandra Belikova (eds.): Domestication and Foreignization in Translation Studies. 240 Seiten. 978-3-86596-403-8
- Bd. 47 Sergey Tyulenev: Translation and the Westernization of Eighteenth-Century Russia. A Social-Systemic Perspective. 272 Seiten. ISBN 978-3-86596-472-4
- Bd. 48 Martin B. Fischer/Maria Wirf Naro (eds.): Translating Fictional Dialogue for Children and Young People. 422 Seiten. ISBN 978-3-86596-467-0
- Bd. 49 Martina Behr: Evaluation und Stimmung. Ein neuer Blick auf Qualität im (Simultan-)Dolmetschen. 356 Seiten. ISBN 978-3-86596-485-4
- Bd. 50 Anna Gopenko: Traduire le sublime. Les débats de l'Église orthodoxe russe sur la langue liturgique. 228 Seiten. ISBN 978-3-86596-486-1
- Bd. 51 Lavinia Heller: Translationswissenschaftliche Begriffsbildung und das Problem der performativen Unauffälligkeit von Translation. 332 Seiten. ISBN 978-3-86596-470-0
- Bd. 52 Claudia Dathe/Renata Makarska/Schamma Schahadat (Hg.): Zwischentexte. Literarisches Übersetzen in Theorie und Praxis. 300 Seiten. ISBN 978-3-86596-442-7
- Bd. 53 Regina Bouchehri: Translation von Medien-Titeln. Der interkulturelle Transfer von Titeln in Literatur, Theater, Film und Bildender Kunst. 334 Seiten. ISBN 978-3-86596-400-7
- Bd. 54 Nilgin Tanış Polat: Raum im (Hör-)Film. Zur Wahrnehmung und Repräsentation von räumlichen Informationen in deutschen und türkischen Audiodeskriptionstexten. 138 Seiten. ISBN 978-3-86596-508-0
- Bd. 55 Eva Parra Membrives/Ángeles García Calderón (eds.): Traducción, mediación, adaptación. Reflexiones en torno al proceso de comunicación entre culturas. 336 Seiten. ISBN 978-3-86596-499-1

TRANSÜD. Arbeiten zur Theorie und Praxis des Übersetzens und Dolmetschens

- Bd. 56 Yvonne Sanz López: Videospiele übersetzen – Probleme und Optimierung. 126 Seiten. ISBN 978-3-86596-541-7
- Bd. 57 Irina Bondas: Theaterdolmetschen – Phänomen, Funktionen, Perspektiven. 240 Seiten. ISBN 978-3-86596-540-0
- Bd. 58 Dinah Krenzler-Behm: Authentische Aufträge in der Übersetzerausbildung. Ein Leitfaden für die Translationsdidaktik. 480 Seiten. ISBN 978-3-86596-498-4
- Bd. 59 Anne-Kathrin Ende/Susann Herold/Annette Weilandt (Hg.): Alles hängt mit allem zusammen. Translatologische Interdependenzen. Festschrift für Peter A. Schmitt. 544 Seiten. ISBN 978-3-86596-504-2
- Bd. 60 Saskia Weber: Kurz- und Kosenamen in russischen Romanen und ihre deutschen Übersetzungen. 256 Seiten. ISBN 978-3-7329-0002-2
- Bd. 61 Silke Jansen/Martina Schrader-Kniffki (eds.): La traducción a través de los tiempos, espacios y disciplinas. 366 Seiten. ISBN 978-3-86596-524-0
- Bd. 62 Annika Schmidt-Glenewinkel: Kinder als Dolmetscher in der Arzt-Patienten-Interaktion. 130 Seiten. ISBN 978-3-7329-0010-7
- Bd. 63 Klaus-Dieter Baumann/Hartwig Kalverkämper (Hg.): Theorie und Praxis des Dolmetschens und Übersetzens in fachlichen Kontexten. 756 Seiten. ISBN 978-3-7329-0016-9
- Bd. 64 Silvia Ruzzenenti: «Präzise, doch ungenau» – Tradurre il saggio. Un approccio olistico al *poetischer Essay* di Durs Grünbein. 406 Seiten. ISBN 978-3-7329-0026-8
- Bd. 65 Margarita Zoe Giannoutsou: Kirchendolmetschen – Interpretieren oder Transformieren? 498 Seiten. ISBN 978-3-7329-0067-1
- Bd. 66 Andreas F. Kelletat/Aleksey Tashinskiy (Hg.): Übersetzer als Entdecker. Ihr Leben und Werk als Gegenstand translationswissenschaftlicher und literaturgeschichtlicher Forschung. 376 Seiten. ISBN 978-3-7329-0060-2
- Bd. 67 Ulrike Spieler: Übersetzer zwischen Identität, Professionalität und Kulturalität: Heinrich Enrique Beck. 340 Seiten. ISBN 978-3-7329-0107-4
- Bd. 68 Carmen Klaus: Translationsqualität und Crowdsourced Translation. Untertitelung und ihre Bewertung – am Beispiel des audiovisuellen Mediums *TEDTalk*. 180 Seiten. ISBN 978-3-7329-0031-2
- Bd. 69 Susanne J. Jekat/Heike Elisabeth Jüngst/Klaus Schubert/Claudia Villiger (Hg.): Sprache barrierefrei gestalten. Perspektiven aus der Angewandten Linguistik. 276 Seiten. ISBN 978-3-7329-0023-7

TRANSÜD. Arbeiten zur Theorie und Praxis des Übersetzens und Dolmetschens

- Bd. 70 Radegundis Stolze: Hermeneutische Übersetzungskompetenz. Grundlagen und Didaktik. 402 Seiten. ISBN 978-3-7329-0122-7
- Bd. 71 María Teresa Sánchez Nieto (ed.): Corpus-based Translation and Interpreting Studies: From description to application / Estudios traductológicos basados en corpus: de la descripción a la aplicación. 268 Seiten. ISBN 978-3-7329-0084-8
- Bd. 72 Karin Maksymski/Silke Gutermuth/Silvia Hansen-Schirra (eds.): Translation and Comprehensibility. 296 Seiten. ISBN 978-3-7329-0022-0
- Bd. 73 Hildegard Spraul: Landeskunde Russland für Übersetzer. Sprache und Werte im Wandel. Ein Studienbuch. 360 Seiten. ISBN 978-3-7329-0109-8
- Bd. 74 Ralph Krüger: The Interface between Scientific and Technical Translation Studies and Cognitive Linguistics. With Particular Emphasis on Explication and Implication as Indicators of Translational Text-Context Interaction. 482 Seiten. ISBN 978-3-7329-0136-4
- Bd. 75 Erin Boggs: Interpreting U.S. Public Diplomacy Speeches. 154 Seiten. ISBN 978-3-7329-0150-0
- Bd. 76 Nathalie Mälzer (Hg.): Comics – Übersetzungen und Adaptionen. 404 Seiten. ISBN 978-3-7329-0131-9
- Bd. 77 Sophie Beese: Das (zweite) andere Geschlecht – der Diskurs „Frau“ im Wandel. Simone de Beauvoirs *Le deuxième sexe* in deutscher Erst- und Neuübersetzung. 264 Seiten. ISBN 978-3-7329-0141-8
- Bd. 78 Xenia Wenzel: Die Übersetzbarkeit philosophischer Diskurse. Eine Übersetzungskritik an den beiden englischen Übersetzungen von Heideggers *Sein und Zeit*. 162 Seiten. ISBN 978-3-7329-0199-9
- Bd. 79 María-José Varela Salinas/Bernd Meyer (eds.): Translating and Interpreting Healthcare Discourses/Traducir e interpretar en el ámbito sanitario. 266 Seiten. ISBN 978-3-86596-367-3
- Bd. 80 Susanne Hagemann: Einführung in das translationswissenschaftliche Arbeiten. Ein Lehr- und Übungsbuch. 360 Seiten. ISBN 978-3-7329-0125-8
- Bd. 81 Anja Maibaum: Spielfilm-Synchronisation. Eine translationskritische Analyse am Beispiel amerikanischer Historienfilme über den Zweiten Weltkrieg. 144 Seiten. ISBN 978-3-7329-0220-0
- Bd. 82 Sybille Schellheimer: La función evocadora de la fraseología en la oralidad ficcional y su traducción. 356 Seiten. ISBN 978-3-7329-0232-3

TRANSÜD. Arbeiten zur Theorie und Praxis des Übersetzens und Dolmetschens

- Bd. 83 Franziska Heidrich: Kommunikationsoptimierung im Fachübersetzungsprozess. 276 Seiten. ISBN 978-3-7329-0262-0
- Bd. 84 Cristina Plaza Lara: Integración de la competencia instrumental-profesional en el aula de traducción. 222 Seiten. ISBN 978-3-7329-0309-2
- Bd. 85 Andreas F. Kelletat/Aleksey Tashinskiy/Julija Boguna (Hg.): Übersetzerforschung. Neue Beiträge zur Literatur- und Kulturgeschichte des Übersetzens. 366 Seiten. ISBN 978-3-7329-0234-7
- Bd. 86 Heidrun Witte: Blickwechsel. Interkulturelle Wahrnehmung im translatorischen Handeln. 274 Seiten. ISBN 978-3-7329-0333-7
- Bd. 87 Susanne Hagemann/Julia Neu/Stephan Walter (Hg.): Translationslehre und Bologna-Prozess: Unterwegs zwischen Einheit und Vielfalt / Translation/Interpreting Teaching and the Bologna Process: Pathways between Unity and Diversity. 434 Seiten. ISBN 978-3-7329-0311-5
- Bd. 88 Ursula Wiene/Laura Sergio/Tinka Reichmann/Ivonne Gutiérrez Aristizábal (Hg.): Translation und Ökonomie. 274 Seiten. ISBN 978-3-7329-0203-3
- Bd. 89 Daniela Eichmeyer: Luftqualität in Dolmetschkabinen als Einflussfaktor auf die Dolmetschqualität. Interdisziplinäre Erkenntnisse und translationspraktische Konsequenzen. 144 Seiten. ISBN 978-3-7329-0362-7
- Bd. 90 Alexander Künzli: Die Untertitelung – von der Produktion zur Rezeption. 264 Seiten. ISBN 978-3-7329-0393-1
- Bd. 91 Christiane Nord: Traducir, una actividad con propósito. Introducción a los enfoques funcionalistas. 228 Seiten. ISBN 978-3-7329-0410-5
- Bd. 92 Fabjan Hafner/Wolfgang Pöckl (Hg.): „... übersetzt von Peter Handke“ – Philologische und translationswissenschaftliche Analysen. 294 Seiten. ISBN 978-3-7329-0443-3
- Bd. 93 Elisabeth Gibbels: Lexikon der deutschen Übersetzerinnen 1200–1850. 216 Seiten. ISBN 978-3-7329-0422-8
- Bd. 94 Encarnación Postigo Pinazo: Optimización de las competencias del traductor e intérprete. Nuevas tecnologías – procesos cognitivos – estrategias. 194 Seiten. ISBN 978-3-7329-0392-4
- Bd. 95 Marta Estévez Grossi: Lingüística Migratoria e Interpretación en los Servicios Públicos. La comunidad gallega en Alemania. 574 Seiten. ISBN 978-3-7329-0411-2

TRANSÜD. Arbeiten zur Theorie und Praxis des Übersetzens und Dolmetschens

- Bd. 96 Ivana Havelka: Videodolmetschen im Gesundheitswesen. Dolmetschwissenschaftliche Untersuchung eines österreichischen Pilotprojektes. 346 Seiten. ISBN 978-3-7329-0490-7
- Bd. 97 Maria Mushchinina (Hg.): Formate der Translation. 340 Seiten. ISBN 978-3-7329-0506-5
- Bd. 98 Zehra Gülmüş: Übersetzungsverfahren beim literarischen Übersetzen. Ahmet Hamdi Tanpınars Roman „Das Uhrenstellinstitut“. 196 Seiten. ISBN 978-3-7329-0498-3
- Bd. 99 Peter Sandrini: Translationspolitik für Regional- oder Minderheitensprachen. Unter besonderer Berücksichtigung einer Strategie der Offenheit. 524 Seiten. ISBN 978-3-7329-0513-3
- Bd. 100 Aleksey Tashinskiy/Julija Boguna (Hg.): Das WIE des Übersetzens. Beiträge zur historischen Übersetzerforschung. 248 Seiten. ISBN 978-3-7329-0536-2
- Bd. 101 Heike Elisabeth Jüngst/Lisa Link/Klaus Schubert/Christiane Zehrer (eds.): Challenging Boundaries. New Approaches to Specialized Communication. 228 Seiten. ISBN 978-3-7329-0524-9
- Bd. 102 Chuan Ding: „Peterchens Mondfahrt“ in chinesischer Übersetzung. Eine Kritik. 124 Seiten. ISBN 978-3-7329-0528-7
- Bd. 103 Changgun Kim: Übersetzen von Videospieldtexten. Nekrotexte lesen und übersetzen. 164 Seiten. ISBN 978-3-7329-0379-5
- Bd. 104 Guntars Dreijers/Agnese Dubova/Jānis Veckrācis (eds.): Bridging Languages and Cultures. Linguistics, Translation Studies and Intercultural Communication. 338 Seiten. ISBN 978-3-7329-0429-7
- Bd. 105 Madeleine Schnierer: Qualitätssicherung. Die Praxis der Übersetzungsrevision im Zusammenhang mit EN 15038 und ISO 17100. 286 Seiten. ISBN 978-3-7329-0539-3
- Bd. 106 Lavinia Heller/Tomasz Rozmysłowicz (Hg.): Translation und Interkulturelle Kommunikation / Translation and Intercultural Communication. Beiträge zur Theorie, Empirie und Praxis kultureller Austauschprozesse / Theoretical, Empirical and Practical Perspectives on Cultural Exchanges. 178 Seiten. ISBN 978-3-7329-0351-1
- Bd. 107 Brita Dorer: Advance Translation as a Means of Improving Source Questionnaire Translatability? Findings from a Think-Aloud Study for French and German. 554 Seiten. ISBN 978-3-7329-0594-2
- Bd. 108 Annegret Sturm: Theory of Mind in Translation. 334 Seiten. ISBN 978-3-7329-0492-1

TRANSÜD. Arbeiten zur Theorie und Praxis des Übersetzens und Dolmetschens

- Bd. 109 Akkad Alhussein: Vom Zieltext zum Ausgangstext. Das Problem der retroflexen Wirksamkeit der Translation. 290 Seiten. ISBN 978-3-7329-0679-6
- Bd. 110 Ursula Stachl-Peier/Eveline Schwarz (Hg./eds.): Ressourcen und Instrumente der translationsrelevanten Hochschuldidaktik / Resources and Tools for T&I Education. Lehrkonzepte, Forschungsberichte, Best-Practice-Modelle / Research Studies, Teaching Concepts, Best-Practice Results. 308 Seiten. ISBN 978-3-7329-0685-7
- Bd. 111 Guntars Dreijers/Jānis Silis/Silga Sviķe/Jānis Veckrācis (eds.): Bridging Languages and Cultures II. Linguistics, Translation Studies and Intercultural Communication. 258 Seiten. ISBN 978-3-7329-0705-2
- Bd. 112 Anu Viljanmaa: Professionelle Zuhörkompetenz und Zuhörfilter beim Dialogdolmetschen. 580 Seiten. ISBN 978-3-7329-0719-9
- Bd. 113 Johan Franzon/Annjo K. Greenall/Sigmund Kvam/Anastasia Parianou (eds.): Song Translation: Lyrics in Contexts. 498 Seiten. ISBN 978-3-7329-0656-7
- Bd. 114 Anna Wegener: Karin Michaëlis' *Bibi* books. Producing, Rewriting, Reading and Continuing a Children's Fiction Series, 1927–1953. 400 Seiten. ISBN 978-3-7329-0588-1
- Bd. 115 Gesa Büttner: Dolmetschvorbereitung digital. Professionelles Dolmetschen und DeepL. 130 Seiten. ISBN 978-3-7329-0750-2
- Bd. 116 Jutta Seeger-Vollmer: Schwer lesbar gleich texttreu?. Wissenschaftliche Translationskritik zur *Moby-Dick*-Übersetzung Friedhelm Rathjens. 530 Seiten. ISBN 978-3-7329-0766-3
- Bd. 117 Katerina Sinclair: TranslatorInnen als SprachlehrerInnen: Eignung und Einsatz. 346 Seiten. ISBN 978-3-7329-0739-7
- Bd. 118 Nathalie Thiede: Qualität bei der Lokalisierung von Videospiele. 116 Seiten. ISBN 978-3-7329-0793-9
- Bd. 119 Iryna Kloster: Translation Competence and Language Contrast – A Multi-Method Study. Italian – Russian – German. 416 Seiten. ISBN 978-3-7329-0761-8
- Bd. 120 Kerstin Rupcic: Einsatzpotenziale maschineller Übersetzung in der juristischen Fachübersetzung. 252 Seiten. ISBN 978-3-7329-0782-3
- Bd. 121 Rocío García Jiménez/María-José Varela Salinas: Aspectos de la traducción biosanitaria español-alemán / alemán-español. 94 Seiten. ISBN 978-3-7329-0812-7

TRANSÜD. Arbeiten zur Theorie und Praxis des Übersetzens und Dolmetschens

- Bd. 122 Janina Sachse: Konferenzdolmetschen für soziale Bewegungen. Sichtbarkeit, Neutralität und Ideologie. 114 Seiten. ISBN 978-3-7329-0833-2
- Bd. 123 Sylvia Reinart: „Im Original geht viel verloren“. Warum Übersetzungen oft besser sind als das Original. 448 Seiten. ISBN 978-3-7329-0826-4
- Bd. 124 Gernot Hebenstreit/Philipp Hofeneder (Hg.): Translation im Wandel: Gesellschaftliche, konzeptuelle und didaktische Perspektiven. 224 Seiten. ISBN 978-3-7329-0831-8
- Bd. 125 Paweł Bielawski: Juristische Phraseologie im Kontext der Rechtsübersetzung am Beispiel deutscher und polnischer Anklageschriften. 452 Seiten. ISBN 978-3-7329-0836-3
- Bd. 126 Jie Li: Kognitionstranslatologie: Das verbale Arbeitsgedächtnis im Übersetzungsprozess. 340 Seiten. ISBN 978-3-7329-0819-6
- Bd. 127 Carmen Mateo Gallego-Iniesta: Metáfora, terminología y traducción. Informes institucionales sobre la crisis económica en inglés, español y alemán. 442 Seiten. ISBN 978-3-7329-0845-5
- Bd. 128 María Pilar Castillo Bernal/Marta Estévez Grossi (eds.): Translation, Mediation and Accessibility for Linguistic Minorities. 386 Seiten. ISBN 978-3-7329-0857-8
- Bd. 129 Susanne Hagemann: Recherche im Translationsprozess. Ein Lehr- und Studienbuch. 2., vollständig überarbeitete Auflage. 340 Seiten. ISBN 978-3-7329-0855-4
- Bd. 130 Véronique Lagae/Nadine Rentel/Stephanie Schwerter (dir.): La traduction en contexte migratoire. Aspects sociétaux, juridiques et linguistiques. 284 Seiten. ISBN 978-3-7329-0825-7
- Bd. 131 Stephanie Schwerter/Katrina Brannon (eds.): Translation and Circulation of Migration Literature. 308 Seiten. ISBN 978-3-7329-0824-0
- Bd. 132 Hanna Reininger: Fremde Sprachen im literarischen Original – Translatorische Herausforderungen. Gezeigt an *Villette* von Charlotte Brontë. 188 Seiten. ISBN 978-3-7329-0877-6
- Bd. 133 Sabine Dievenkorn/Shaul Levin (eds.): [Re]Gained in Translation I: Bibles, Theologies, and the Politics of Empowerment. 472 Seiten. ISBN 978-3-7329-0789-2
- Bd. 134 Sabine Dievenkorn/Shaul Levin (eds.): [Re]Gained in Translation II: Bibles, Histories, and Struggles for Identity. 554 Seiten. ISBN 978-3-7329-0790-8

TRANSÜD. Arbeiten zur Theorie und Praxis des Übersetzens und Dolmetschens

- Bd. 135 Richard Pleijel/Malin Podlevskikh Carlström (eds.): Paratexts in Translation. Nordic Perspectives. 208 Seiten. ISBN 978-3-7329-0777-9
- Bd. 136 Mehrdad Vasheghani Farahani: Writer-reader Interaction by Metadiscourse Features. English-Persian Translation in Legal and Political Texts. 206 Seiten. ISBN 978-3-7329-0885-1
- Bd. 137 KyeongHwa Lee: Kognitive Aspekte des Übersetzungsprozesses. Eye-Tracking im interkulturellen Vergleich. 442 Seiten. ISBN 978-3-7329-0906-3
- Bd. 138 Ines Dorn: Subjektive Faktoren in der Translation. Eine Untersuchung an deutschen Übersetzungen der Hebräischen Bibel. 440 Seiten. ISBN 978-3-7329-0954-4
- Bd. 139 Conchita Otero Moreno: Qualifizierung nicht professioneller Sprachmittler. Eine Didaktisierung für das Community Interpreting. 436 Seiten. ISBN 978-3-7329-0961-2
- Bd. 140 Jutta Seeger-Vollmer: Schlichtheit und Avantgarde in Federico García Lorcas *Primer romancero gitano*. Eine Übersetzungskritik zu Enrique Beck, Erwin Walter Palm, Gustav Siebenmann und Martin von Koppenfels. 350 Seiten. ISBN 978-3-7329-0987-2
- Bd. 141 María Luisa Rodríguez Muñoz/Paola Gentile (eds.): Translating Minorities and Conflict in Literature. Censorship, Cultural Peripheries, and Dynamics of Self in Literary Translation. 374 Seiten. ISBN 978-3-7329-0742-7
- Bd. 142 Sigmund Kvam: Poesie – Musik – Übersetzung. Varietäten in der Translation von Liedtexten. 210 Seiten. ISBN 978-3-7329-1000-7
- Bd. 143 Christiane Nord: Titel, Texte, Translationen. Buchtitel und ihre Übersetzung in Theorie und Praxis. 314 Seiten. ISBN 978-3-7329-1018-2
- Bd. 144 Belén Lozano Sañudo/Elena Sánchez López/Ferran Robles Sabater (eds.): Cruzando puentes. Nuevas perspectivas sobre la traducción del alemán y el español. 374 Seiten. ISBN 978-3-7329-0743-4
- Bd. 145 Christos Karvounis (Hg.): Bibelübersetzung zwischen Tradition und Moderne. Pluralität, Skepsis, Perspektiven. 282 Seiten. ISBN 978-3-7329-0952-0
- Bd. 146 Sigmund Kvam/Anastasia Parianou/Jürgen F. Schopp/Kåre Solfeldt/Anu Viljanmaa (Hg.): Translation im Kontext. 388 Seiten. ISBN 978-3-7329-1022-9
- Bd. 147 Zahra Reyhani Monfared: Languacultural Hybridity and Translation: Theorizing Persian Literature's Transition to English. 250 Seiten. ISBN 978-3-7329-1094-6

Welche Rolle spielen Kontext und Kontextualisierung beim Übersetzen und Dolmetschen? Und welche Auswirkungen haben sie auf die Rezeption des Translats? Die Relevanz des Kontextes sowohl für die Anfertigung von Translaten als auch für deren Wahrnehmung ist unbestritten. Doch wie unterschiedlich und komplex die diversen Kontexte zusammenwirken, zeigt erst die vertiefte Analyse.

Den verschiedenen Typen und Arten von Kontexten widmen sich in diesem Band Expertinnen und Experten aus Dänemark, Finnland, Griechenland, Italien, Norwegen, Österreich und Spanien. Sie nehmen sprachliche und soziokulturelle Zusammenhänge, Gesellschaftsstrukturen und den Zeitgeist in den Blick, untersuchen Neuübersetzungen, Phänomene der Intertextualität sowie multimodale Gefüge aus Texten und Bildern.

Daneben stehen Analysen zu Fragen des fachlichen Kontexts der Translation, nach Übersetzungsstrategien sowie nach der Wirkung des Settings beim Dolmetschen und der Paratexte einer publizierten Übersetzung auf deren Rezeption.

Die hier vereinten Forschungsergebnisse sind wegweisend für Forschung, Lehre und Praxis des Übersetzens und Dolmetschens.

Prof. em. Dr. Sigmund Kvam und *Prof. em. Dr. Kåre Solfeld* lehrten Germanistik und Übersetzungswissenschaft beziehungsweise Sprachwissenschaft und Deutsch als Fremdsprache am Østfold University College in Halden (Norwegen).

Prof. Dr. Anastasia Parianou hat den Lehrstuhl für Translationswissenschaft an der Ionischen Universität in Korfu (Griechenland) inne.

Dr. Jürgen F. Schopp unterrichtete rund 30 Jahre Übersetzen und Dolmetschen an der Universität Tampere (Finnland).

Dr. Anu Viljanmaa ist an derselben Universität verantwortlich für den Studiengang Dolmetschen.

