



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Jeanette Wintersons *Written on the Body*
und *Sexing the Cherry* in deutscher Übersetzung“

Verfasserin

Gerlinde Sigrid Schmid

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 393

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreuer:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Norbert Bachleitner

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung.....	1
---	-----------------	---

Abschnitt 1

2	Theorie und Methode.....	2
2.1	Der Stil.....	3
2.2	Metaphern.....	6
2.3	Wortspiele.....	7
2.4	Realien.....	8
2.5	Maßeinheiten.....	9
2.6	Dialekte und Soziolekte.....	10
2.7	Feministische Translation und Gendertheorien in der Übersetzung.....	11
3	Winterson: Autorin, Werk, Übersetzungen.....	14
3.1	Zu Winterson und ihrem Werk	14
3.2	Zu den deutschen Übersetzungen von Wintersons Romanen	15

Abschnitt 2

4	Übersetzungsvergleich – <i>Written on the Body</i>	19
4.1	Stilmittel.....	19
4.1.1	Repetition und Alliteration	19
4.1.2	Metaphern, Redewendungen und Wortspiele	23
4.1.3	Humoristischer Unterton.....	29
4.2	Namen und kulturspezifische Realia.....	32
4.2.1	Eigennamen, Persönlichkeiten und Kunstwerke.....	32
4.2.2	Ortsbezeichnungen	34
4.2.3	Kulturspezifische Begriffe und Anglizismen.....	34
4.2.4	Abkürzungen, fremdsprachige Phrasen und Wortbildungen	36
4.2.5	Maßeinheiten	38
4.3	Soziolekte und Dialekte.....	40

4.4	Erzähltechnik, Direkte Rede, Imperativ und Veränderung der Person	43
4.5	Das Geschlecht des erzählenden Ichs	48
4.6	Körperdiskurse – Wissenschaftliche Diskurse vs. Poesie der Liebe.....	53

Abschnitt 3

5	Übersetzungsvergleich – <i>Sexing the Cherry</i>	62
5.1	Die Metapher der Frucht, der Titel und die graphischen Elemente.....	62
5.2	Stilmittel und Übersetzungseigenheiten	65
5.2.1	Metaphern, Wortspiele und Redewendungen	65
5.2.2	Repetition, Alliterationen und Gegensatzpaare	67
5.2.3	Poetische Sprache	71
5.2.4	Umschreibung, zusätzliche Erklärungen und Übertreibungen.....	74
5.2.5	Einfügungen und Auslassungen	78
5.2.6	Fehlübersetzungen und Sinnveränderungen	80
5.3	Maßeinheiten, Namen und kulturspezifische Realia	82
5.4	Umgangssprachliche Elemente	85
5.5	Aspekte der Gewalt im Text – das Monströse im Text.....	88
5.6	Genderperspektiven – Veränderte Darstellungen von Männern und Frauen	93

Abschnitt 4

6	Resümee	97
7	Bibliografie.....	99

1 Einleitung

Wintersons Werk kann bereits heute schon zu den „modernen Klassikern“ gezählt werden. Diese Arbeit widmet sich der übersetzungskritischen Beurteilung von deutschen Übersetzungen zweier Romane Jeanette Wintersons, *Sexing the Cherry* und *Written on the Body*. Die Auswahl der Texte erschloss sich mir wie folgt: die zum Vergleich herangezogenen Werke sollten bereits eine umfangreiche literaturwissenschaftliche Resonanz hervorgerufen haben sowie eine Genderthematik beinhalten, um somit für eine spezielle Analyse des Genderaspekts geeignet zu sein.

Der erste Abschnitt der Arbeit bietet nach kurzen einleitenden Worten einen theoretischen Überblick über übersetzungswissenschaftliche Themen, welche die spezifischen Übersetzungsproblematiken dieses Vergleichs betreffen. Darin fließen Meinungen verschiedener TheoretikerInnen über die Handhabung von Stil, Metaphern, Wortspielen, Maßeinheiten, Realia und Sprachvarietäten ein. Im Weiteren folgt ein kurzer Abschnitt über feministische Translation unter Berücksichtigung des Genderaspekts in der Übersetzung. Der zweite Teil des ersten Abschnittes beschäftigt sich mit dem Versuch einer Einordnung von Wintersons Werk sowie den Übersetzungen und Übersetzerinnen, Stephanie Schaffer-de Vries und Brigitte Walitzek.

Der Hauptteil dieser Diplomarbeit ist der übersetzungskritischen Untersuchung gewidmet. Es wird auf die zuvor theoretisch besprochenen Übersetzungsproblematiken spezifisch eingegangen. Weiters werden Eigenheiten der beiden Übersetzungen besprochen. In den letzten zwei Unterkapiteln des zweiten und dritten Abschnitts werden besonders der feministische und der Genderdiskurs in die Untersuchung miteinbezogen.

Das Resümee soll in Verbindung der drei Abschnitte über Qualität und Eigenheiten der Übersetzungen Aufschluss geben. Bewusst und/oder unbewusst zustande gekommene Veränderungen genderbezogener Aspekte durch die Übersetzung sollen näher beleuchtet werden.

2 Theorie und Methode

Die Ansichten darüber was eine gute Übersetzung ausmacht, verändern sich im Wandel der Geschichte maßgeblich. Es ist deshalb nicht verwunderlich, mitunter auch auf komplett gegensätzliche Meinungen und Übersetzungssitten von Epochen zu stoßen, die dem jetzt aktuellen Zeitgeist widersprechen. So würde heute beispielsweise die extrem einbürgernde Übersetzungsweise der „belles infidèles“, innerhalb derer Streichungen, Hinzufügungen und Umstellungen als natürliche Mittel zur Schaffung von Lesbarkeit verstanden wurden, auf Kritik stoßen. ÜbersetzerInnen, die Entscheidungen über Treue und Untreue zum Original treffen müssen, haben, wie Friedrich Schleiermacher in seiner Abhandlung „Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens“ bemerkt, verschiedene Möglichkeiten: „Meines Erachtens giebt es deren [der Wege] nur zwei: 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.“¹ Er selbst ist unter den romantischen Einflüssen seiner Zeit dazu bewegt die Verfremdung, also die Hinbewegung der LeserInnen zum Original zu favorisieren. Diskussionen über Einbürgerung und Verfremdung in der Übersetzung stellen im historischen Diskurs weniger eine zielgerichtete Entwicklung dar,² als einen Verstehensprozess, der durch die Konfrontation einer Kultur mit einer anderen zwangsweise entsteht. Werner Koller hat bemerkt: „Übersetzung ist - in einem weiteren Sinne – immer Kulturarbeit, in einem engeren Sinne Spracharbeit: Arbeit mit der anderen und an der eigenen Kultur, [...]“.³ Waren es anfänglich Schreibende, die sich übersetzungstheoretisch äußerten, so kommt es durch das Entstehen der Übersetzungswissenschaft zu einer Trennung zwischen Theorie und Praxis. Die viel diskutierte Frage der theoretischen und praktischen Möglichkeit oder Unmöglichkeit des Übersetzens wird heute unter dem Begriff der Äquivalenz einer Übersetzung diskutiert. Die übersetzungskonstituierende Relation zwischen Zieltext und Ausgangstext nennt Koller Äquivalenzrelation oder auch ÜbersetzerInnenbeziehung.⁴ Letztlich sind es aber die kulturbedingten Wirklichkeitsinterpretationen der

¹ Schleiermacher, Friedrich: „Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens“. In: *Friedrich Schleiermachers sämtliche Werke*. Abt. 3. Zur Philosophie, Zweiter Band, Berlin: 1838, S. 218, zitiert in: Albrecht, Jörn: *Literarische Übersetzung. Geschichte, Theorie, Kulturelle Wirkung*, Darmstadt: 1998, S. 74.

² Vgl. Albrecht, Jörn: *Literarische Übersetzung. Geschichte, Theorie, Kulturelle Wirkung*, Darmstadt: 1998, S. 76.

³ Koller, Werner: *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Wiebelsheim, 2004, S. 59.

⁴ Vgl. ebd. S. 189.

Sprachen, die im Übersetzungsprozess zu Hindernissen führen. Im Folgenden werden für diese Arbeit relevante Übersetzungsprobleme theoretisch besprochen.

2.1 Der Stil

Bei der Beurteilung einer Übersetzung ist es wichtig zu fragen, welche Ausdrucksmittel der Zielsprache zur Erhaltung des Stils zur Verfügung stehen. Wenn beispielsweise der parataktische Satzbau in der Ausgangssprache üblicher ist als in der Zielsprache, ist dies zu berücksichtigen. Hauptsätze, verkürzte Nebensätze oder Teilsätze sind im Englischen häufiger nebeneinander gestellt, während im Deutschen die Erklärung des semantischen Zusammenhangs eher durch unterschiedliche Partikel erfolgt.⁵ Dies kann aber im Falle der literarischen Sprache, die sich gewisser Stilmittel bedient, unangebracht sein. Katharina Reiß definiert in ihrer Texttypologie den literarischen Text als einen formbetonten Text, dessen spezifische ästhetische Wirkung durch bewusst oder unbewusst verwendete Formelemente zustande kommt.⁶ Erst durch eine Analogie der Form kann die Übersetzung als äquivalent gelten. Die Wichtigkeit von einzelnen Lauten, syntaktischen Charakteristika, das „Tempo“ des Stils, Reimwirkungen, vergleichende und bildliche Redeweisen, Sprichwörter und Metaphern, Metrum sowie phonostilistische Elemente müssen berücksichtigt werden. Letztlich kann laut Reiß bei einem Prosatext eine Äquivalenz nur in einer Nachformung geschaffen werden und nicht ausschließlich in der reinen Nachahmung des Ausgangstextes. Auf die Frage wie sich der spezifische Stil einer Übersetzung definieren lässt, empfiehlt Albrecht nach einem statisch-deskriptiven Kriterium und einem dynamisch-kommunikativen Kriterium zu unterscheiden und teilt Ersteres in einen identifizierenden und einen charakterisierenden Stilbegriff und Zweiteres in eine produzentenbezogene und eine rezipientenbezogene Stilauflassung ein:

Die ersteren [identifizierende Stilbegriffe] ähneln extensionalen Definitionen. Sie geben lediglich an, wo das gemeinte Phänomen anzutreffen ist, sie beschreiben es nicht: „Goethes Altersstil“; der „Stil der gepflegten französischen Umgangssprache“ usw. usf. Letztere [charakterisierende Stilbegriffe] geben charakteristische Merkmale an: „bilderreicher Stil“, „Nominalstil“, „knapper Stil“ usw. usf. [...]

⁵ Vgl. Karin, König: *Übersetzen. Englisch-Deutsch. Systemischer Ansatz*, München: 2000, S. 556.

⁶ Siehe Reiß, Katharina: *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik*, München: 1971, S. 38f.

Die produzentenbezogene Stilauffassung erfaßt die zu beschreibende Erscheinung unter dem Gesichtspunkt der Wahl, die ein Autor aus einem zur Verfügung stehenden Vorrat von Ausdrucksmitteln treffen kann bzw. bereits getroffen hat. Die rezipientenbezogene [Stilauffassung] erfaßt sie umgekehrt von der Seite des Rezipienten her als »Auffälligkeit«, sei es in qualitativer, sei es in quantitativer Hinsicht. Der Hörer/Leser erfaßt und identifiziert einen Stil (identifizieren heißt in diesem Zusammenhang vor allem „zuverlässig wiedererkennen“) aufgrund einer Reihe von Merkmalen, die seine Aufmerksamkeit erregen, entweder aufgrund ihrer »Besonderheit« oder aufgrund ihrer Häufigkeit bzw. Seltenheit. Maßstab ist dabei immer eine »Erwartungsnorm« des Rezipienten. „Auffälligkeit“ darf daher nicht prinzipiell in dem banalen Sinn von „Abweichung gegenüber der »normalen« Alltagssprache“ verstanden werden. Im Rahmen einer rezipientenbezogenen Stilauffassung kann – scheinbar paradoxerweise – Unauffälligkeit auffällig werden.⁷

Albrecht meint, dass außer im Fall eines „Register“ einer Sprache der identifizierende Stilbegriff ÜbersetzerInnen und ÜbersetzungsforscherInnen nicht weiterbringe. Er empfiehlt den identifizierenden Stilbegriff in einen charakterisierenden zu verwandeln, um Beschreibungskategorien zu formulieren. Die „Auffälligkeiten“ einer produzentenbezogenen und rezipientenbezogenen Stilauffassung sollen in „die Form eines charakterisierenden, nicht-metaphorischen Stilbegriffs“⁸ verwandelt werden. Letztlich meint Albrecht, dass die stilistische Äquivalenz sich zwar auf einer abstrakteren Ebene zu erkennen gebe, sich aber ÜbersetzerInnen in der Praxis auf die eigene Intuition verlassen müssten, da eine theoretische Analyse nie alle Begleitumstände erfassen könne.

Jiří Levý hat in seinem Bemühen um die Feststellung der „Ursachen für stilistische Verarmung“ darauf hingewiesen, dass in jeder Übersetzung einzelne Beispiele für zahlreiche Typen von „übersetzerischen Entstellungen“ zu finden sind, und dass, um sie als typisch bezeichnen zu können, die Häufigkeit der Erscheinung in Betracht gezogen werden muss.⁹ Anhand einer Dissertation von Ilse Straberger,¹⁰ den Beobachtungen eines Experiments¹¹ sowie den von Dieter E. Zimmer gezogenen Schlußfolgerungen über Ergebnisse von einem tschechischen und einem deutschen ÜbersetzerInnenwettbewerb¹² nennt er drei Typen einer stilistischen Abschwächung der Lexik: „a) Verwendung eines allgemeinen Begriffs anstelle einer konkreten, genauen Bezeichnung, b) Verwendung eines stilistisch neutralen Worts

⁷ Albrecht, Jörn: *Literarische Übersetzung. Geschichte, Theorie, Kulturelle Wirkung*, Darmstadt: 1998, S. 93f.

⁸ ebd. S. 94.

⁹ Vgl. Levý, Jiří: *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*, Frankfurt am Main: 1969, S. 109.

¹⁰ Straberger, Ilse: *Die deutsche Übersetzung der bekanntesten Werke Graham Greenes. Eine Untersuchung zur Technik des Übersetzens*, Diss. Universität Wien: 1956.

¹¹ Gruppen von tschechischen ÜbersetzerInnen aus dem Deutschen, Englischen, Französischen und Russischen wurden bis zur Unkenntlichkeit vermischte Bruchstücke aus Übersetzungen von Karel Čapeks *Hordubal* und den *Englischen Briefen* in den jeweiligen Sprachen vorgelegt, um sie ins Tschechische zurückzuübersetzen.

¹² Zimmer, D. E.: Der Wettbewerb der Übersetzer, in: *Übersetzen, Vorträge und Beiträge vom Internationalen Kongreß literarischer Übersetzer in Hamburg 1965*, Frankfurt am Main: 1965, S. 54 – 66, zitiert in: Levý, Jiří: *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*, Darmstadt: 1998, S. 110.

anstelle eines gefühlsgefärbten, c) geringe Ausnutzung von Synonymen zur Abwechslung im Ausdruck.“¹³ Im ersten Fall kann die lexikalische Verarmung auf eine fehlende Erfindungsgabe von Übersetzenden zurückzuführen sein. Dies kommt durch eine „graue Übersetzer-Innensprache“, das Festhalten an allgemeinen und abgenutzten Ausdrücken sowie eines Missachtens von semantischen Understatements der AutorInnen zustande. Im Falle, dass in der Zielsprache kein Äquivalent zur Ausgangssprache zu finden ist, muss in der Übersetzung eine Abstraktion höheren Grades verwendet werden. Beispielsweise kann der übergeordnete Begriff mit einem Adjektiv erläutert werden. Eine Verallgemeinerung von lokalen Ausdrücken ist manchmal nicht zu verhindern. Zum zweiten Fall, der Neutralisierung von gefühlsgefärbten Ausdrucksmitteln, kommt es durch eine Abschwächung feiner ästhetischer Werte des Werks sowie durch eine Verstärkung grober stilistischer Werte. Mit Letzteren ist eine Überbetonung von verstärkenden und vergrößernden Wörtern gemeint. Bei umgangssprachlichen Wendungen und Schimpfwörtern kann es zu Übertreibungen bis hin zu Vulgarismus kommen. Im dritten Fall, der geringen Ausnutzung von Synonymen zur Differenzierung des Wortausdrucks, macht Levý darauf aufmerksam, dass die verschiedenen Sprachen andere Konventionen bezüglich der Verwendung von Wörtern haben. Beispielsweise kann die stereotype englische Einleitung mit dem Verbum „said“ auf Deutsch in vielen Varianten wiedergegeben werden.¹⁴ Dabei sollte eine überflüssige lexikale Variabilität, die in das stilistische Verfahren von AutorInnen eingreift, verhindert werden.

Weiters beschäftigt sich Levý mit dem Verhältnis zwischen Gedanken und ihrer sprachlichen Darstellung. Er bemerkt, dass ÜbersetzerInnen als DolmetscherInnen und InterpretInnen dazu neigen, die stilistisch wirksame Spannung durch eine Intellektualisierung zu verfärben. Dies geschieht durch ein Logisieren¹⁵ des Textes, durch Aussprechen des Unausgesprochenen oder einer formalen Darlegung syntaktischer Beziehungen.¹⁶ Besonders erwähnt sei hier die Auflösung von Metaphern durch Vergleiche in erläuternden Konstruktionen:

Man vergleiche die Reihe: Das Schiff ist wie ein Meerespflug; Das Schiff (das) ist ein Meerespflug; Das Schiff – ein Meerespflug; Der Meerespflug. Im ersteren Falle handelt es sich um eine Annäherung der beiden Vorstellungen, im zweiten und dritten um eine Identifizierung, und im vierten ist die

¹³ Levý, Jiří: *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*, Darmstadt: 1998, S. 111.

¹⁴ Vgl. ebd. S. 116.

¹⁵ Als „Logisieren“ bezeichnet Levý die Neigung von ÜbersetzerInnen die beabsichtigte Spannung zwischen dem Gedanken und seinem Ausdruck für LeserInnen vernunfts- und erkenntnismäßig zugänglich zu machen.

¹⁶ Levý, Jiří: *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*, Darmstadt: 1998, S. 117.

Grundvorstellung überhaupt ausgelassen. Dabei verstärkt sich die Intensität und Wirksamkeit des poetischen Bildes in mancher Beziehung mit seiner Verdichtung.¹⁷

Des Weiteren äußert sich die formale Darlegung syntaktischer Beziehungen für Levý durch Konjunktionen und der Veränderung von Satzreihen zu Satzgefügen. Diese Art der Verwendung von Verbindungspartikeln läuft Gefahr die stilistische Qualität des Ausgangstextes zu mindern. Levýs Beobachtungen zu stilabschwächenden Elementen in Übersetzungen bilden einen grundlegenden Aspekt des folgenden Übersetzungsvergleichs. Zusammenfassend sind sich die TheoretikerInnen einig, dass eine formal-ästhetische Äquivalenz im Zieltext, die den Individualcharakter des Ausgangstextes zum Ausdruck bringt anzustreben ist. Die Aufgabe dieser Arbeit ist es dies im Blick auf besondere stilistische Ausdrucksformen in Syntax, Lexik, Sprachspiel und Metaphorik zu analysieren.

2.2 Metaphern

Das Verständnis für Metaphern als bildhafter sprachlicher Ausdruck, der auf der Bezeichnungsübertragung zwischen Gegenständen und Erscheinungen beruht, und deren Hauptfunktion die stilistische Ausschmückung des Textes ist, erfuhr im Laufe der Zeit Neudefinitionen und Umdeutungen. Die neuesten Entwicklungen verstehen sie zunehmend auch als kognitive Erscheinung. Diese ist besonders in den sprachlichen Strukturen der Kommunikation zu finden. Ihre Übersetzbarkeit wird heutzutage hauptsächlich vom Standpunkt des linguistischen Einzelphänomens beleuchtet, meint Christina Schäffner, sie spricht von drei sich wiederholenden Hauptverfahren der Metaphernübersetzung:¹⁸ Ersteres ist die direkte oder wörtliche Übersetzung, bei der das im Ausgangstext verwendete sprachliche Bild im Zieltext unter Beibehaltung des Sinns wiedergegeben wird. Das sprachliche Bild bleibt somit erhalten. Zweiteres ist die Substitution des Bildes des Ausgangstextes durch eine Metapher vergleichbaren Sinnes und/oder vergleichbarer Assoziationen. Im dritten Fall kommt es zu einer Umschreibung oder Paraphrase. Damit ist die Ersetzung der Ausgangssprachlichen Metapher durch einen nichtmetaphorischen Ausdruck im Zieltext gemeint. Peter Newmark ergänzt dieses Schema für den Typ „lexikalisierte Metapher“ um vier weitere

¹⁷ Vgl.: Levý, Jiří: *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*, Darmstadt: 1998, S. 118f.

¹⁸ Vgl.: Schäffner, Christina: „Metaphern“. In: *Handbuch Translation*, Tübingen: 2003, S. 282.

Kategorien.¹⁹ Im ersten Fall kommt es zu der Umwandlung der Metapher in einen Vergleich, um beispielsweise die Schockwirkung einer Metapher abzuschwächen. Der zweite Fall bezeichnet die Umwandlung der Metapher in einen Vergleich und eine Erklärung, welche bei Verlust des intendierten Effekts, d.h. bei Verständnisproblemen herangezogen werden kann. Im dritten Fall kommt es zur Tilgung der Metapher. Diese Möglichkeit sollte laut Newmark aber nicht bei autoritativen oder expressiven Texten angewendet werden. Im vierten Fall wird mit der gleichen Metapher unter Hinzufügen des Sinns übersetzt. Dies hat die Wirkung, das Bild zu verstärken. Tote Metaphern sind für Newmark kein eigentliches Übersetzungsproblem. Bei Metaphern, die ein Klischee bedienen, rät er entweder zur Entmetaphorisierung oder zur direkten Übersetzung in expressiven Texten. Einmalig kreative Metaphern, die als Ausdruck von Originalität und Kreativität in literarischen Texten gelten, sollen erhalten werden. Im Vergleich dazu kontrastiert R. van Broeck nur drei Metapherntypen, lexikalisierte („tote“) Metaphern, konventionalisierte Metaphern (d.h. traditionelle, literarisch „institutionalisierte“) und private (kühne, okkasionelle) Metaphern, von ihm auch autoren-Innenspezifische oder individuelle Metaphern genannt.²⁰ Die Grenzziehung zwischen konventionalisierten und privaten Metaphern betrachtet er als schwierig.

Die Metaphernübersetzung unterliegt auch kulturellen Unterschieden, in solchen Fällen wird in der Fachliteratur zur Verwendung einer angemessenen Metapher der Zielsprache oder zur Wiedergabe des Sinns der Metapher des Ausgangstextes in einer Paraphrase geraten.

2.3 Wortspiele

Wortspiele zu übersetzen, bedarf einer großen Fertigkeit, da sie sich nicht für standardisierte und routinemäßige Übersetzungsverfahren eignen. Dirk Delabastita weist darauf hin, dass im Englischen und Deutschen viele Wortspiele Lautähnlichkeit oder Lautidentität, Polysemie, Formen der grammatikalischen Mehrdeutigkeit sowie wörtlich oder übertragen zu verstehende idiomatische Ausdrücke aufweisen.²¹ Er zählt mehrere Möglichkeiten der Übersetzung auf, wovon ich die für diese Analyse relevanten im Folgenden aufzähle. Im ersten

¹⁹ Newmark, Peter: *Approaches to Translation*. S. 87-97, zitiert nach: Schäffner, Christina: „Metaphern“. In: *Handbuch Translation*, Tübingen: 2003, S. 282.

²⁰ Siehe Koller, Werner: *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, Wiebelsheim: 2004, S. 254.

²¹ Vgl. Delabastita, Dirk: „Wortspiele“. In: *Handbuch Translation*, Tübingen: 2003, S. 285.

Fall wird das Wortspiel des Ausgangstextes durch ein Wortspiel der Zielsprache ersetzt. Form, Semantik und textuelle Wirkung können sich dabei verändern. Im zweiten Fall wird das Wortspiel nicht als Wortspiel wiedergegeben, sondern durch eine Wendung, die einen Teil des Wortspielcharakters enthält. Eine weitere Möglichkeit ist, das Wortspiel durch ein ähnliches rhetorisches Mittel zu ersetzen, um den Effekt zu erhalten. Auch kann ein Wortspiel, welches im Ausgangstext nicht vorhanden ist, als Kompensation eingefügt werden. Koller meint hierzu, dass dies nur eine absolute Notlösung sein sollte, da Sprachspiele in anspruchsvollen literarischen Texten nicht zufällig und austauschbar seien.²² Weiters zählt Delabastita Faktoren auf, die beim Übersetzen zu berücksichtigen sind. Beispielsweise die semiotische, rhetorische als auch thematische Signifikanz, den Skopos des Zieltexts sowie die Akzeptabilität von Wortspielen in der Zielkultur. Er weist darauf hin, dass im Englischen Wortspiele häufiger vorkommen als im Deutschen. Wintersons Gebrauch von Wortspielen ist in *Written on the Body* besonders ausgeprägt. Wie die Übersetzerinnen die Übersetzung von Wortspielen handhaben, ist Teil der Analyse in Abschnitt II und III.

2.4 Realien

Um „Identitätsträger eines nationalen/ethischen Gebildes“²³ – also Elemente des Alltags, der Geschichte und der Kultur eines bestimmten Landes oder Volkes – in einer Übersetzung äquivalent umzuwandeln, bedarf es kontextueller Erklärungen. Diese sind insbesondere dann wichtig, wenn das Lokalkolorit möglichst gut bewahrt werden soll. Levý meint hierzu:

Das literarische Werk ist ein historisch bedingtes Faktum, das nicht wiederholt werden kann. Zwischen dem Original und der Übersetzung kann keine Identität bestehen (zwei Duplikate oder Duplikat und Kopie), und deshalb kann man das Spezifische nicht bis zur letzten Konsequenz wahren.²⁴

Bei Realien kann grob zwischen eingebürgerten und fremdgebliebenen Realien unterschieden werden, letztere stellen eine größere Herausforderung für ÜbersetzerInnen dar. Elisabeth Markstein empfiehlt bei Unklarheit darüber, ob ein Begriff bereits eingebürgert ist oder nicht,

²² Siehe Koller, Werner: *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, Wiebelsheim: 2004, S. 263.

²³ Vgl. Markstein, Elisabeth: „Realia“. In: *Handbuch Translation*, Tübingen: 2003, S. 288.

²⁴ Siehe Levý, Jiří: *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*, Frankfurt am Main: 1969, S. 93.

einfach den aktuellsten Duden zu Rate zu ziehen. Zusätzlich gibt sie zu bedenken, dass auch Konnotationen mit Realien verbunden sind, daher ist ein hohes kulturelles Wissen über die Ethnie des Ausgangstextes von Nöten, bevor eine translatorische Entscheidung getroffen werden kann. Sie zählt vier strategische Varianten zur Übersetzung von Realien auf.²⁵ Im ersten Fall wird der Ausdruck unverändert in die Zielsprache übernommen. Ein Zuviel an Zitatwörtern in einem Text sollte allerdings nicht zustande kommen. Laut Levý sollten: „nur solche, die fähig sind, Träger der Bedeutung nationaler und zeitlicher Besonderheit zu sein“²⁶ in den Zieltext übernommen werden. Die zweite Möglichkeit ist eine Lehnübersetzung, also die Erschaffung eines neuen gleichbedeutenden Wortes. Dies ist allerdings nicht immer passend. Eine weitere Möglichkeit ist die Analogiebildung, d.h. das Ersetzen durch ein sinngemäß entsprechendes Wort der Zielsprache. Dies kann in Kombination mit zusätzlichen Erläuterungen geschehen. Für Levý ist eine Erläuterung an jener Stelle angebracht, an der den LeserInnen des Zieltextes etwas entgehen würde, das für LeserInnen des Ausgangstextes ersichtlich ist. Eine letzte Möglichkeit ist eine kommentierte Übersetzung, also eine Verbalisierung der im Wort des Ausgangstextes enthaltenen Bedeutung. Hierbei ist die Differenz der Eigenheiten der Kulturen von Bedeutung.

2.5 Maßeinheiten

Peter A. Schmitt meint, dass in literarischen Texten die fremde Maßeinheit eher umgerechnet als beibehalten wird, außer es soll dadurch die Erhaltung des Lokalkolorits erzeugt werden.²⁷ Weiters wird ÜbersetzerInnen empfohlen, auf eine adäquate Ungenauigkeit zu achten, d.h. nicht „genau“ umzurechnen, damit der Lesefluss nicht gestört wird. Levý empfiehlt bei Maßen und Gewichten in das bekannte System der Zielsprache umzuwandeln. Bezüglich fremden Währungen meint er: „Fremde Währungen zu übertragen ist deshalb nicht möglich, weil die Währung stets für ein bestimmtes Land charakteristisch ist [...]“.²⁸ In diesem Fall schlägt er vor, wenig bekannte Münzen in bekannte zu übertragen.

²⁵ Vgl. Markstein, Elisabeth: „Realia“. In: *Handbuch Translation*, Tübingen: 2003, S. 290f.

²⁶ Siehe Levý, Jiří: *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*, Frankfurt am Main: 1969, S. 94f.

²⁷ Vgl. Schmitt, Peter A.: „Maßeinheiten“. In: *Handbuch Translation*, Tübingen: 2003, S. 298.

²⁸ Siehe Levý, Jiří: *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*, Frankfurt am Main: 1969, S. 97.

2.6 Dialekte und Soziolekte

Sprachvarietäten, die sich von der Standardsprache durch phonologische, syntaktische, morphologische, lexikalische und pragmatische Abweichungen unterscheiden, werden in literarischen Werken als Stilmittel eingesetzt. Sie dienen der Charakterisierung von Figuren, der Schaffung eines Kontexts in Form eines soziokulturellen Hintergrunds und der Verstärkung des Lokalkolorits. Waltraud Kolb zählt die verschiedenen Übersetzungsmöglichkeiten auf. Im ersten Fall wird der ausgangssprachliche Dialekt durch einen zielsprachlichen Dialekt ersetzt.²⁹ Diese Methode kann jedoch meist nicht angewandt werden, da der soziokulturelle Hintergrund, in dem der ausgangssprachliche Dialekt gesprochen wird, ein ganz anderer ist als jener im zielsprachlichen Dialekt. Dadurch wird die sprachliche Darstellung der Charaktere verfälscht. Die zweite Strategie ist die Übertragung in einen Soziolekt, d.h. eine Sprachvarietät einer sozialen Gruppe, die durch eine bestimmte Klasse, ein bestimmtes Alter oder Geschlecht definiert ist. Diese Methode, die umgangssprachliche Aspekte sowie regionale und kulturelle Markierungen beinhalten kann, vermag es unauffälliger in der Zielsprache zu arbeiten als ein Dialekt. Drittens gibt es die Möglichkeit der Übertragung in ein gebrochenes Deutsch. Dies bietet sich als Übersetzungsmöglichkeit für koloniale und postkoloniale Sprachen an, birgt aber die Gefahr, ein vollwertiges Kommunikationsmedium, welches eventuell eine eigene literarische Tradition besitzt, zu einer Interimssprache abzuwerten. Eine Strategie, die in letzter Zeit immer häufiger angewendet wird, ist die Entwicklung einer Kunstsprache. Das Fremde und die Eigenheiten des Ausgangstextes sollen durch grammatikalische Reduktion und orthographische Verfremdung erhalten werden. Die letzte Möglichkeit ist eine Übersetzung in die Standardsprache, dabei wird auf eine regionale und soziokulturelle Markierung verzichtet. Auch wenn Sprachvarietäten (Dialekte und Soziolekte) in den ausgesuchten Werken nicht von zentraler Bedeutung sind, werden sie in einigen Kapiteln näher untersucht.

²⁹ Kolb, Waltraud: „Sprachvarietäten“. In: *Handbuch Translation*, Tübingen: 2003, S. 278.

2.7 Feministische Translation und Gendertheorien in der Übersetzung

Mit dem Cultural Turn erlebte der übersetzungswissenschaftliche Diskurs eine Erneuerung. Seit den späten 1980ern bemühen sich TheoretikerInnen geltende pragmatische Ansätze mit sozialen, kulturellen und politischen Strukturen zu verbinden. Luise von Flotow hat diese feministische Aufklärungsarbeit in *Gender and Translation*³⁰ unter bestimmten Aspekten zusammengefasst. Im geschichtlichen Kontext behandelt sie Fragen über die Einflüsse und Arbeit von Frauen an Texten, ihre Einflüsse in der Theoriefindung, die Auswirkungen des Nicht-Einwirkens, Zensurmaßnahmen in Texte von Frauen sowie den Versuch eines vollständigeren Rezeptionsverständnisses durch die Einbeziehung des Genderaspekts. Im ethischen Kontext diskutiert sie Fragen der „Treue“ und „Verantwortung“ aus feministischer Perspektive sowie „Verbesserungen“ an frauenfeindlichen und –verachtenden Texten. Außerdem bespricht sie philosophische Fragen in Form von Metaphern und Selbstbilder über Übersetzung und ÜbersetzerInnen. Beispielsweise zeigt Lori Chamberlain „patriarchale“ Metaphern auf, die bei der Erklärung des Verhältnisses von AutorInnen und ÜbersetzerInnen sowie Ausgangstext und Zieltext gebraucht werden. Sie bespricht jene Definitionsversuche über Übersetzung, die Begriffe wie Treue, Bemächtigung, Verfälschung und Unterwürfigkeit verwenden. Chamberlain bezeichnet den Begriff der „Treue“ als „gendered female“:

The terms of fidelity used in discussion of translation may differ (whether it is the spirit or the letter that one must serve, whether it is to be servile before the original or to dominate it as one would a captive slave), but the marked term is usually gendered female. Thus, theories of translation have been peopled, metaphorically, with chaste maidens, mistresses, and unfaithful lovers. Translators have worried that the process of translation may violate the purity of the mother tongue, and that bastards would be bred. Translators have worried equally over the virility of the original, and the complaint is frequently that the original has been emasculated.”³¹

Je nachdem ob es sich um einen „männlichen“ oder „weiblichen“ Text handelt, wird Treue unterschiedlich wahrgenommen und bewertet. Der Einfluss des Genderaspekts in der Übersetzung kann neue Sichtweisen über den Übersetzungsprozess aufwerfen und den Machtkampf um die Bedeutung der Unterschiedlichkeit von Original und Übersetzung ausfechten. Eine bloße „Reproduktion“ eines Textes wird im historischen Diskurs, wie Chamberlain beweist, mit der biologisch reproduktiven Arbeit der Frau verglichen und

³⁰ Von Flotow, Luise: *Gender and Translation*, Manchester: 1997.

³¹ Chamberlain, Lori: „Gender metaphors in translation”. In: Baker, Mona (Hg.): *Encyclophedia of Translation Studies*, London: 1998, S.94.

abwertend dargestellt. Feministische Ansätze sind im Gegensatz zu diesen Diskursen bemüht, den Akt der Übersetzung als Kooperation darzustellen. Simon meint dazu: „For feminist translation, fidelity is to be directed toward neither the author nor the reader, but toward the writing project – a project in which both writer and translator participate.”³² Letztlich meint Chamberlain über die Anwendbarkeit der Gendermetaphorik in der Übersetzungsforschung: „[...] the issues relating to gender in the practice of translation are myriad, varying widely according to the type of text being translated, the languages involved, cultural practices and countless other factors.”³³

Behrouz Karoubi weist in „Gender and Translation“³⁴ darauf hin, dass Sprachen in ihren lexikalischen und grammatikalischen Systemen und weiters auch Kulturen in ihren Erwartungshaltungen bezüglich der Bedeutung von „Gender“ große Unterschiede aufweisen. Das grammatische Geschlecht (= Genus-System) ist in den verschiedenen Sprachen auf unterschiedliche Weise an ein Sexus-System gebunden. Beispielsweise können im Deutschen wie auch im Englischen drei Geschlechter angewendet werden. Allerdings erfolgt im Englischen die Einteilung danach, ob es sich um einen belebten oder unbelebten Referent handelt, während im Deutschen diese Einteilung willkürlich erfolgt. Durch persönliche Pronomen, die in dem einen sprachlichen System ausschließlich geschlechterscheidend fungieren, in dem anderen jedoch geschlechterverbergend wirken, können Übersetzungsschwierigkeiten entstehen. Uwe Kjær Nissen meint, dass an allen Textstellen, an denen die Ausgangssprache anders als die Zielsprache operiere es zwangsläufig zu Übersetzungsproblemen in Verbindung mit der Verwendung von Pronomen und Substantivmodifikationen³⁵ komme. Suzanne Romaine führt weiters aus, dass jedes sprachliche System gleichzeitig von Natur aus geschlechtsspezifisch sei und ideologische Konstruktionen über ein „weibliches Anderes“ definiere. ÜbersetzerInnen wären bei gendersensiblen Texten sowohl mit den jeweiligen Weltansichten der AutorInnen konfrontiert als auch mit dem Problem, diese zu behandeln.³⁶ Jede Kultur hat gewisse Vorstellungen von weiblichen und männlichen Verhaltensweisen und Rollenbildern, welche meist stark auf dem biologischen Geschlecht beruhen. Diese Ge-

³² Simon, Sherry: *Gender in Translation*, London: 1996, S. 2.

³³ Chamberlain, Lori: „Gender metaphors in translation”. In: Baker, Mona (Hg.): *Encyclopedia of Translation Studies*, London: 1998, S.96.

³⁴ Karoubi, Behrouz: „Gender and Translation“. 2009, <http://www.translationdirectory.com/article528.htm> (2.11.2012).

³⁵ Siehe Nissen, Uwe Kjær: „Aspects of translating gender”. In: *Linguistik Online*, 11, 25-37, http://www.linguistik-online.de/11_02/nissen.html (2.11.2012).

³⁶ Vgl. Romaine, Suzanne: *Communicating Gender*, London: 1999, S. 66.

schlechterstereotype sind mit sozialen Funktionen verbunden, und erzeugen Ideologien hinsichtlich Gender. Anna Livia sieht die Rolle von ÜbersetzerInnen in diesem Kontext als InterpretInnen und kulturelle FremdenführerInnen: „In their dual role as linguistic interpreters and cultural guides, translators must decide what to naturalize, what to explain, and what to exoticize“³⁷. Nissen erkennt, dass nicht nur soziale Faktoren sondern auch zeitliche Aspekte für den Übersetzungsprozess relevant sind. Er nennt als Beispiel den Begriff „secretary“, einen Beruf welchen im 19. Jahrhundert hauptsächlich Männer ausübten. Als Anfang des 20. Jahrhunderts immer mehr Frauen diesen Beruf ergriffen, kam in England kurzfristig die Bezeichnung „lady-typist“ auf. Im Laufe des 20. Jahrhunderts wurde der Beruf schließlich zur Frauendomäne, und ist es bis heute geblieben.³⁸ Übersetzen heißt in diesem Fall, ideologische Überlegungen anzustellen, und sich der großen Variabilität bewusst zu sein. Romaine weist weiters darauf hin, dass das soziale Geschlecht auch vom Kontext abhängig sei. Als Beispiel führt sie die sexistische Konnotation des harmlosen Wortes „honey“ an. Sie stellt fest: „although language is central to our constructions of the meaning of gender, much of language is ambiguous and depends on context for its interpretation, a factor far more important than gender“.³⁹ Die Einbeziehung des Genderaspekts eröffnet ÜbersetzerInnen als auch ÜbersetzungsforscherInnen neue Blickwinkel auf Texte und deren Funktion. „Little is known about possible choices, possible strategies, or possible reasons involving in the process of translation in situations in which there are linguistic or cultural gender discrepancies between the two languages involved;“ bemerkt Karoubi letztlich und führt weiter aus: „therefore, the study of »gender translation« seems to be an interesting area of research in Translation studies in the future.“⁴⁰ Die eben vorgestellten theoretischen Gedanken dienen als Grundlage für die Untersuchung des Genderdiskurses in den von mir in dieser Arbeit behandelten Übersetzungen. An dieser Stelle sei besonders auf die Kapitel 4.5, 4.6, 5.5 sowie 5.6 verwiesen.

³⁷ Livia, Anna: „One Man in Two is a Woman“: Linguistic Approaches to Gender in Literary Texts.“ In: Holmes, Janet (Hg.): *The Handbook of Language and Gender*, Oxford: 2005, S. 154.

³⁸ Nissen, Uwe Kjær: „Aspects of translating gender“. In: *Linguistik Online*, 11, 25-37, http://www.linguistik-online.de/11_02/nissen.html (2.11.2012).

³⁹ Romaine, Suzanne: *Communicating Gender*, London: 1999, S. 5.

⁴⁰ Karoubi, Behrouz: „Gender and Translation“, 2009, <http://www.translationdirectory.com/article528.htm> (2.11.2012).

3 Winterson: Autorin, Werk, Übersetzungen

3.1 Zu Winterson und ihrem Werk

Siebenundzwanzig Jahre nach der Veröffentlichung ihres ersten Romans ist Jeanette Winterson eine der führenden britischen Schriftstellerinnen unserer Zeit. Ihre Romane sind sowohl in der Öffentlichkeit als auch in akademischen Kreisen viel diskutiert. Die 1959 in Manchester geborene Schriftstellerin Jeanette Winterson schreibt bereits im Alter von 8 Jahren ihre ersten Predigten. Der Plan ihrer Adoptiveltern sie zu einer Missionarin zu erziehen, schlägt wegen ihres Bekenntnisses dazu, lesbisch leben und lieben zu wollen, fehl. Daraufhin verlässt sie im Alter von 15 den Ort ihrer Kindheit und studiert Literatur in Oxford. Ihr Werk wird von mehreren TheoretikerInnen der zweiten Generation feministischer Schriftstellerinnen zugeordnet. Auch wenn sie sich selbst nicht als postmoderne Schriftstellerin bezeichnet, sondern mit der Moderne verwandt sieht,⁴¹ wird sie im kritischen Diskurs häufiger unter postmodernen als modernen Aspekten diskutiert. Winterson sieht sich zwar als lesbische Feministin, lehnt aber eine Determinierung von KünstlerInnen durch die eigene sexuelle Orientierung oder geschlechtliche Zugehörigkeit ab. In ihrer Essaysammlung äußert sie sich folgendermaßen: „I am a writer who happens to love women. I am not a lesbian who happens to write.“⁴² Die Rolle von KünstlerInnen bezeichnet sie in ihren Essays als „visionary“⁴³ mit einer überdurchschnittlichen Sensibilität für den Zeitgeist. Ute Kauer stellt dieses von Winterson selbstpostulierte romantische Bild von KünstlerInnen den postmodernen Vermarktungsstrategien ihres Werks in Form von öffentlichen Skandalen gegenüber.

Lässt sich in ihrem ersten Roman noch eine positive Repräsentation von lesbischen Charakteren finden, so zeichnet sich ihr späteres Werk vor allem durch eine Uneindeutigkeit in der Charakterzeichnung aus, die mit Erwartungshaltungen bezüglich Geschlechter und sexueller Liebe spielt. Die Werke *The Passion* und *Sexing the Cherry*, sind geprägt von geschichtlichen Überschreibungen. Sie können im Sinne Hutcheons als „historiographic metafiction“ bezeichnet werden, also einer Erzählung in welcher der Umgang mit Fakt und Fiktion daran erinnert, dass es möglich ist Erzählliteratur nicht immer im Kontext von

⁴¹ In ihrer Essaysammlung *Art Objects* setzt sie sich speziell mit Virginia Woolf und Gertrude Stein auseinander.

⁴² Winterson, Jeanette: *Art Objects*, London: 1996, S. 104.

⁴³ Vgl. ebd. S. 133.

entweder Wahrheit oder Lüge zu begegnen.⁴⁴ Merja Makinen meint über die postmodernen Aspekte in Wintersons Werk: „[...] given her meta-narrative, self-reflexive texts that deconstruct the divisions between fact and fiction, reality and fantasy, and masculinity and femininity, and rewrite intertextual references from the Bible to fairy tales, has been less a debate than a consensus.“⁴⁵ Ob Wintersons Werk nun als lesbischer, moderner oder postmoderner Text gehandelt wird, letztlich weist es Merkmale auf, die eine Erneuerung des Kanons verhandeln:

Indeed, the best proof of the novels capacity for survival and renewal is Jeanette Winterson's own work, since no matter how different from the realist novel they are, or precisely because they are so different from it, her nine short novels (or novellas) still have the basic ingredients of Cervantes' masterpiece, including the psychological realism, the love interest and (in various degrees) the glittering "lure of a good story [...], and may indeed be regarded as apt examples of the further turn of the screw given to the novel form by a woman writer who happens to be lesbian, writing at the end of the twentieth century and the beginning of the twenty-first.⁴⁶

In den folgenden Vergleichen beziehe ich mich auf verschiedene KritikerInnen aus den soeben erläuterten theoretischen Blickpunkten. Ihr Verständnis über den Text fließt entweder nur in Aspekten bei der Analyse gewisser Textstellen oder im übergeordneten Kontext ihrer Richtung ein.

3.2 Zu den deutschen Übersetzungen von Wintersons Romanen

Neun der elf von Winterson bis dato erschienenen Romane wurden ins Deutsche übersetzt. Ihr letztes, erst im Oktober 2011 erschienenes Werk *Why be happy when you could be normal* wird laut Auskunft vom letzten deutschen Stammverlag Wintersons, dem Berlin Verlag, dieses Mal im Carl Hanser Berlin Verlag wieder in einer Übersetzung von Monika Schmalz veröffentlicht werden.

Einzig unübersetzt blieb ein im Jahr 1985 erschienener Roman *Boating for Beginners* der drei Monate nach ihrem Erstlingswerk *Oranges Are Not the Only Fruit* herausgegeben wurde.

⁴⁴ Vgl. Kauer, Ute: *Narration und Gender im englischen Roman vom 18. Jahrhundert bis zur Postmoderne*, Heidelberg: 2003, S. 188.

⁴⁵ Makinen, Merja: *The Novels of Jeanette Winterson*, New York: 2005, S. 3.

⁴⁶ Onega, Susana: *Jeanette Winterson*, Manchester: 2006, S. 13.

Winterson bemerkt dazu auf ihrer Webpage, „Writers don't publish their serious work three months apart in the same year and even if they wanted to, their publishers wouldn't let them.“⁴⁷ *Boating For Beginners* schrieb sie laut eigenen Aussagen in sechs Monaten, weil sie Geld brauchte.⁴⁸ Es gibt auffällig wenige wissenschaftliche Untersuchungen über diesen Roman. Für David Lodge ist er eindeutig postmoderner in seinem Erzählstil als *Oranges are Not the Only Fruit* und *The Passion*. Lodge stimmt mit dem Kritiker Mark Wormald darin überein, dass Wintersons blasphemische Interpretation der Bibel, in diesem Fall der Erzählung um Noahs Arche, das Resultat eines tiefen Verständnisses des religiösen Textes ist.⁴⁹ „[...] it gave me more simple pleasure than the other two“⁵⁰ ist seine Bewertung von Wintersons comic-hafter⁵¹ Geschichte um Noah und die Sintflut. Das geringe Interesse an Wintersons Roman hängt möglicherweise damit zusammen, dass Winterson seine Publikation im Ausland verhindert hat: „I haven't tried to get it published abroad because it isn't that important to me. It's fun but it doesn't matter, I suppose that's what I've been trying to say, and here I am saying it again.“⁵²

Wintersons Romane bleiben im deutschsprachigen Raum unübersetzt, bis im Jahr 1988 im Klett-Cotta Verlag ihr dritter Roman *Verlangen* (*The Passion*, 1987), übersetzt von Bettina Runge, erscheint. *Sexing the Cherry* kommt 1989 heraus, und bleibt zuerst ebenfalls unübersetzt. Erst als 1992 in England *Written on the Body* erscheint und eine neue Ära in Wintersons Werk einleitet, werden 1993 im Fischer Verlag gleich vier Übersetzungen herausgegeben: *Orangen sind nicht die einzige Frucht* (*Oranges are not the only Fruit*, 1985), eine Wiederauflage von *Verlangen* (*The Passion*, 1987), *Das Geschlecht der Kirsche* (*Sexing the Cherry*, 1989) und *Auf den Körper geschrieben* (*Written On the Body*, 1992). Ab diesem Zeitpunkt werden Wintersons Romane relativ schnell nach ihrem Erscheinen ins Deutsche übersetzt.

Insgesamt widmen sich vier Übersetzerinnen Wintersons Romanen. Wie bereits weiter oben erwähnt, übersetzte Bettina Runge *The Passion* (*Verlangen*, Klett-Cotta Verlag 1988) und Stephanie Schaffer-de Vries *Written on the Body* (*Auf den Körper geschrieben*, Fischer Verlag 1993). Brigitte Walitzek übersetzte bis 1997 vier ihrer Romane: *Oranges Are Not the*

⁴⁷ <http://www.jeanettewinterson.com/pages/content/index.asp?PageID=19> (15.11.2012).

⁴⁸ Vgl. ebd.

⁴⁹ Vgl. Makinen, Merja: *The Novels of Jeanette Winterson*, New York: 2005, S. 53.

⁵⁰ Lodge, David: „Outrageous Things“. In: *New York Review* 29.9.1988, S.25f.

⁵¹ Vgl. <http://www.jeanettewinterson.com/pages/content/index.asp?PageID=19> (15.11.2012).

⁵² ebd.

Only Fruit (*Orangen sind nicht die einzige Frucht*, Fischer Verlag 1993), *Sexing the Cherry* (*Das Geschlecht der Kirsche*, Fischer Verlag 1993), *Art & Lies* (*Kunst und Lügen*, Berlin Verlag 1995) und *Gut Symmetries* (*Das Schwesternuniversum*, Berlin Verlag 1997). Ab 1997 übersetzte Monika Schmalz *The Power Book* (*Das Power Book*, Berlin Verlag 2001), *Lighthouse Keeping* (*Der Leuchtturm Wärter*, Berlin Verlag 2006) und *Stone Gods* (*Die steinernen Götter*, Berlin Verlag 2011).

Die in meiner Analyse behandelte Übersetzerin von *Sexing the Cherry*, Brigitte Wallitzek, (1952 geb.) übersetzt seit 1986 zumeist englische Texte ins Deutsche u.a. von Virginia Woolf, Margaret Atwood, Sadie Jones, Magret Foster, Peter Behrens, Patrick McGrath, Demont Healy, Germaine Greer, Ben Donald und Jenny Diski. Neben Belletristik übersetzte sie auch Autobiographien von Rudolf Vrba, Carson McCullers und Nancy Venable Raine.

Stephanie Schaffer-de Vries (1940 geb.) übersetzte neben Wintersons *Written on the Body* auch Werke von Nadine Gordimer, Arthur Miller, Iris Murdoch, Alan Isler, Abdulrazak Gurnah, Helen Humphreys, Susan Fletcher, Jennifer Vanderbes, Hall Rodney und Kirsty Gunn. Sie erhielt 1997 den österreichischen Staatspreis für literarische Übersetzung.⁵³

Ich konnte in der deutschen und österreichischen Tagespresse⁵⁴ keine Rezensionen über *Das Geschlecht der Kirsche* finden. Zu finden waren jedoch einige Rezensionen über den übersetzten Roman *Auf den Körper geschrieben*.⁵⁵ In „Der Zeit“ wird die Übersetzung folgendermaßen erwähnt: „Louise findet die namenlose Ich-Erzählerin nach einigem freibeuterischen Wildern mit Jacqueline, Inge, Bathseba u. a. Louise ist eine präraffaelitische Schönheit, rothaarig, ebenmäßig, geradenwegs einem Gemälde von Edward Burne-Jones entstiegen (den man bei Fischer ebenso wenig richtig schreiben kann wie die Präraffaeliten).“⁵⁶ Abgesehen davon, dass der Rezensent das unklar gehaltene Geschlecht des erzählenden Ichs bestimmt, wird außer in Form einer Bemängelung der Orthographie auf die Übersetzung nicht weiter eingegangen. Dies bestätigt Jörn Albrechts Feststellung, dass LiteraturkritikerInnen aufgrund von Konkurrenz- und Zeitdruck sowie aufgrund von

⁵³ Vgl. http://www.oesterreich-bibliotheken.at/preistraegerinnen.php?preis=preis_uebersetzung (15.11.2012).

⁵⁴ Meine Recherchen fanden in den Online-Archiven der deutschen, österreichischen und schweizerischen Tageszeitungen statt.

⁵⁵ Siehe 1) Winkler, Willi: „Jeanette Winterson und die neue Sprache der Liebe – Louise z.B.“. In: Die Zeit, 19.3.1993; 2) „Kanus, Turnmatten und Flugzeuge der Aeroflot“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 03.04.1993; 3) Bienert, Michael: „Nichts Neues über die Liebe – Jeanette Wintersons Liebesroman *Auf den Körper geschrieben*“. In: Die Tageszeitung, 3.4. 1993 S. 18; 4) „Hasardieren mit Sprache und Liebe – Jeanette Wintersons Fast-Melodram *Auf den Körper geschrieben*“. In: Süddeutsche Zeitung, 8.5. 1993.

⁵⁶ Winkler, Wille: <http://www.zeit.de/1993/12/louise-zb/komplettansicht> (15.11.2012).

textuellen Kürzungen durch zuständige RedakteurInnen nur wenige Möglichkeiten haben, Übersetzungskritik zu betreiben.⁵⁷

⁵⁷ Vgl. Albrecht, Jörn: *Literarische Übersetzung*, Darmstadt: 1998, S. 230f.

4 Übersetzungsvergleich – *Written on the Body*

4.1 Stilmittel

4.1.1 Repetition und Alliteration

Winterson verwendet in ihrer Prosa oft Wiederholungen und erzeugt dadurch ein Sprachspiel, welches an die rhythmische Figur der Lyrik erinnert. In einem Interview beschreibt sie ihre Erzähltechnik:

Poetry is the thing that matters to me more than anything else. I use it like caffeine: when I'm tired I'll have a shot of poetry. I always carry it with me; I look for that exactness of language, that sensitivity and feeling. But I won't write it because I have decided that my experiment is to use those poetic disciplines and work them against the stretchiness of narrative.⁵⁸

Winterson orientiert ihre Sprache bewusst am Stil der Poesie. Die „Dehnbarkeit der Erzählung“ wie sie es beschreibt, ist für sie nicht zufriedenstellend. Sie setzt ihr Augenmerk auf die Pointierung. Rhetorische Mittel, die sie gerne verwendet, sind Wiederholungen, Alliterationen, Anaphern und Ellipsen. In meiner Analyse untersuche ich die Übertragung dieser Stilmittel und ihre Auswirkungen auf die Übersetzung. In assoziativen Passagen am Anfang des Romans lässt sich Folgendes beobachten:

What should be plump and firm, resisting the touch to give itself in the mouth, is spongy and blistered. Not this year the pleasure of rolling blue grapes between finger and thumb juicing my palm with musk. Even the wasps avoid the thin brown dribble. Even the wasps this year.⁵⁹

Was prall und fest sein sollte, dem Druck der Finger Widerstand entgegensetzend, um auf der Zunge zu zergehen, ist matschig und verschrumpelt. Nichts mit dem Vergnügen, die blauen Trauben zwischen Daumen und Zeigefinger zu rollen und mir die Handfläche mit Moschus zu bespritzen. Sogar die Wespen machen dieses Jahr einen Bogen um das spärliche braune Geträufel. Sogar die Wespen.⁶⁰

Durch die wiederholte Platzierung der Zeitangabe „this year“ wird im Original das Bild der Gegenwärtigkeit betont, welches die Vergänglichkeit der jungen und prallen Form hervor-

⁵⁸ Appendix zu Winterson, Jeanette: *Lighthousekeeping*, London: 2005, S10.

⁵⁹ Winterson, Jeanette: *Written On The Body*, London: 1993. (In der folgenden Analyse werden die zitierten Textstellen des englischen Ausgangstextes nicht mit Fußnoten, sondern mit der jeweiligen Seitenzahl in Klammer erscheinen.)

⁶⁰ Winterson, Jeanette: *Auf den Körper geschrieben*, Frankfurt am Main: 1992. (In der folgenden Analyse werden die zitierten Textstellen des deutschen Zieltextes nicht mit Fußnoten, sondern mit der jeweiligen Seitenzahl in Klammer erscheinen.)

streicht. Es fungiert auch als rhythmisches Element, welches in der deutschen Übersetzung durch die nur einmalige Verwendung verloren geht. In der Übersetzung wird die Betonung auf „die Wespen“ gelegt, was eine zusätzlich mögliche sexuelle Konnotation im Sinne des Themas der Sinneslust hervorruft. Ute Kauer schreibt über den zweiten Satz dieser Textstelle: „In dieser Passage vom Anfang des Romans reflektiert das erzählende Ich die Unterschiede zwischen Vergangenheit und Gegenwart, poetisch assoziierend im Akt des Erinnerns gefangen.“⁶¹ Die Betonung auf die zeitliche Komponente und damit den Akt des Erinnerns gehen in der deutschen Übersetzung etwas verloren, da die Wespen hervorgehoben werden. Im zweiten Satz dieser assoziativen Passage sind die Sätze elliptisch, d.h. das Verb fehlt.⁶² „Resisting the touch“ wird von Schaffer-de Vries mit „dem Druck der Finger Widerstand entgegensetzend“ übersetzt. Sie erweitert damit Wintersons Bild um die explizite Berührung durch die Finger und schwächt eine mögliche sexuelle Konnotation ab. Im nächsten Satz wird „finger“ explizit zu „Zeigefinger“. Wenn auch die Absicht der Übersetzerin verständlich ist, die Handlungen für LeserInnen nachvollziehbar machen zu wollen und „between finger and thumb“ eine gängige Floskel ist, hätte auch hier die Möglichkeit bestanden, wie im Original unspezifisch zu bleiben, um damit das unterschwellige Thema der Sinneslust besser zu bedienen.

In einer weiteren Szene an einem Fluss werden Wiederholungen auf unterschiedliche Weise platziert.

You laughed and waved, your body bright beneath the clear green water, its shape fitting your shape, holding you, faithful to you, You turned on your back and your nipples grazed the surface of the river and the river decorated your hair with beads. You are creamy but for your hair your red hair that flanks you on either side. (S.11)

Du hast gelacht und gewunken, dein Körper schimmerte unter dem klaren grünen Wasser, seine Form paßte dir wie angegossen, hielt dich, war dir treu. Du drehtest dich auf den Rücken, deine Brustwarzen streiften die Wasseroberfläche, und das Wasser schmückte dein Haar mit Perlen. Du bist cremefarben bis auf dein Haar, dein rotes Haar, das dich zu beiden Seiten umrahmt. (S. 9f)

Schaffer-de Vries übersetzt „its shape fitting your shape“ mit „seine Form paßte dir wie angegossen“ und umgeht die lyrische Konstruktion durch Wortwiederholungen mit einer Beschreibung. Dies hat keine Auswirkungen auf den Sinn, die Personalisierung des Wassers findet dennoch statt. Im darauffolgenden Satz wird zur Übersetzung von „the surface of the

⁶¹ Kauer, Ute: *Narration und Gender im englischen Roman vom 18. Jahrhundert bis zur Postmoderne*, Heidelberg: 2003, S. 193.

⁶² Vgl. ebd.

river“ korrekterweise das Kompositum „Wasseroberfläche“ verwendet und irritiert damit das Spiel mit den Wiederholungen. Nur im letzten Satz dieser Passage wird die Repetition „Haar“ ins Deutsche übertragen. Dies ist meiner Meinung nach zu wenig um den rhythmischen Effekt des Ausgangstextes, der eine lyrische Momentaufnahme darstellt, nachzuzeichnen. Im Kontext des Romans sieht Susann Cokal diese Szene folgendermaßen: „In the passage in *Written* that first introduces us to Louise, the narrator creates a tension between the world of petty irritations and ordinary discourse as typified by a surly mother, and the „poetic“ world of new love and desire”⁶³. Wenn auch die lyrische Komponente sprachlich in der Übersetzung etwas abgeschwächt wird, so steht sie doch in der deutschen Übersetzung in einem guten Kontrast zur von Cokal genannten Passage⁶⁴.

Oft wird die Repetition aber auch ins Deutsche übertragen. In einer Passage über Liebeserklärungen kommt eine Anapher vor. Diese wird folgendermaßen übersetzt:

I had said them many times before, dropping them like coins into a wishing well, hoping they would make me come true. I had said them many times before but not to you. (S. 11)

Ich hatte sie vorher oft gesagt, sie fallen lassen wie Münzen in einen Wunschbrunnen, in der Hoffnung, sie würden mich wahrwerden lassen. Ich hatte sie oft gesagt, aber nicht zu dir. (S.10)

„I had said them many times“ kommt zwei Mal im englischen Ausgangstext vor. In der Übersetzung wird es einmal mit „Ich hatte sie vorher oft gesagt“ und das andere Mal in einer leichten Variation mit „Ich hatte sie oft gesagt“ übersetzt. Obwohl die Wortfolge verändert wurde, kommt es dennoch zum repetitiven Charakter des Originals. Durch die Repetition wird in dieser Passage die Vergeblichkeit betont. In der untenstehenden Textstelle unterstreicht sie den Charakter der Eifersucht. Das erzählende Ich⁶⁵ erinnert sich an eine Affäre mit einer verheirateten Frau, die nicht will, dass ihre Liebschaft bekannt wird. Das erzählende Ich beginnt sich zu fühlen „as though we where crewing a submarine“. (S.16)

One day I said, “I’m going to tell him myself.” This was after two years, two years where I thought that she must leave eventually eventually, eventually. The word she used was “monstrous”. Monstrous to tell him. Monstrous. (S. 16)

⁶³ Cokal, Susann: „Expression in a Diffuse Landscape: Contexts for Jeanette Winterson’s Lyricism”. In: *Style* 38/ 1, Frühjahr 2004, S. 16 -38 <http://www.thefreelibrary.com/Expression+in+a+diffuse+landscape%3A+contexts+for+Jeanette+Winterson's...-a0131129085> (17.11.2012).

⁶⁴ Beispiele von weiteren Teilen der Szene, siehe: Kapitel 4.2.3. *Kulturspezifische Begriffe und Anglizismen*

⁶⁵ Das Geschlecht der Erzählerin/des Erzählers wird im Roman nie geklärt. Um auch etwaige Mischidentitäten einzuschließen, wird in dieser Arbeit die Bezeichnung „erzählendes Ich“ verwendet.

Eines Tages erklärte ich: „Ich werde es ihm selbst sagen.“ Das war nach zwei Jahren, zwei Jahre, nach denen ich mir dachte, sie müßte ihn endlich, endlich einmal doch verlassen. Das Wort, das sie benutzte, war „monströs“. Monströs. (S. 16)

Die zweimalige Verwendung von „two years“ wird ins Deutsche unverändert übertragen. Die dreimalige Verwendung von „eventually“ des Ausgangstextes kommt nur zweimal in der Übersetzung vor, jedoch werden die zwei Partikel „einmal doch“ hinzugefügt. Auch die dreimalige Verwendung von „monstrous“ wird im Deutschen auf eine zweimalige reduziert. Durch die repetitive Verwendung der Wörter zwei oder gar drei Mal hintereinander wird im Original sprachlich ein Chaos der Wut gezeichnet. In der deutschen Übersetzung wird dies durch Auslassungen auf sprachlicher Ebene abgeschwächt. Das Ersetzen durch Partikel kommt der Eindringlichkeit einer dreimaligen Wortwiederholung im Original nicht gleich. An folgender Textstelle reflektiert das erzählende Ich im inneren Monolog über die Liebe. Hier lassen sich Alliterationen und deren Übersetzung beobachten:

Love demands expression. It will not stay still, stay silent, be good, be modest, be seen and not heard, no. (S.9)

Liebe verlangt nach Ausdruck. Sie will nicht still und stumm bleiben, brav und bescheiden, gesehen, aber nicht gehört, nein. (S. 8)

In der deutschen Übersetzung wird „stay still, stay silent“ zu „still und stumm bleiben“, „be good, be modest“ zu „brav und bescheiden“. Durch die Zusammenfassungen geht der schnelle, kurze Rhythmus der Satzkonstruktion des Ausgangstextes verloren. Durch die beibehaltene Verwendung der Alliterationen entsteht jedoch ein eigener langsamerer Rhythmus, der an das lyrische Spiel des Ausgangstextes herankommt.

An einer anderen Stelle äußert sich das erzählende Ich über die Eigenschaften der sicheren Beziehungspartnerin Jaqueline. Hier ist eine weitere Übersetzung von Alliterationen zu beobachten:

She exhibited no fetishes, foibles, freak-outs or fuck-ups. (S. 26)

Sie hatte offenbar keinerlei Macken und Marotten, war weder ausgeflippt noch verkorkst, [...] (S. 29)

In diesem Fall werden nur zwei von vier Alliterationen ins Deutsche übertragen. Die restlichen zwei werden durch Verbkonstruktionen umschrieben. Der Begriff „fetishes“ wird im Deutschen weggelassen, dafür werden mit den zwei fast gleichbedeutenden Begriffen „Macken und Marotten“ die Alliterationen des Ausgangstextes nachempfunden. „Freak-outs“

ist bedeutungsmäßig richtig mit „ausgeflippt“ übersetzt, während „fuck-ups“, eine Slangbezeichnung die für „Tollpatsch“ oder „einen Scheiß machen“ steht,⁶⁶ mit dem umgangssprachlichen deutschen Begriff „verkorkst“ eine andere Bedeutung bekommt. Der lyrische Stil sowie die Bedeutungskomplexität kann im Deutschen nicht erhalten werden.

Abschließend ist zu bemerken, dass es bei der Übersetzung von Repetitionen zu einer geringfügigen Reduktion der Anzahl an Wiederholungen kommt. Bei Alliterationen ist im Zieltext das Bemühen zu beobachten, diese so weit wie möglich zu übertragen. Es kommt jedoch üblicherweise zu Sinnveränderungen und einer Verringerung der Anzahl der Alliterationen.

4.1.2 Metaphern, Redewendungen und Wortspiele

Metaphern sind beliebte Stilmittel von Winterson. Auf eine sehr virtuose Weise webt sie, wenn auch nur für kurze Passagen, immer wieder Bilder in den Text ein, um das erzählende Ich, im Versuch eine neue Sprache der Liebe zu erschaffen, zu portraituren. Dieses Kapitel soll die Übersetzbarkeit von Metaphern in *Written on the Body* in Beispielen näher beleuchten.

Eine Metapher findet sich an folgender Textstelle, in der das erzählende Ich über die Ehe philosophiert:

It has shrivelled, lies limp and unused, the shell of a marriage, its inhabitants both fled. People collect shells though don't they? (S. 15)

Aber sie ist verkümmert, schlapp und unbenutzt liegt sie da, die leere Muschelschale einer Ehe, deren Bewohner beide geflohen sind. Aber manche Leute sammeln schließlich Muscheln. (S. 15)

„Shell“ weist eine Mehrfachbedeutung auf, entweder „Muschelschale“ oder auch nur „Schale“ oder „Hülse“⁶⁷. Hier impliziert der Begriff „the shell of marriage“ das lieblose Konstrukt der Ehe. Die Übersetzerin hat sich in diesem Fall für die Metapher der „Muschelschale“ entschieden und übersetzt diese mit dem zusätzlichen Adjektiv „leere“, welches die „Schale“ betont. Sie übernimmt damit das der individuellen Metapher zugrunde liegende Bild des Ausgangstextes. Es wäre in der Übersetzung auch möglich gewesen, bei der

⁶⁶ Vgl. PONS, Stuttgart: 2001.

⁶⁷ Vgl. Langenscheid, München: 2004.

Metapher ganz allgemein von der „Schale“ auszugehen. Die Übersetzerin hat hier die Qual der Wahl. Der Sinn bleibt in beiden Fällen erhalten.

Manchmal wird in der Übersetzung eine lexikalische oder „tote“⁶⁸ Metapher verstärkt. In einer Erinnerung über Louise äußert das erzählende Ich Folgendes:

You used to flush with desire. (S. 124)

Die Leidenschaft hat dir immer das Blut in die Wangen getrieben. (S. 154)

Die Metapher „to flush with desire“, welche mit „aus Verlangen erröten“ übersetzbar wäre, wird im Deutschen durch die konventionalisierte Metapher „das Blut in die Wangen getrieben“ übersetzt. Die Metapher des Ausgangstextes wird durch eine andere Metapher substituiert. Durch das Bild des Blutes erhält sie im Deutschen eine Verstärkung des dramatischen Aspekts. Auch bei der Übersetzung der Redewendung „to run for it“ (S.22), was „davonlaufen“ oder „sich aus dem Staub machen“⁶⁹ bedeutet, ist im Deutschen mit „um sein Leben rennen“ (S.24) eine Verstärkung durch die lexikalisierte Metapher zu erkennen. Bei der umgangssprachlichen Redewendung „That’s the gamble.“ (S. 175) kommt es in der Übersetzung zu einer Spezifizierung der ursprünglichen Metapher mit „Das ist das Vabanquespiel.“ (S. 216). Das Vabanquespiel, womit „eine mit einem hohen Risiko verbundene Vorgehens-, Verhaltensweise, bzw. ein sehr gewagtes Unterfangen“⁷⁰ gemeint ist, ist äquivalent zur Bedeutung der Metapher des Ausgangstextes.

An anderen Stellen werden Metaphern aber auch abgeschwächt. So ist die Haut von Louise in einer anatomischen Beschreibung des erzählenden Ichs eine „armadillo layer“ (S. 123), also eine Haut, die mit jener eines Gürteltiers in Verbindung gebracht wird. In der deutschen Übersetzung geht Schaffer-de Vries mit „Panzerschicht“ (S. 153) direkt auf den Sinn der Metapher des Ausgangstextes ein, das Bild des Tieres geht jedoch verloren. Auch bei „the warm goosedown of your body“ (S. 123) die in der Übersetzung zu den „warmen Daunen deines Körpers“ werden, geht das Bild des Tieres verloren. Allerdings ist es im Deutschen eher gebräuchlich von „Daunen“ anstatt von „Gänsefedern“ zu reden. Da es sich hier nicht

⁶⁸ d.h. nach Broeck: „sprachliche Ausdrücke, die nur noch unter sprachhistorischem Aspekt als bildhaft zu betrachten sind“ (zit. nach Koller, Werner: *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, Wiebelsheim: 2004, S. 254), weiters vgl.: 3 Metaphern-Typen nach Broeck, Raymond van den: „The Limits of Translatability Exemplified by Metaphor Translation”. In: *Poetics Today*, 2/4, S. 74-76.

⁶⁹ Siehe *PONS*, Stuttgart: 2001.

⁷⁰ Vgl. <http://www.duden.de/rechtschreibung/Vabanquespiel> (17.11.2012).

wie im Beispiel davor um eine individuelle Metapher handelt, ist eine nicht-metaphorische Übersetzung gerechtfertigt.

Beim Weglassen des metaphorischen Elements kann es zu einer Veränderung des Stilniveaus kommen. Beispielsweise wird die laut Broeck private oder ungewöhnliche Metapher „diamond-shaped tennis netting“⁷¹ (S. 58) im Zieltext mit „Maschendrahtzaun“ (S. 70) übersetzt. Es ist anzunehmen, dass die Autorin statt „wire-netting fence“ zu verwenden, den Zaun absichtlich über seine diamantene Form beschrieben hat. Auch bei der Metapher „relaxed smart houses“ (S. 58), welche die stereotypen Eigenschaften der Besitzer mit ihrem Wohnort verschmelzen lässt, kommt es im Zieltext mit „geschmackvollen Häuser[n]“ (S. 70) zu einer Neutralisierung in der Übersetzung. Die Auslassung von Metaphern in den eben besprochenen Beispielen führt in der Übersetzung zur Veränderung des Stils sowie des leicht abfälligen, kritischen und zynischen Tons in der Sprache des erzählenden Ichs.

In der folgenden Textstelle können individuelle Metaphern beobachtet werden, die sich zu Wortspielen zusammenfügen:

I am thinking of a certain September: Wood pigeon Red Admiral Yellow Harvest Orange Night. (S. 9)

Ich denke an einen bestimmten September: Ringeltaube Roter Admiral Gelbe Ernte Orange Nacht. (S.7)

Winterson zerlegt hier eine romantische Szene in ihre Einzelteile. Dieses Wortspiel welches in einer Synästhesie endet, ist geprägt von Naturelementen und Farben. Verbunden mit anderen Wörtern werden sie zu Tieren und Naturbeschreibungen. „Wood pigeon“ wird in der Übersetzung zum korrekten Kompositum Ringeltaube. Dabei geht die lange Abfolge der kurzen jeweils gepaarten Wörter verloren. Der Schmetterling „Red Admiral“ kann ohne Probleme in seine deutsche Entsprechung übertragen werden. Die Übersetzerin übernimmt die Großschreibung wie sie im Englischen in Titelbezeichnungen üblich ist, und hebt so diese Passage auch im Deutschen hervor. Durch das Mischen von Farben, Materialien und Tieren verfließt Sinnliches und Inhaltliches. Dieser synästhetische Charakter bleibt in der Übersetzung weitgehend erhalten.

⁷¹ Der vollständige Satz lautet: „I caught hold of the diamond-shaped tennis netting and vainly shook the smug padlock“. (S. 58)

Im nächsten Beispiel ist eine Metapher um den Begriff „Nelson“ zu beobachten. Dieser taucht im Roman noch an zwei weiteren Stellen in anderer Bedeutung, jedoch in Bezugnahme auf die anderen, auf.⁷² Das erzählende Ich erinnert sich an die frühere Geliebte Bathseba:

Her eyes, which very often filled with tears of self-pity, had reproached me for yet another lover's half-nelson. (S. 44)

Wieder so ein Halbnelson eines Menschen, der vorgibt, daß er einen liebt, hatten ihre Augen, die sich sehr oft mit Tränen des Selbstmitleids füllten, voller Vorwurf gesagt. (S. 51f)

Ein „half nelson“⁷³ ist im Ringsport ein spezieller Griff mit dem der Gegner zu Boden gedrückt wird. Die Metapher „lover's half-nelson“ vereint das Bild des Liebhabers mit dem Bild eines zu Boden drückenden Griffes einer Kampfsportart. In der deutschen Übersetzung wird der Blick der Geliebten mit „Wieder so ein Halbnelson eines Menschen, der vorgibt, daß er einen liebt“ erklärt. Unklar erscheint das Bild einer/eines Geliebten, die/der einen Kampfgriff anwendet in der Übersetzung mit der Wortfolge „Halbnelson eines Menschen“, welche durch das nachfolgende Personalpronomen „der“ personifiziert wird. Sie erinnert an eine Schimpfphrase wie beispielsweise „sun of a bitch“. Jedenfalls wird die Übersetzung zu einer Eigenkreation, da sich der Begriff „Nelson“ des Ausgangstextes nicht wie im Zieltext auf eine Person bezieht. Die Aussagekraft der ursprünglichen Metapher wird nicht übertragen. Zusammenfassend ist zu bemerken, dass es bei der Übertragung von Metaphern ins Deutsche zu Bedeutungsverminderungen, Weglassungen, verändertem Stilniveau, Abschwächungen oder Verstärkungen sowie Wortneubildungen kommt. Weitere Analysen von Metaphern sind im Kapitel 4.6. *Körperdiskurse* zu finden.

Redewendungen werden in der Übersetzung entweder übernommen, entstehen aufgrund der Charakteristiken einer Sprache neu im Zieltext, oder verändern sich durch die Übersetzung. Wintersons ProtagonistIn erwägt sich in einer Welt voller Klischees gefangen. Redewendungen erfüllen in *Written on the Body* den Zweck, alte Ansichten über Liebe aufzubrechen und neu zu beleuchten. Heather Nunn drückt dies folgendermaßen aus: „*Written on the Body* underlines the narrator's awareness of the intertextuality of love“⁷⁴. Das erzählende Ich sucht nach einer neuen Sprache, um gemachte Erfahrungen besser verstehen zu können. In der

⁷² Siehe (S. 85): „It was Emma, Lady Hamilton, who gave me the idea,” said Louise, stealing my thoughts. “She used to wet her dress before she went out. It was very provocative but it worked on Nelson.” Not Nelson again.

⁷³ Vgl. *Webster's Third New International Dictionary of the English Language Unabridged*, Springfield: 1971.

⁷⁴ Nunn, Heather: „Written on the Body: An Anatomy of Horror, Melancholy and Love”. In: *Women: A Cultural Review* 7/1, 1996, S. 20.

folgenden Passage lässt sich eine Anhäufung von Redewendungen und stereotypen Floskeln über die Liebe in der Übersetzung untersuchen:

Love makes the world go round. Love is blind. All you need is love. Nobody ever died of a broken heart. You'll get over it. It'll be different when we're married. Think of the children. Time's a great healer. Still waiting for Mr Right? Miss Right? and maybe all the little Rights? Its the clichés that cause the trouble. (S. 10)

Liebe macht, daß die Welt sich dreht. Liebe ist blind. All you need is love. An einem gebrochenen Herzen ist noch keiner gestorben. Du wirst darüber hinwegkommen. Wenn du erst verheiratet bist, ist alles wieder gut. Denk an die Kinder. Die Zeit heilt alle Wunden. Du wartest immer noch auf Herrn Richtig? Auf Fräulein Richtig? Und vielleicht all die kleinen Richtigs? Es sind die Klischees, die schuld sind an der Misere. (S. 8)

„Love makes the world go round“ wird wörtlich ins Deutsche übersetzt, obwohl im Original die Anspielung auf den Ausdruck „money makes the world go round“ anklingt, dessen deutsche Entsprechung „Geld regiert die Welt“ wäre. „Love is blind“ wird in der Übersetzung zu „Liebe ist blind“. Diese von Shakespeare geprägte Redewendung⁷⁵ hätte im Deutschen die Entsprechung „Liebe macht blind“. „All you need is love“ wird in der Übersetzung einfach in Kursivschrift übernommen. Der Titel des Beatles-Songs ist auch im deutschen Sprachraum bekannt, und könnte mit „Nur von Luft und Liebe leben“ übersetzt werden. In Anbetracht der vielen Anglizismen, die heute in der deutschen Sprache zu finden sind und die Bedienung von Klischees, welche im Roman eine wichtige Funktion haben, ist eine bloße Übernahme des englischen Ausdrucks eine angemessene Lösung. Die im englischen gebräuchlichen Ausdrücke „Mr Right“ und „Miss Right“ werden mit „Herr Richtig“ und „Fräulein Richtig“ wiedergegeben. Üblicher wäre es im Deutschen sie mit „der Richtige“ und „die Richtige“ zu übersetzen. Die „kleinen Richtigs“ am Ende des Absatzes bringen in der Übersetzung wie auch im Original eine Wortneuschöpfung mit sich. Die Übersetzung der Redewendungen variiert in dieser Textstelle von der einfachen Übersetzung und Eindeutschung von Anglizismen bis hin zur Verwendung der deutschen Entsprechung oder schließlich der Übernahme der Originalphrase.

In einer Passage, in der das erzählende Ich Bedenken über die Ehe äußert, findet sich folgende Redewendung:

Odd that marriage, a public display and free to all, gives way to that most secret of liaisons, an adulterous affair. (S. 16)

⁷⁵ Shakespeare verwendet diese Phrase in mehreren seiner Stücke: „Zwei Herren aus Verona“, „Der Kaufmann von Venedig“ und „Heinrich der V.“.

Seltsam, daß die Ehe, eine öffentliche Zurschaustellung und allen frei zugänglich, dieser heimlichsten aller Liaisons Tür und Tor öffnet: einer ehebrecherischen Affäre. (S. 16)

„To give way to sth.“ kann mit „nachgeben“, „Platz machen“ oder „weichen“ ins Deutsche übersetzt werden.⁷⁶ Die Übersetzerin wählt für diesen Fall jedoch die Redewendung „Tür und Tor öffnen“. Es wird dadurch die aktive Beteiligung der Ehe am Zustandekommen einer Affäre stärker betont als im Original. Der Sinn bleibt im Zieltext erhalten.

An folgender Textstelle berichtet das erzählende Ich über ein Treffen mit Louises Ehemann Elgin:

I had met her husband, a doctor with just the right bedside manner, he was unremarkable but that is not a vice. (S. 29)

Ich hatte ihren Mann kennengelernt, ein Arzt mit genau den richtigen Krankenbettmanieren, er war nicht bemerkenswert, aber das ist kein Laster. (S.33)

Die Redewendung „to have good bedside manners“ bedeutet „gut mit Kranken umgehen zu können“.⁷⁷ Sie wird im Deutschen wörtlich übersetzt. Eine mögliche Absicht der Übersetzerin könnte gewesen sein, die im Original anklingende Anspielung auf die Treue des Ehemannes ins Deutsche übernehmen zu wollen, indem sie die Redewendung ihrer ursprünglichen Bedeutung entfremdet. Dadurch geht der Sinn der Redewendung verloren, wird aber dem Original im Wortspiel gerechter.

Bei der Übersetzung von Redewendungen, die sich in Form von Wortspielen aufeinander beziehen, ist eine gelungene Übersetzung abhängig von den Möglichkeiten der Zielsprache. In der folgenden Textstelle wird dieselbe Redewendung in zwei unterschiedlichen Kontexten angewendet:

Well, here I am at half past four with fruit bread and a cup of tea and instead of taking hold of myself I can only think of taking hold of Louise. (S. 39)

Nun denn, da bin ich um halb fünf Uhr nachmittags, mit einem Stück Rosinenbrot und einer Tasse Tee, und anstatt mich in den Griff zu bekommen, denke ich nur daran Louise in die Hände zu bekommen. (S. 46)

In diesem Beispiel werden im Deutschen zwei unterschiedliche Redewendungen verwendet, wodurch der Sinn bestehen bleibt. Der repetitive Charakter bleibt im Verb „bekommen“

⁷⁶ Vgl. PONS, Stuttgart: 2001.

⁷⁷ Vgl. ebd.

erhalten. Das Wortspiel „Hände – Griff“ klingt entfernt an. Diese Übersetzung kann meines Erachtens als gelungen bezeichnet werden.

In einer satirischen Bemerkung des erzählenden Ichs über die Angst davor, Louise Gefühle mitzuteilen, findet sich folgende Redewendung:

At the post-mortem they'll find an enlarged heart and no guts. (S. 49)

Und bei der Autopsie würde sie ein vergrößertes Herz finden und kein Mark in den Knochen. (S. 58)

Die Anspielung auf die Redewendung „to have no guts“, was umgangssprachlich ist und „keinen Mut haben“ bedeutet, wird mit einer anderen aber sinngemäß richtigen Anspielung auf die Redewendung „kein Mark in den Knochen haben“ ins Deutsche übersetzt. Das verwendete Bild verändert sich zwangsläufig. Die Funktion der Körperorgane als Bedeutungsträger bleibt aber erhalten. Hier hat die Übersetzerin hinsichtlich des von Winterson beabsichtigten Körperdiskurses ein gutes Äquivalent gefunden.

Zusammenfassend ist zu bemerken, dass Redewendungen verbunden mit Wortspielen zu Entscheidungen im Übersetzungsprozess führen, die nicht immer allen Komponenten des Originals gerecht werden können. In einigen Fällen jedoch gelingt dies bei Schaffer-de Vries gut.

4.1.3 Humoristischer Unterton

Wintersons Prosa ist bezeichnend für einen kritischen Ton gegenüber Stereotypen, der sich in sarkastischen und humorvollen Anspielungen ausdrückt. Nachfolgend werden Beispiele dieser Art in der Übersetzung untersucht. In der nächsten Passage ironisiert das erzählende Ich „männliche“ und „weibliche“ Stereotype:

They were grouped the way families like to group; dad with the paper propped on his overhang, mum sagging over the thermos. (S. 11)

Sie waren gruppiert, wie Familien sich gerne gruppieren; Dad mit der Zeitung auf dem Bauch, Mum über die Thermosflasche gebeugt. (S. 9)

Das erzählende Ich schildert in dieser Textstelle Familien, die an heißen Sonntagen im August die Flussbänke bevölkern. „Overhang“ wird hier mit dem neutralen Begriff „Bauch“

übersetzt. Obwohl sinngemäß übersetzt, geht der sarkastische und derbe Ton des Wortes „overhang“ verloren. Auch „sagging over the thermos“ ist bedeutungsschwerer als ein bloßes über die Thermosflasche gebeugt sein, bedeutet es doch „herabhängen“ oder „eingefallen sein“⁷⁸. Die idyllische Familie wird vom erzählenden Ich auf humoristische Weise entmystifiziert. In der deutschen Übersetzung wird dieser Effekt abgeschwächt.

Im nächsten Beispiel ist das Bild eines Pantomimenpferdes in der Übersetzung zu beobachten:

The way married couples go out in fours like a pantomime horse, the men walking together in front, the women trailing a little way behind. (S.13)

Die Art und Weise, in der Ehepaare zu viert ausgehen wie ein Pantomimenpferd, die beiden Männer vorne, die Frauen ein Stückchen weiter hinten. (S. 13)

In der Übersetzung werden die zwei Nebensätze „the man walking together in front, the woman trailing a little way behind“ zu elliptischen Nebensätzen, die die charakterisierenden Eigenschaften der Verben verloren haben. In der Metapher des pantomimisch dargestellten Pferdes wird im Ausgangstext die Aufmerksamkeit auf die Gangart gelegt, die das „Vorderteil“ bzw. das „Hinterteil“ des Tieres vollzieht. „Trailing behind“ bedeutet in diesem Fall etwa „hinterher trotten“ oder „-zuckeln“⁷⁹. Während die Männer vorne „normal“ gehen, wird die Gangart der Frauen überzeichnet dargestellt. Der kritische Blick auf die „männliche“ und „weibliche“ Rollenverteilung, die hier anhand eines pantomimischen Pferdes gezeigt wird, verliert in der deutschen Übersetzung an Tiefe.

In der folgenden Passage besucht das erzählende Ich wegen einer möglichen Ansteckung mit Tripper ein Krankenhaus, und fragt einen Arzt nach dem Weg:

“You did say VENEREAL?”

Yes I did, and I said it again to the junior doctor rakishly swinging his stethoscope at the OUTPATIENTS. “Clap Clinic?” No problem, you’re not more than five minutes away by wheelchair.” He pealed with laughter like a posse of ice-cream vans and pointed in the direction of the incinerator chute. (S. 48)

„Sie haben doch VENERISCH gesagt?“ Ja, hatte ich, und ich sagte es noch einmal zu dem jungen Arzt in der AMBULANZ, der lässig sein Stethoskop schwang. „Geschlechtskrankheiten?“ Ganz einfach, keine fünf Rollstuhlminuten von hier.“ Er lachte scheppernd wie ein Milchwagen und deutete hinüber zum Müllschacht. (S. 57)

⁷⁸ Vgl. PONS, Stuttgart: 2001.

⁷⁹ Siehe Langenscheidt, München: 2004.

Der umgangssprachliche, in diesem Fall spottend verwendete Begriff „Clap Clinic“ wird im Deutschen mit dem neutralen medizinischen Begriff „Geschlechtskrankheiten“ übersetzt. Die Art zu lachen, die sich im Original anhört wie „das Dröhnen oder Läuten“⁸⁰ einer „posse“ oder „Schar“⁸¹ von Milchwägen“, verliert in der Übersetzung, in der der Arzt nur „scheppernd wie ein Milchwagen“ lacht, an Kraft. Auch der „junior doctor“ der lediglich ein Turnusarzt ohne Weisungsbefugnis ist und auf den das erzählende Ich ironischerweise angewiesen ist, wird im Deutschen nur als „junger Arzt“ genannt. Das erzählende Ich wird in der Übersetzung weniger der Lächerlichkeit preisgegeben. Dadurch verliert diese selbstironische Passage im Deutschen an Stärke.

In der folgenden Textstelle steht das erzählende Ich liebebestrunken vor Louises Haus:

“Hello Louise. I was passing so I thought I might pop in.” Pop in. What a ridiculous phrase. What am I, a cuckoo clock?
We went down the hall together. Elgin shot his head out of the study door. “Hello there. Hello, hello, very nice.” (S. 30)

“Hallo, Louise. Ich bin zufällig vorbeigekommen und dachte, ich könnte kurz mal reingucken?”
Kurz mal reingucken. Was für eine lächerliche Redensart. Was bin ich, eine Kuckucksuhr?
Wir gingen miteinander durch die Diele. Elgin steckte den Kopf aus der Tür des Arbeitszimmers.
„Hallo ihr. Hallo, hallo, sehr nett.“ (S.34)

In dieser Passage weitet Winterson die spottende Metapher des selbstkritischen, erzählenden Ichs in ein komisches, Louises Ehemann ins Lächerliche ziehende Bild aus. Elgin, „[...] who pops out (rather than in) and sounds like a cuckoo in a cuckoo clock“⁸² wird bei dem peinlichen Verhalten, welches das erzählende Ich an sich selbst durchschaut, ertappt. Schaffer-de Vries übersetzt den umgangssprachlichen Begriff „pop in“, dessen deutsches Pendant „vorbeischaun“⁸³ ist, mit dem ebenfalls umgangssprachlichen Begriff „reingucken“. Die komische Komponente bleibt dadurch erhalten. Das Bild der Kuckucksuhr wird unterstützt. „Shot his head out“, was soviel wie „plötzlich hervorbrechen bzw. hervorschießen“⁸⁴ bedeutet, wird mit „steckte den Kopf aus der Tür“ übersetzt. Das Bild des „hervorschnellenden Kuckucks“ wird erhalten, aber abgeschwächt. Trotzdem ist in dieser Passage meiner Meinung nach die Übertragung des komischen Effekts gelungen.

⁸⁰ Vgl. *PONS*, Stuttgart: 2001.

⁸¹ Siehe ebd.

⁸² Finney, Brian: „Bonded by Language: Jeanette Winterson’s Written on the Body”. In: *Woman and Language* 25/ 2, S. 28.

⁸³ Vgl. *PONS*, Stuttgart: 2001.

⁸⁴ Siehe ebd.

Winterson arbeitet mit vielen Bildern und Metaphern. Es ist nicht einfach, sie in ihrer vollen Bedeutung ins Deutsche zu übertragen. Generell ist eine Abschwächung der humoristischen Note zu bemerken, die durch Metaphernveränderungen und abgeschwächten Übertreibungen zustande kommt.

4.2 Namen und kulturspezifische Realia

4.2.1 Eigennamen, Persönlichkeiten und Kunstwerke

Die Namen der Charaktere wie beispielsweise Louise, Elgin oder Gail werden in der deutschen Übersetzung übernommen. Die einzige Ausnahme ist eine Liebhaberin des erzählenden Ichs, die nach „Bathsheba“ (S. 16), einer weiblichen Bibelfigur des Alten Testaments, benannt ist. Sie wird mit der deutschen Entsprechung „Bathseba“ übersetzt. Dies geschieht im Sinne von Levý, der schreibt: „Bei Namen, die keine Bedeutung haben, ist nur die Umschrift möglich, d.h. die Beibehaltung des Namens in der fremden Fassung [...]“.⁸⁵ Die Eigennamen im Roman sind meist reine Vornamen, die keine zusätzlichen ausweisenden Attribute wie „Herr“, „Frau“ oder andere tragen. Sie entziehen sich jeglicher zusätzlicher Beschreibung. Da „Bathsheba“ einen Bedeutungswert hat, kann er ins Deutsche übersetzt werden. Anders verhält es sich bei der Wortneuschöpfung „Kissmequick“ (S. 24), dem Namen einer Taube, die Briefe des erzählenden Ichs an eine Geliebte zustellen soll. Sie wird trotz Bedeutungswert unverändert übernommen. Auch aus dem Slang stammende Eigennamen, wie „Crazy Frank“ (S. 92), ein verfloßener Geliebter des erzählenden Ichs sowie „Howlin‘ Dog House Don“, oder „HD“ wie er sich kurz nennt, der Performer eines Dorflokal, werden ohne Veränderung übertragen. Am Anfang des Romans ist ein kurzes Zwiegespräch des erzählenden Ichs in der Form eines Theaterstücks geschrieben. Die auftretenden Personen sind „ME“ und „I“ (S. 41). Im Deutschen werden diese aus grammatikalischer Not mit „MEIN EGO“ und „ICH“ (S. 49) übersetzt.

In *Written on the Body* ist das erzählende Ich selbst als ÜbersetzerIn russischer Texte tätig und zieht, um die eigenen Gefühls- und Gedankenwelten zu untermauern, gerne Parallelen zur

⁸⁵ Levý, Jiří : *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*, Frankfurt am Main: 1969, S 89.

Kunst. Aus diesem Grund sind im Roman zahlreiche Namen von KünstlernInnen und Kunstwerken erwähnt, die das Thema der Liebe behandeln. SchriftstellerInnen wie „Emma Bovary“ (S. 17), „Wordsworth“ (S. 35), „Chaucer“ (S. 52), „Dylan Thomas“ (S. 162), „Henry Miller“ (S. 60), „Conrad“ (S. 75), „Tolstoi“ (S. 226) und „Proust“ (S. 146), Filmschaffende und Schauspieler wie „Charbol“ (S.60), „Clint Eastwood“ (S. 60) und „Dirk Bogarde“ (S. 46), Maler wie „Piranesi“ (S. 92), „Burne-Jones“ (S. 54) und „Renoir“ (S. 22), Musiker wie „Ella Fitzgerald“ (S. 14) und „Tammy Wynette“ (S. 160) sowie Werke wie „Lady sings the Blues“ (S. 14), „Strangers in the Night“ (S. 23), „La Boulangère“ (S. 22), „Jules et Jim“ (S. 60) und „*Anna Kerenina*“ (S. 75) werden ohne Veränderung ins Deutsche übernommen. Das Gleiche gilt für die Roman- und Filmcharaktere „Dr. Watson“ und „Sherlock Holmes“ (S. 60), „silver girl“ (S. 141), einer Figur aus einem Lied von Fleetwood Mac sowie King Kong (S. 97). In einigen Fällen finden sich im Zieltext zusätzliche Informationen: „Poe“ (S.37) wird beispielsweise zum besseren Verständnis mit „Edgar Allen Poe“ (S.43) und „The Marriage of Figaro“ (S.31) unter zusätzlicher Nennung des Komponisten mit „*Mozarts Figaro*“ (S. 36) übersetzt. Manche Titel der Werke sowie KünstlerInnen werden mit ihrer deutschen Entsprechung übersetzt. Beispielsweise wird das Burne-Jones Bild „Love and the Pilgrim“ (S. 54) mit „Die Liebe und die Pilgerin“ (S.65), Conrads Roman „*Heart of Darkness*“ (S. 75) mit „*Herz der Finsternis*“ (S.92) übersetzt und der Schriftsteller Vronsky (S.75) mit seinem deutschen Namen „Wronski“ (S. 92) transkribiert.

Auch andere Persönlichkeiten wie „Robert the Bruce“ (S. 71), „Napoleon“ (S. 35) und der Sexualforscher „Kinsey“ (S. 75) werden ohne Abänderungen ins Deutsche übertragen. „Joan of Arc“ (S. 154) sowie „Columbus“ (S. 52) werden mit ihrer deutschen Entsprechung „Johanna von Orleans“ (S. 189) und „Kolumbus“ (S. 62) übersetzt. Schaffer-de Vries übersetzt die meist sehr bekannten Eigennamen und Titel so originalgetreu wie möglich. Sie entscheidet sich für eine möglichst treue Wiedergabe und damit für einen Erhalt des Lokalkolorits.

4.2.2 Ortsbezeichnungen

Im Roman werden große und kleine Städte wie London, Paris, Rotterdam, Washington, Yorkshire (S. 132) und Folkstone (S. 24) erwähnt. Diese Ortsbezeichnungen werden in der Übersetzung, so sie nicht eine deutsche Entsprechung haben wie in den Fällen von „Pompeji“ (S. 58) oder „Amerika“ (S. 51), übernommen. Die einzige Ausnahme bildet die Übersetzung der Stadt „Ottawa“ (S. 12) mit „Quebec“ (S. 11):

What is the capital of Canada? Why Ottawa and not Montreal? (S. 12)

Wie heißt sie wirklich, die Hauptstadt von Kanada? Warum Quebec und nicht Montreal? (S. 11)

Die Entscheidung der Übersetzerin, an dieser Stelle mit Quebec zu übersetzen, könnte mit den Trennungsbemühungen Quebecs in den 1960ern zusammenhängen. Die Sinnhaftigkeit leidet jedoch. Die Antwort auf die rhetorische Frage des erzählenden Ichs nach der Hauptstadt Kanadas wird in einem verwirrenden inneren Monolog gegeben. Im Kontext der Frage „Why do humans need answers“ (S. 12) mag dies eine Möglichkeit sein, den LeserInnen die richtige Antwort vorzuenthalten. Dieses ideologische Statement der Übersetzerin hat in diesem Fall Auswirkungen auf die rhetorische Frage, sie führt sie ad absurdum.

4.2.3 Kulturspezifische Begriffe und Anglizismen

Realien werden in *Written on the Body* entweder übernommen, umschrieben, übernommen und erklärt oder durch Realien der Zielsprache ersetzt. Im Folgenden werden die kulturspezifischen Elemente des Ausgangstextes in der Übersetzung untersucht.

Das „Oxfam label“ (S. 17) wird mit „Etikett aus einem Dritte-Welt-Laden“ (S. 17) übersetzt. Die Hilfsorganisation „Oxfam“ wird mit dem allgemeineren Ausdruck für ein Geschäft, das fairen Handel betreibt, nämlich mit „Dritte-Weltladen“ beschrieben. „Last-hour take-aways“ (S. 135) werden mit „noch geöffneten Schnellimbissen“ (S. 167) übersetzt. Die Verbreitung von „take-aways“ ist im Rahmen der Kommerzialisierung im deutschsprachigen Raum schon länger gegeben, jedoch hat sich kein spezifischer deutscher Begriff dafür gebildet. Eine Beschreibung mit „Schnellimbisse“ ist daher in diesem Fall angemessen. Der „fish shop“ (S. 60) erhält mit „Fish and Chips-Laden“ (S. 73) im Deutschen eine zusätzliche Beschrei-

bung. Die Radiosendung „Science Now“ (S. 26) wird mit „Wissenschaft heute“ (S. 28) übersetzt, während das „World Wildlife Magazin“ (S. 29) und das Magazin „Sun“ (S. 182) sowie „Country Life“ (S. 46) und „Playboy“ (S. 36) einfach übernommen werden. Dies erhält das Lokalkolorit. Ein Café, das das erzählende Ich mit „on the European model“ (S. 179) beschreibt, wird mit „nach kontinentalem Muster“ (S. 222) übersetzt. Die Übersetzerin zeichnet hier die Ansicht der BritInnen nach, die sich, obwohl dazugehörend, etwas außerhalb von Europa betrachten. Die „British Rail and Aeroflot“ (S. 19) wird mit „Zügen der British Rail und in Flugzeugen der Aeroflot“ (S. 20) übernommen und beschrieben. Der in England wegen der IRA geläufige Begriff „Semtex“ (S. 22) wird zuerst mit „Semtex“ (S. 23) übersetzt, jedoch auf der folgenden Seite mit „Sprengstoff“ (S. 24) erklärt. Es werden auch mehrere Markennamen erwähnt: Alkoholmarken wie „Macallan“ (S. 39) „Frascati“ (S. 106), „Veuve Clicquot“ (S. 78), das Hemd der Kleidermarke „Viyella“ (S. 35), die Weinmarke „Beaujolais Nouveau“ (S. 42), das Parfum „Homage Homme“ (S. 74) oder das Kaufhaus „Woolworth“ (S. 177). Alle werden einfach übernommen, auch wenn sie im deutschsprachigen Raum weniger bekannt sind. Den LeserInnen wird so die Welt des erzählenden Ichs, in der guter Geschmack wertgeschätzt wird, unverändert vermittelt. Der umgangssprachliche Begriff „dutch wife“ (S. 110), der entweder einen schmalen, langen Polster in Menschengröße⁸⁶ oder eine Sexpuppe benennt, wird möglicherweise aufgrund seiner Vielschichtigkeit ohne Veränderung ins Deutsche übertragen. Auch die „RECYCLE-Shorts“ (S. 23), kurze Hosen, die üblicherweise aus recyceltem Material hergestellt sind, werden, obwohl im deutschsprachigen Raum völlig unbekannt, einfach übernommen. Gleiches gilt für den bekannteren „duffel coat“ (S. 75). „[R]ed and green guardsman stripe dressing gown“ (S. 48) wird in der Übersetzung mit „rot-grün gestreiften Morgenmantel“ (S. 58) erklärt. Anders verhält es sich bei dem Begriff „morning suit“ (S. 34). Dieser wird mit seinem amerikanischen Äquivalent „Cut-away“ (S. 40) übersetzt. Auch „candle-lit dinners“ (S. 36) wird mit einer aus dem Französischen kommenden Entsprechung „soupers bei Kerzenlicht“ (S. 42) übersetzt.

Es finden sich aber auch Begriffe, die ihren kulturspezifischen Gehalt verlieren. So wird „a mean Victoria sponge“ (S. 24), ein traditioneller britischer Biskuitkuchen gefüllt mit Marmelade und einer geschlagenen Creme mit „ein gemein guter Biskuitkuchen“ (S. 26) vereinfacht,

⁸⁶ Der Ursprung dieser Bezeichnung liegt in der Seefahrt. MatrosInnen benutzten einen langen, mit Segeltüchern gefüllten Sack, um bei hohem Wellengang nicht in ihren Betten herumgeworfen zu werden.

aber mit gleichbleibend entschieden positiver Bewertung erklärt. Die mittlerweile sehr bekannten „doughnuts“ (S. 56), deren Verbreitung im deutschsprachigen Raum zum Zeitpunkt der Übersetzung 1992 noch nicht so weit fortgeschritten war wie heute,⁸⁷ werden durch deutsche Realia, die „Krapfen“ (S. 67) ersetzt. Auch die Puppentheatercharaktere „Punch and Judy“ (S. 165) werden durch die der deutschsprachigen Kultur entstammenden Charaktere „Kasperl und die Prinzessin“ (S. 203) ersetzt. Die Übersetzerin entscheidet sich hier nicht zugunsten des Lokalkolorits. Auch der Begriff „green baize door“ (S. 106) eine Tür, welche zu Schalldämmungszwecken mit Stoff bespannt ist, wird mit „die mit grünem Boi bespannte und mit Ziernägeln beschlagene Tür“ (S. 132) erklärt.

Bei der Beschreibung badender, britischer Familien führt das erzählende Ich in England übliches Zuckerwerk als Vergleich auf.

Kids thin as seaside rock sticks and seaside rock pink. (S. 11)

Kinder, dünn und rot wie Zuckerstangen. (S. 9)

„Seaside rock sticks“ und „seaside rock pinks“ sind rot-weiße und rosa-weiße Zuckerstangen. Beide werden immer noch traditionell an den Stränden touristisch beliebter Küstenregionen Englands verkauft. Die deutsche Übersetzung lautet hier kurz und schlicht „dünn und rot wie Zuckerstangen“. Der humoristische Unterton der Anspielung auf die klischeebesetzten Kinder einer Frau, die im nächsten Moment einen sinnlichen Moment zwischen dem erzählenden Ich und der Geliebten stören wird, bleibt erhalten.

Zusammenfassend ist zu bemerken, dass Begriffe in den meisten Fällen übernommen oder beschrieben werden. Eher selten werden sie durch kulturspezifische Realien der Zielsprache ersetzt. Dieser Aspekt der Übersetzung ist als treu zu bewerten.

4.2.4 Abkürzungen, fremdsprachige Phrasen und Wortbildungen

Im Roman finden sich nur wenige Abkürzungen. Diese werden von der Übersetzerin auf unterschiedliche Weise behandelt. Der Begriff „UFO“ (S. 39) wird beibehalten. „CFC“⁸⁸

⁸⁷ Die erste „Dunkin‘ Donuts“ Filiale eröffnete 1999 in Berlin.

⁸⁸ Die Abkürzung steht für chlorofluorocarbon.

(S. 23) wird mit der im Deutschen gebräuchlichen Abkürzung „FCKW“ (S. 26), „EPNS“⁸⁹ spoons“ (S. 50) mit der gebräuchlichen Bezeichnung „versilberte Löffel“ (S. 59) übersetzt. Der Begriff „NHS file“⁹⁰ (S. 20) wird mit „Akten des staatlichen Gesundheitsdienstes“ (S. 20) beschrieben und ausformuliert. „NSU“⁹¹ (S. 44) wird in der Übersetzung ebenfalls mit „Harnleiterentzündung“ (S. 52) verständlicher gemacht. Der Begriff „CID“⁹² (S. 55) wird mit dem umgangssprachlichen Wort „Kripo“ (S. 66) übersetzt. Die Phrase „DIY“ (S. 176) schreibt Schaffer-de Vries zum besseren Verständnis mit „Do-it-yourself“ (S. 218) aus. Zusammenfassend ist festzustellen, dass im Gegensatz zu der zuvor besprochen Übersetzung von Begriffen der englischen Alltagskultur, die gewisse Unklarheiten bei deutschen LeserInnen hinterlassen könnten, die Übersetzerin bei Abkürzungen bemüht ist, sie im Deutschen auszuformulieren. Das mag damit zusammenhängen, dass es den deutschen LeserInnen weniger als englischen vertraut ist, Abkürzungen im Fließtext zu finden.

In *Written on the Body* kommen auch einige der französischen Sprache entnommenen Phrasen, wie „Je t’aime.“ (S. 21), „Vive la resistance“⁹³ (S. 21), „tour de force“ (S. 146) und „poste restante“ (S. 44) vor. Diese werden im Deutschen übernommen. „Coup de grace“ (S. 59) mit der eigentlichen Bedeutung „Gnadenstoß, Todesstoß, Gnadenschuss“⁹⁴ wird mit „Knalleffekt“ (S. 71) übersetzt. Dies hat die Auswirkung, dass der schwarze Humor des Originals in der Übersetzung abgeschwächt wird. Die Zeile aus dem englischsprachigen Hit von Tammy Wynette „Stand by your man, (...), and show the world you love him.“ (S. 142) bleibt auch in der Übersetzung im Original bestehen. Die meisten Phrasen werden in der Übersetzung beibehalten. Die Übersetzerin entscheidet sich für eine treue Übersetzung.

Im Roman finden sich auch spezielle Wortbildungen der Autorin, die meist ins Deutsche übernommen werden, wie das „Pimlico Women’s Institut“ (S. 23) und diverse Gerichte: „Mediterranean Special (fish and chips)“ (S. 106), wobei die Beschreibung des Gerichts mit „Fisch und Pommes“ (S. 132) ins Deutsche übersetzt wird, „Pavarotti Special“ (S. 106), „Lovers Special“ und „Olde Englysshe Special“ (S. 106). Letzteres wird im Deutschen zu „Olde Englische Special“ (S. 106). Auch der Lokalname „Touch of Southern Comfort“ (S. 157) und der Drink „Scotch on the rocks à la pawn“ (S. 106) werden unverändert

⁸⁹ Die Abkürzung steht für electro-plated nickle silver.

⁹⁰ Die Abkürzung steht für National Health Service.

⁹¹ Die Abkürzung steht für non-specific urethritis.

⁹² Die Abkürzung steht für criminal investigation departement.

⁹³ „Résistance“ wird in der Übersetzung korrekt mit Accent aigu geschrieben.

⁹⁴ Vgl. PONS, Stuttgart: 2001.

übernommen. Das Getränk „Lethal extra“ (S. 142) wird mit „Letal Extra“ (S. 147) übersetzt. Die Übersetzerin neigt tendenziell dazu, das Lokalkolorit in den eigenen Wortbildungen zu erhalten. Es gibt aber auch gegensätzliche Beispiele: „Hospital Ghoul“ (S. 149) wird mit „Leichenfledderer“ (S. 183) übersetzt. „Ghoul“ alleinestehend bedeutet zwar „Leichenfledderer“, doch geht die von der Autorin durch „Hospital“ beabsichtigte Neubewertung des Begriffs verloren. Das erzählende Ich begibt sich auf die Krebsstation eines Krankenhauses, um der Ex-Geliebten Louise, die an Krebs erkrankt ist, näher zu sein. Im Scherz und kritikübend am einsamen Tod vieler KrebspatientInnen, sieht sich das erzählende Ich selbst als „Hospital Ghoul“. Diese Ebene geht jedoch in der Übersetzung verloren. Als „sumo farmer“ (S. 153) wird ein am Ausgang Wartender, die Spenden der Gläubigen einsammelnder Mann bezeichnet, welcher bei Schaffer-de Vries der „kampfsporttrainierte Landmann“ (S. 188) ist. Der Witz des Bildes eines sumoringenden Bauerns geht in der Übersetzung verloren. An einer Stelle bezeichnet das erzählende Ich Louise als „Lady of the Verdigris“ (S. 161), womit auf die unsterbliche Schönheit der Geliebten angespielt wird. In der deutschen Übersetzung wird „meine Grünspanmadonna“ (S. 199) daraus. Die religiöse Konnotation mit „Mutter Maria“ erzeugt auch im Zieltext Anspielungen auf die Unsterblichkeit, wenngleich im Kontext der „heiligen Mutter“. Meiner Meinung nach kann die Übersetzung durch die eigene Kompositabildung als durchaus gelungen bezeichnet werden. Zusammenfassend ist bei der Untersuchung der Übersetzung von Wortbildungen der Autorin eine Tendenz zur Beibehaltung des Originals zu erkennen.

4.2.5 Maßeinheiten

Maßeinheiten kommen im Roman nicht sehr häufig, aber in jeglicher Maßkategorie vor. Längenmaße werden meist von „feet“ oder „inch“ auf „Meter“ oder „Zentimeter“ umgerechnet. Beispielsweise werden „five feet seven“ (S. 34) mit „1,73 groß“ (S. 40) übersetzt, obwohl es eigentlich nur 1,70 m wären. „Over 6 feet tall“⁹⁵ (S. 92) wird mit „1,80“ wiedergegeben (S. 115). Die Beschreibung der Maße eines Grabloches erfolgt derart: „Six

⁹⁵ ca. 183 cm

feet long, six feet deep and two wide“⁹⁶ (S. 177). In der deutschen Übersetzung findet sich: „Nicht ganz zwei Meter lang, nicht ganz zwei Meter tief und sechzig Zentimeter breit“. (S. 219) Der Durchmesser eines Auges wird mit „about one inch“ erwähnt und korrekt mit „etwa 2,50 cm“ übersetzt. Schaffer-de Vries nimmt es bei der Übersetzung von Maßangaben nicht so genau. Wichtiger ist es ihr, den Lesefluss zu erhalten.⁹⁷ Generelle Angaben wie „inch by inch“ (S. 77) übersetzt sie mit „Zentimeter für Zentimeter“ (S. 95). Aus „per square inch“ (S. 97)“ wird in der deutschen Fassung „pro Quadratzentimeter“ (S. 121). Der Polsterumfang von „Two feet“ (S. 110) wird im Zieltext mit der zusätzlichen Angabe von „60 x 40 cm“ (S. 138) ergänzt.

Die Schallgeschwindigkeit wird im Original mit „335“ Meter (S. 135) pro Sekunde genannt und im Deutschen übernommen. Im darauffolgenden Satz wird dies mit „a fifth of a mile“ für die englischen LeserInnen erklärt. In der deutschen Übersetzung wird auch das mit „ein Fünftel einer Meile“ (S. 167) übernommen. Das hat den Effekt, dass den deutschsprachigen LeserInnen augenblicklich klar wird, dass das erzählende Ich englischsprachig ist, womit wiederum das Lokalkolorit gefördert wird. Die Lichtgeschwindigkeit wird mit „186,000 miles per second“ (S. 138) erwähnt und in der Übersetzung übernommen. Die Temperaturmaßeinheit „92 degrees“ (S. 12) wird mit einem ungenauen „über 30 Grad“ (S. 11) übersetzt. Die Währung Pfund wird ins Deutsche übernommen: „£ 10,000“ (S. 25) werden mit „10 000 Pfund“ wiedergegeben. Bei Zeitangaben wird die 2-mal-12-Stunden-Zählung durch die 24-Stunden-Zählung ersetzt. „1 pm“ (S. 36) wird im Deutschen zu „13 Uhr“ (S. 42). Dadurch verliert sie an englischem Charakter. Die Größenangaben „S, M, L“ werden, da sie im deutschsprachigen Raum bereits eingebürgert sind, einfach übernommen.

Schaffer-de Vries entscheidet sich bei der Übersetzung von Maßeinheiten für eine Zwischenlösung. Die den deutschen LeserInnen weniger bekannten Maßeinheiten „feet“, „inch“ sowie „degree Fahrenheit“ übersetzt sie ins metrische und Celsius-System. Levý formuliert den möglichen Grund, das ungewohnte englische Maßsystem durch ein bekannteres zu ersetzen auf folgende Weise: „Wenngleich Arsin, Fuß, Zoll, Pint und Gallon eine bestimmte Bedeutung für das Kolorit besitzen, so haben sie doch für den Leser der Übersetzung keinen präzisen Inhalt. Der Leser hat bei weniger bekannten Maßen keine bestimmte Größen-

⁹⁶ ca. 61 cm

⁹⁷ Dies empfiehlt auch Peter A. Schmitt in: „Maßeinheiten“. In: *Handbuch Translation*, Tübingen: 2003, S. 298f.

vorstellung.“⁹⁸ Bekannte Maßeinheiten wie Pfund und Kleidergrößen behält Schaffer-de Vries bei. Durch die Veränderung von Maßeinheiten verliert der Roman zwar an Lokalkolorit, jedoch wird eine Befremdung und Verwirrung durch eine unbekannte Maßeinheit verhindert. Das Lokalkolorit des Romans wird durch die Übersetzung von Maßeinheiten jedenfalls in geringerem Maße gefördert, als dies durch die Übersetzung der zuvor besprochenen Realia der Fall war.

4.3 Soziolekte und Dialekte

Die von der Standardsprache abweichenden Dialekte und Soziolekte sind in *Written on the Body* nur am Rande anzutreffen. Die Slangausdrücke in der Sprache des erzählenden Ichs unterstützen vor allem das von Winterson zur Geschlechterverwirrung betont gezeichnete maskuline Stereotyp.⁹⁹ Sie markieren bei Nebenfiguren den soziokulturellen Hintergrund und tragen zu Verstärkung des Lokalkolorits bei. Folgend werde ich Beispiele aus dem Ausgangstext in ihrer Übersetzung näher beleuchten. Schimpfwörter und Flüche beinhalten meist eindeutige umgangssprachliche Elemente. Aufgrund ihrer Aktualität sind sie oft nicht in einem Wörterbuch zu finden. „John Thomases“ (S. 23), Slang für „Penise“ wird mit „Schlappschwänze“ (S. 25) in einen deutschen Soziolekt übertragen. Ebenso trifft dies auf „demi-johns“ (S. 23) zu. Die „Herrentoiletten“ werden in der Übersetzung zu „Pissbuden“ (S. 25). Der Begriff „shifty jack-the-lads“ (S. 46), ein Slangausdruck für einen „hinterhältigen Prahlhans oder Angeber“¹⁰⁰, der in der britischen Alltagskultur am ehesten mit einem kleinen „Gangster“ vergleichbar ist, wird anspielend auf die Herkunft des Ausdrucks mit den aus der Standard- und Umgangssprache entlehnten Begriffen „kleine Ganoven und Filous“ (S.55) übersetzt. In den veralteten und abwertenden Ausdrücken „Filous“ sowie „Ganoven“ klingen Parallelen zum Begriff „jack-the-lad“ an, der auf ein Lied über einen Kriminellen aus dem 19. Jahrhundert zurückgeht. Die aus Eifersucht stattfindende Verbalattacke des erzählenden Ichs auf eine Geliebte in Form von „You shit“ (S. 45) wird mit „Du Luder“ (S. 53) in die deutsche

⁹⁸ Levý, Jiří : *Die literarische Übersetzung*, Frankfurt am Main: 1969, S. 97.

⁹⁹ Vgl. Kapitel 4.5. *Das Geschlecht des erzählenden Ichs*, siehe auch Kauer, Ute: *Narration und Gender*, Heidelberg: 2003, S. 201.

¹⁰⁰ Siehe *PONS*, Stuttgart: 2001.

Umgangssprache übersetzt. „Cheap thug“ (S. 86), ein „gemeiner Schlägertyp“¹⁰¹ wiederum, wird mit den zwei Adjektiven „mies und gewalttätig“ (S. 107) in die Standardsprache übertragen.

Als sich das erzählende Ich in einem im Stau stehenden Bus befindet, schimpft eine weibliche Nebenfigur auf den Fahrer ein:

„OPEN THE DOORS FUCKFACE,“ she shouted.
„Fuck off,“ said the driver without looking round.
„Can’t you read the notice? Can’t you read?“ (S. 168)

„MACH DIE TÜREN AUF, ARSCHLOCH!“ schrie sie.
„Leck mich“, sagte der Fahrer, ohne sich umzudrehen.
„Kannste nicht lesen, was da steht? Kannste nicht lesen?“ (S. 207)

Der Ausdruck „FUCKFACE“ übertrifft den deutschen Begriff „ARSCHLOCH“ an Derbheit. „FUCKFACE“ sowie „Fuck off“ werden von der Übersetzerin in einen neutraleren deutschen Soziolekt übertragen. Bei der Aufforderung „Can’t you read the notice? Can’t you read?“ wählt die Übersetzerin aber eine deutsche umgangssprachliche Verbform, die deutschsprachigen LeserInnen etwas aus dem Lesefluss bringen könnte, da mit dem für den Roman üblichen englischen Lokalkolorit in diesem Moment gebrochen wird. Die Phrase „Kannste nicht lesen, was da steht? Kannste nicht lesen?“ wird zwar gegenüber dem Original durch die regionale Umgangssprache in der Heftigkeit verstärkt, die Abschwächung der Übersetzung von „FUCKFACE“ etwas ausgeglichen, doch hinterlässt der Eingriff einen zusätzlichen soziokulturellen Hintergrund. Bei der Übersetzung von „Chuck us another pizza Kev“ (S. 106) in „Roll noch ‘ne Pizza an, Kev“ (S. 133) ist die Übertragung in den deutschen Soziolekt universeller und meiner Meinung nach besser gelungen, als bei den zuvor angeführten Beispielen.

Ausdrücke wie „advertising hank“ (S. 52) oder „frummers“ (S. 35), womit ein orthodoxer Jude gemeint ist, werden mit „Werbetexter“ (S. 62) und „frommer Jude“ (S. 41) in die Standardsprache übersetzt. „[W]ise old hands“ (S. 71) werden mit dem umgangssprachlichen Begriff der Zielsprache „abgeklärte alte Hasen“ (S. 86) übertragen. Auch „cheap has-been“ (S. 124), eine „leichtzuhabende ehemalige Größe“, übersetzt Schaffer-de Vries mit Begriffen des deutschen Soziolekts in „abgetakelte Primadonna“ (S. 155) und behält dadurch eine verruchte und sexuelle Konnotation bei. Im darauffolgenden Satz wird „fool-ramblings“

¹⁰¹ Vgl. PONS, Stuttgart: 2001.

(S. 124) allerdings mit „unzusammenhängendes närrisches Zeug“ (S. 155) in die Standardsprache übersetzt.

Kosenamen wie beispielsweise „honey“ (S. 147) übersetzt Schaffer-de Vries mit dem englischen Ausdruck „Darling“ (S. 180). Es bleibt dadurch das Lokalkolorit erhalten. Der Kosenamen „love“ (S. 147) wird mit dem umgangssprachlichen Ausdruck „Schatz“ (S. 181) wiedergegeben. „Nite luv“ (S. 55) erfährt eine Auslassung des Kosenamens und wird nur mit „Nacht“ (S. 66) übersetzt. Der von Louise als Kosenamen für das erzählende Ich verwendete Begriff „Christopher Robin“ (S. 61) – ursprünglich ein Charakter aus dem bekannten „Winnie the Pooh“ – wird mit der umgangssprachlichen Bezeichnung „Nesthäkchen“ (S. 74) übersetzt, wodurch das Lokalkolorit verloren geht. Der folgende Satz aus dem inneren Monolog des erzählenden Ichs „Yes, with or without the blue hood.“ (S. 61), welcher auf Christopher Robin anspielt, wird mit dem Wortspiel „Ja mit oder ohne Häkchen.“ (S. 74) ins Deutsche übersetzt. Das Bild der Metapher geht jedoch verloren. Der abwertende und umgangssprachliche Begriff „blue eyed boy“ (S. 161) wird mit „Mamas Liebling“ (S. 198) in einen den deutschsprachigen LeserInnen vertrauten umgangssprachlichen Ausdruck übertragen.

An einer Textstelle ermahnt Louises Großmutter, die vom erzählenden Ich auch liebevoll „Pea“, also die „Erbse“ genannt wird, mit einem dem australischen Slang entnommenen Begriff:

“Don’t play the Waltzing Matilda with me” (S. 166)

„Machen Sie mir keinen blauen Dunst vor.“ (S. 204)

„Waltzing Matilda“ ist eine bekannte australische „bush ballad“, ein Folksong von Banjo Patterson aus dem Jahre 1895. Der Titel und gleichlautende Refrain „Waltzing Matilda“¹⁰² bedeutet im australischen Slang „ich gehe mit meinen Habseligkeiten“. ¹⁰³ Louises Großmutter spielt dabei auf das von Außen wahrzunehmende wankelmütige Verhalten des erzählenden Ichs, dessen unerwartete Auf- und Abgänge und das dadurch bewirkte Furore im Leben von Louise und deren Familie an. Durch die Verwendung der umgangssprachlichen Redewendung „Machen sie mir keinen blauen Dunst vor.“ verlegt die Übersetzerin die Bildhaftigkeit in den Bereich der Magie und spielt damit auf das täuschende und in die Irre führende Verhalten des

¹⁰² Vgl. *Webster’s Third New International Dictionary of the English Language Unabridged*, Springfield: 1971.

¹⁰³ Diese Habseligkeiten sind in einem Beutel, der zum Tragen an einen Stab gebunden ist. Im Liedtext geht es um einen Landstreicher, der ein Schaf stiehlt, und lieber in ein Wasserloch springt und stirbt, als von der Befehlsgewalt aufgegriffen zu werden.

erzählenden Ichs an. Auch wenn das australische Lokalkolorit nicht gehalten werden kann, ist die Übersetzung formal und dem Sinn nach gelungen.

An folgender Textstelle ist eine fragwürdige Übersetzung eines Slangausdrucks zu beobachten. Das erzählende Ich denkt über die Konsequenzen der Beendigung der Beziehung mit Jacqueline wegen Louise nach:

Probably I had nothing more than dog-fever for two weeks and I could get it out of my system and come home to my kennel.

Good sense. Common sense. Good dog. (S. 40)

Wahrscheinlich wäre ich nur scharf wie Nachbars Köter, nach zwei Wochen würde alles vorbei sein, ich wär's wieder los und könnte heimkehren in meine Hundehütte.

Sei vernünftig. Mach keinen Blödsinn. Sei ein braves Hündchen. (S. 47)

„Dog-fever“ wird hier mit „scharf wie Nachbars Köter“ durch den Soziolekt verstärkt übersetzt, obwohl das erzählende Ich angibt, sie würden nur mehr ab und zu miteinander schlafen. Der Begriff „dog-fever“ kann – nebenbei bemerkt – auch eine „milde Form der Grippe“¹⁰⁴ sein. Das Wortspiel um den Hund bleibt in der Übersetzung erhalten. Es ist jedoch meiner Meinung nach fraglich, ob ein sexuelles Verlangen gemeint war.

Zusammenfassend ist bei ausgangssprachlichen Soziolekten eine Tendenz zur Übersetzung in die Umgangssprache zu beobachten. In die Standardsprache wird weniger häufig übersetzt. Es ist auch eine Verminderung der derben Sprache im Zieltext zu beobachten.

4.4 Erzähltechnik, Direkte Rede, Imperativ und Veränderung der Person

Die englische Anrede „you“ kann im Deutschen mehrere Bedeutungen haben. Die Wahl ihrer Übersetzung ist am ehesten am Kontext abzulesen. Oft ist es aber fraglich, ob die LeserInnen persönlich oder informell adressiert werden. Es liegt an der Übersetzerin, zwischen den verschiedenen Möglichkeiten auszuwählen. Sie hat auch die Option, die indirekte Rede durch das undefinierte „man“ zu ersetzen. Es kann nur angenommen werden, dass das erzählende Ich, durch zahlreiche Affären und Beziehungen zu Männern und Frauen geläutert, in diesem Roman schon mittleren Alters ist und die eigenen Weisheiten über das Leben und besonders

¹⁰⁴ Vgl. http://andc.anu.edu.au/australian-words/aif-slang/original-manuscript?field_alphabet_aif_om_value=91 (17.11.2012).

die Liebe an ein Publikum richtet, das keine spezifischen Anforderungen erfüllen muss, außer die Geschichte des erzählenden Ichs interessant zu finden. Der LeserInnenschaft wird auf eine freundschaftliche und oft kumpelhafte Weise begegnet. Anfänglich betrachtet das erzählende Ich Louise, wie Makinen treffend zusammenfasst, als „someone to be possessed, to be consumed, in a traditional invocation of love that objectifies the loved one, a form culturally encoded as masculine“.¹⁰⁵ Die an die LeserInnen gerichtete Anrede sowie die direkte Aussprache von möglichen Ansichten und Deutungen der LeserInnen gibt ihnen die Rolle von Vertrauten. Die LeserInnen werden mit rhetorischen Fragen und direkten Personalpronomen angesprochen. Kauer meint dazu: „der Erzähler imitiert eine mündliche Kommunikationssituation, indem er sich scheinbar des Verständnisses und der Aufmerksamkeit seines Gegenübers versichert, [...]“.¹⁰⁶ Oft redet das erzählende Ich in Gedanken auch mit der abwesenden Louise, jener Frau die Auslöserin der eigenen Introspektion ist. In diesen lyrisch beeinflussten Passagen der Assoziation und Selbstreflexion, die in der Technik des „stream of consciousness“ geschrieben sind, wird das erzählende Ich selbst zum Adressaten. Im Folgenden beleuchte ich die verschiedenen Übersetzungsvarianten von der Direkten Anrede „you“ sowie des Imperativs näher.

Im folgenden Beispiel spricht das erzählende Ich die LeserInnen in direkter Rede auf ihr vermeintliches moralisches Bedenken an:

You will think I have been constantly in and out of married women's lumber-rooms. (S. 17)

Sie werden denken, daß ich ständig in den Rumpelkammern verheirateter Frauen aus und ein gegangen bin. (S. 17)

Die direkte Anrede „you“ wird in der Übersetzung zu einem distanzierten „Sie“. In diesem Fall sind eindeutig die LeserInnen die AdressatInnen. Die Wahl von „Sie“ hat zwar den Nachteil, dass es die Vertraulichkeit vermindert, es hat aber den Vorteil, dass wenn als Adressatin Louise gemeint ist, das vertraulichere „du“ verwendet werden kann, und durch den Kontrast eine intimere Ebene eingeführt werden kann.

Is it odd to say that your lover reminds you of a tree? (S. 29)

Ist es seltsam zu sagen, daß deine Geliebte dich an einen Baum erinnert? (S.33)

¹⁰⁵ Makinen, Merja: *The Novels of Jeanette Winterson*, New York: 2005, S. 125.

¹⁰⁶ Kauer, Ute: *Narration und Gender*, Heidelberg: 2003, S. 193.

Hier wird die Anrede „you“ zu „dich“. In Passagen, in denen das erzählende Ich über Louise erzählt, sie direkt anspricht oder sie in rhetorische Fragen an die LeserInnen miteinbezieht, wählt Schaffer-de Vries die Anredeform „du“. Manchmal kommt es auch zu einer Betonung der persönlichen Anrede: „Unless it’s your cheek.“ (S. 30) wird in der Übersetzung „Es sei denn, es ist die eigene Wange.“ (S. 34) durch das zusätzlichen Attribut „eigene“ verstärkt. Bei "home-time commuters, all like you" (S. 55) wird das erzählende Ich in die Übersetzung „Tausenden von Pendlern wie du und ich“ (S.66) zusätzlich in den Vergleich miteinbezogen. Im Beispiel der folgenden rhetorischen Frage verändert sich die Person. Mitten in einem Plädoyer über die Liebe stellt sich das erzählende Ich folgende Frage:

How can you stick at a game when the rules keep changing? (S. 10)

Wie kann man ein Spiel spielen, wenn die Regeln sich ständig ändern? (S. 8)

Die Übersetzerin wählt in diesem Fall das neutrale „man“. Im Kontext der kritischen Betrachtung der romantischen Liebe bietet es sich an, eine allzu persönliche Anrede innerhalb der Redewendung in eine generelle Aussage umzuwandeln. Die Übersetzerin hätte jedoch auch die Möglichkeit gehabt, mit dem direkteren „Sie“ zu übersetzen, um die LeserInnen stärker einzubeziehen und in einen stärkeren Kommunikationsprozess mit den Gedanken des erzählenden Ichs zu bringen.

Im folgenden Fall wird ein vermeindlicher Imperativ des Ausgangstextes mit der Anrede „Sie“ übersetzt. Von dem unglücklichen Ausgang der Affäre mit Louise zerstört, assoziiert das erzählende Ich frei über die Arbeit der Friedhofsbediensteten:

Dig while the ooze soaks through your boots. Lean on the side for a breather and get wet to the bone. (S. 177)

Lehnen Sie sich an der Seite der Grube an, um ein bißchen zu verschnaufen, und werden Sie naß bis auf die Knochen. (S. 219)

In dieser Textstelle schreibt das erzählende Ich über die Arbeit auf dem Friedhof in dritter Person. Die zwei exzerpierten Satzkonstruktionen könnten entweder einen Imperativ oder im Fluss der Erzählung eventuell sogar besser nachvollziehbarer, stilistisch abgekürzte Sätze, also Sätze mit fehlendem „To“ vor den Verben, darstellen. In diesem Fall wäre eine Übersetzung mit „Sie“ eine Fehlübersetzung.

Im folgenden Beispiel wird ein Imperativ übersetzt:

Show her a dovet and she switches on the television. (S. 19)

Sobald man ihr eine Steppdecke zeigte, drehte sie den Fernseher an. (S. 20)

Hier wird der Imperativ im Deutschen mit einem generellen „man“ übersetzt. Die Zeitform verändert sich ebenfalls in der Übersetzung. Im Kontext der oberflächlichen Betrachtung von früheren Geliebten ist die Wahl einer Verallgemeinerung verständlich. Die Wahl von „man“ unterstützt auch die abgehärtete maskuline stereotype Sichtweise.

In der folgenden Textstelle wird der Imperativ des Ausgangstextes in der Übersetzung verändert:

I don't have to be frightened, look, my grandma and grandad did it, he in a stiff collar and club tie, she in white muslin straining a little at the life beneath. (S. 10)

Ich brauche keine Angst zu haben, meine Oma und mein Opa haben es getan, er in einem steifen Kragen mit einer Klubkrawatte, sie in weißem Musselin, der sich ein wenig über dem Leben darunter spannte. (S. 8)

Der Imperativ „look“ wird in der deutschen Übersetzung ausgelassen. Dies geschieht möglicherweise aus dem Grund, weil das erzählende Ich die Aufforderung „look“ im Versuch einer Besänftigung eher an sich selbst richtet als an die LeserInnen und deshalb im Rahmen eines inneren Monologs, die Auslassung nicht so sehr ins Gewicht fällt. Die Auslassung verändert jedoch die Emotionalität des erzählenden Ichs. Dies ist jedoch für die Unklarheit über das Geschlecht von Bedeutung. So kann eine unemotionalere Erzähl- und Reaktionsweise, d.h. in diesem Fall ohne Imperativ, auf ein männliches Geschlechtsstereotyp hinweisen. Dies geht mit Wintersons Zeichnung der Figur konform.¹⁰⁷

Es sind auch gegensätzliche Beispiele zu finden. Im folgenden Fall wird ein Satz eingefügt, um einen Imperativ zu verstärken:

Try standing in front of a class and asking what is the capital of Canada. (S. 12)

Versuch es einmal. Stell dich vor eine Klasse und frag wie heißt die Hauptstadt von Kanada? (S. 11)

Zur Übersetzung dieses Imperativs wird in der Übersetzung ein zweiter Satz eingefügt. Diese Passage ist einem innerem Monolog entnommen, in dem das erzählende Ich versucht, die Unlösbarkeit von Konflikten zu ergründen. Die Betonung des Imperativs durch einen eigenen

¹⁰⁷ Siehe Kapitel 4.5. *Das Geschlecht des erzählenden Ichs*

Satz, bewirkt eine Verstärkung der Miteinbeziehung der LeserInnen und betont die Überforderung des erzählenden Ichs.

In einem weiteren Beispiel wird eine unbestimmte Aussage zu einer bestimmten:

It would have been good to have lain down there and made love under the moon but the truth is that, outside of the movies and Country and Western songs, the outdoors is an itchy business. (S. 19)

Es wäre schön gewesen, mich mit dir auf den Boden zu legen und dich unter dem Mond zu lieben, aber die Liebe in freier Natur ist nur in Filmen und in Country- und Westernsongs schön, in Wirklichkeit ist es eine kratzige Angelegenheit. (S. 20)

Da gewisse Verben mit Präpositionen im Deutschen nach einem Personalpronomen verlangen, muss die Übersetzerin eine Entscheidung treffen. Schaffer-de Vries wählt für „to have lain down there and made love under the moon“ die persönliche Variante „mich mit dir auf den Boden zu legen und dich unter dem Mond zu lieben“. Der/die fiktive Geliebte wird direkt angesprochen.

Im folgenden Fall geht die Doppeldeutigkeit der Anrede „you“ verloren. Als eines Morgens nach einer leidenschaftlichen Nacht das erzählende Ich und Louise den Ehemann Elgin beim Frühstück unerwartet antreffen, kommt es zu folgender Szene:

I buttered a slice of toast and bit. The noise vibrated the table. Elgin winced.

„Do you have to make so much noise?“

„Sorry Elgin, I said, spattering the cloth with crumbs. Louise passed me the teapot and smiled.

„What are you so happy about?“ said Elgin. „You didn’t get any sleep either.“ (S. 90)

Ich strich mir Butter auf eine Scheibe Toast und biß hinein. Das Geräusch ließ den Tisch vibrieren. Elgin zuckte zusammen.

„Mußt du solchen Krach machen?“

„Tut mir leid, Elgin“, sagte ich und spuckte Brösel über das Tischtuch. Louise reichte mir die Teekanne und lächelte.

„Was macht dich so glücklich?“ sagte Elgin. „Du bist auch nicht viel zum Schlafen gekommen.“

Im Ausgangstext könnte die Frage „Do you have to make so much noise?“ auch die Beschwerde eines eifersüchtigen Ehemanns beinhalten, der die Nacht zuvor unabsichtlich die abgesprochene Affäre seiner Frau durch die Wand mitverfolgen konnte. „You“ könnte also auch ein „ihr“ sein. Diese Doppeldeutigkeit geht in der deutschen Übersetzung verloren. Schaffer-de Vries entscheidet sich dafür den unmittelbaren Grund zu übersetzen, das Geräusch, welches der Biss in eine Scheibe gerösteten Toast verursacht und welches unglaublicherweise den Tisch vibrieren lässt. Sie übersetzt mit der direkten Anrede „du“, die

an das erzählende Ich gerichtet ist. Der humoristische Ton wird dadurch etwas abgeschwächt. Die Anspielung funktioniert aber auch im Deutschen.

Zusammenfassend ist zu bemerken, dass die Beziehung des erzählenden Ichs zur LeserInnenschaft durch die Verwendung der zwei Anredeformen „Sie“ und „du“ im Zieltext zwischen einem privaten und einem distanzierten Verhältnis wechselt. Bei der Wahl von „man“ richtet sich das erzählende Ich nicht mehr direkt an die LeserInnen. Schaffer-de Vries nimmt bei der Übersetzung von Anrede und Imperativ die Möglichkeit wahr, die Beziehung des erzählenden Ichs zur LeserInnenschaft und zu sich selbst in einer der Wirklichkeit entsprechenden Komplexität darzustellen.

4.5 Das Geschlecht des erzählenden Ichs

[...] explicitly by graphic physical description and masculine/feminine gender (pro)nominal expressions (he vs. she; gendered first nouns); implicitly by the paraphernalia of our heavily gendered culture (handsome vs. beautiful; shirt vs. blouse) and by the heterosexual default structure (if A loves B, and A is a man, then B must be a woman).¹⁰⁸

Dies sind die drei in der Erzählprosa vorkommenden Methoden zur Konstruktion des biologischen Geschlechts, die Fludernik vorschlägt. Nach diesen genannten Informationen müssen LeserInnen bei Wintersons *Written on the Body* vergeblich suchen. Weder Bekleidung, Äußeres noch LiebespartnerInnen des erzählenden Ichs lassen auf eine definitive männliche, weibliche oder sonstige/„dritte“ Geschlechtsidentität schließen. Das Geschlecht des erzählenden Ichs kann nie eindeutig geklärt werden. Bei einer Übersetzung ins Deutsche ergeben sich allein dadurch Probleme, dass die englische Sprache besser ohne geschlechtsausweisende Endungen funktioniert. Bei der Ersterscheinung des Romans wird in den ersten Kritiken der Tageszeitungen die Unklarheit des Geschlechts des erzählenden Ichs schlecht bewertet.¹⁰⁹ Viele RezensentInnen sehen sich gezwungen, es zu identifizieren. Die deutsche Übersetzung kommt im Jahr 1992 heraus, noch bevor 1996 und 1998¹¹⁰ die erste Welle kritischer Diskussionen im wissenschaftlichen Bereich einsetzt. Auf der Rückseite des Buch-

¹⁰⁸ Fludernik, Monika: „The Genderization of Narrative“. In: GRAAT. S. 154.

¹⁰⁹ Vgl. Cumming, Laura: „Romantic Quips and Quiddities“. In: Guardian, 3.9.1992, S. 22.

Siehe Sheperd, Jim: „Loss is the Measure of Love“. In: New York Times Book Review, 14.2.1993, S. 10.

Vgl. Jones, Nicoletta: „Secondhand Emotion“. In: Sunday Times, 13.9.1992, S. 11.

¹¹⁰ Siehe Makinen, Merja: *The Novels of Jeanette Winterson*, New York: 2005, S. 111.

umschlags der deutschsprachigen Erstausgabe heißt es: „Ein kluges, ein rätselhaftes Buch über Liebe und Erotik.“

Die wissenschaftliche Rezeption sieht die Vagheit bezüglich des Geschlechts des erzählenden Ichs weitaus positiver und die KritikerInnen sind sich weitgehend einig, in der Erzählweise eine absichtliche Dekonstruktion von Genderstereotypen erkennen zu können. Lisa Moore versteht das erzählende Ich, dessen Geschlecht absichtlich vorenthalten wird, als bewusst konstruiert, um die Erwartungshaltung der LeserInnen in der Rezeption der Repräsentation von erotisch aufgeladenem Begehren zu verunsichern.¹¹¹ Marilyn Farwell schreibt über *Written on the Body*: „Winterson depicts a love relationship in which the beloved, Louise, is identifiably female, but the lover, the first person narrator, exhibits no corresponding gendered markings, and in fact displays an ambiguous variety of stereotypical markings.“¹¹² Das Bild des geschlechtslosen erzählenden Ichs zeichnet sich nicht nur durch das Verschweigen von geschlechtlicher Identität aus, sondern basiert auch auf dem Spiel mit Geschlechterstereotypen. Ute Kauer meint, dass die geschlechtliche Unbestimmtheit des erzählenden Ichs eine Ästhetik der Geschlossenheit verweigere und so mehr den modernen als den postmodernen Charakter des Werks unterstütze.¹¹³ Für die Übersetzung ist es wichtig, diese Offenheit zu wahren. Nachfolgend werden Textstellen und Aspekte der Übersetzung behandelt, die Einfluss auf das Geschlecht bzw. die Geschlechtslosigkeit des erzählenden Ichs haben.

In den ersten Seiten des Romans findet sich eine kurze Passage eines Theaterstücks in der „the naked woman“ und „her lover“ auftreten. Substantive sind im Englischen geschlechtsunspezifisch, im Deutschen jedoch nicht. Schaffer-de Vries lässt analog zur Auorin das Geschlecht ebenfalls im Unklaren, indem sie „lover“ mit „Geliebte/r“ übersetzt. Damit gibt sie einen klaren Hinweis auf die Uneindeutigkeit des Geschlechts. An einer anderen Stelle lässt sie einfach das Personalpronomen weg:

Her lover runs a finger over the bare lips of the naked woman. Lies over her, looks at her. The lover says nothing. (S. 14)

Geliebte/r fährt der nackten Frau mit einem Finger über die bloßen Lippen. Legt sich auf sie, schaut sie an. Sagt nichts. (S. 14)

¹¹¹ Vgl. Makinen, Merja: *The Novels of Jeanette Winterson*, New York: 2005, S. 112.

¹¹² Farwell, Marilyn R.: „The Postmodern Lesbian Text: Jeanette Winterson’s Sexing the Cherry and Written on the Body” In: *Heterosexual Plots and Lesbian Narratives*, New York: 1996, S. 178.

¹¹³ Vgl. Kauer, Ute: *Narration und Gender*, Heidelberg: 2003, S. 191.

In diesem Fall löst die Übersetzerin das Problem, indem sie, wie im Satz zuvor, den nochmals genannten „lover“ einfach weglässt. Der Hinweis auf das uneindeutige Geschlecht durch die Verwendung des Begriffs „Geliebte/r“ geht jedoch über die Aussage des Ausgangstextes hinaus. Die geklärte Geschlechtsunklarheit im Zieltext wirkt auf die LeserInnen erleichternd, während Winterson im Original vom Anfang bis zum Ende die Spannung des Nichtwissens hält. Wolfgang Iser hat über Leerstellen im Text Folgendes bemerkt: „Die Leerstellen sparen die Beziehungen zwischen den Darstellungsperspektiven des Textes aus und ziehen dadurch den Leser in den Text hinein: sie bewirken die kontrollierte Betätigung des Lesers im Text.“¹¹⁴ Durch direkte Hinweise auf die Unklarheit wird also die Bewegung der LeserInnen dahingehend, herauszufinden, welches Geschlecht das erzählende Ich hat, gestört.

An einer weiteren Stelle kommt es zur Auslassung mehrerer Wörter:

It's flattering to believe that you and only you, the great lover, could have done this. (S. 15)

Es ist schmeichelhaft zu glauben, du und nur du allein, könntest das vollbracht haben. (S. 14)

Diese Stelle befindet sich im Haupttext und nicht in einer vom Text abgekoppelten Passage wie der Theaterszene. Diese Stelle im Haupttext bleibt von einer geklärten Geschlechtsunklarheit frei. „The great lover“ wird einfach weggelassen. Die Anspielung auf die Thematik der Theaterszene kurz davor geht verloren, jedoch wird die Neugierde der LeserInnen verstärkt.

In der folgenden Textstelle findet sich eine weitere Problemstellung für die Übersetzung:

I put my arms around her, not sure whether I was a lover or a child. (S. 80)

Ich legte meine Arme um sie und wußte nicht, ob ich Leidenschaft empfand oder kindliches Glück. (S. 99)

Das englische „lover“, welches keinerlei Hinweise auf das Geschlecht des erzählenden Ichs preisgibt, würde in der deutschen Entsprechung eine geschlechtsausweisende Endung benötigen. Um dies zu umgehen, umschreibt Schaffer-de Vries die Person mit der auszeichnenden Gefühlskomponente. Im Deutschen wird „whether i was a lover or a child“ zu „ob ich Leidenschaft empfand oder kindliches Glück“. Der Sinn sowie das unklare Geschlecht des erzählenden Ichs bleiben dadurch erhalten.

¹¹⁴ Iser, Wolfgang: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München: 1976, S. 267.

Auf der folgenden Seite wird auf die soeben besprochene Textstelle abermals angespielt:

She kissed me and in her kiss lay the complexity of passion. Lover and child, virgin and roué. Had I ever been kissed before? (S. 81)

Sie küßte mich, und in ihrem Kuß lag die Komplexität der Leidenschaft. Liebende und Kind, Jungfrau und Roué. War ich je zuvor geküßt worden? (S. 100)

„Lover“ wird hier mit „Liebende“ übersetzt. Da der intime Moment des Küssens zwischen dem erzählenden Ich und Louise nicht nur mit der Liebenden und dem Kind verglichen, sondern auch mit dem Bild der Jungfrau und des „Roué“, des Lebemanns, weitergesponnen wird, bleibt unklar, ob mit „lover“ überhaupt das erzählende Ich im engeren Sinn gemeint ist. Interessant ist, dass die Übersetzerin die weibliche Form wählt. Vielleicht geschieht das, um zu „Jungfrau“ ein geschlechtliches Pendant zu bilden.

Verwunderlich ist, dass es in einem weiteren Fall zur folgenden Übersetzung kommt:

It was not I who did those things; cut the knot, jemmied the lock, made off with goods not mine to take. (S. 15)

Nicht ich war es, der diese Dinge tat; den Knoten durchschnitt, das Schloß aufbrach, mit Dingen davonging, die zu nehmen mir nicht zustand. (S. 15)

Im Deutschen wird „who“ mit dem bestimmten Artikel „der“ übersetzt. Das erzählende Ich wird dadurch als generisch maskulin definiert. Es ist anzunehmen, dass Schaffer-de Vries im Glauben an eine, wie es als üblich dargestellt wird, generelle männliche Form, die beide Geschlechter beinhalten soll, übersetzt hat. Im Kontext der zentralen Thematik dieses Romans, die auf der Aufrechterhaltung eines genderlosen erzählenden Ichs beruht, ist diese Entscheidung aber irreführend.

Es gibt auch Veränderungen durch die Übersetzung, die indirekt Einfluß auf das Geschlecht des erzählenden Ichs haben. Im Roman gibt es eine/n unbenannte/n gute/n FreundIn, welche/r dem erzählenden Ich immer wieder Ratschläge für ein besseres Liebesleben gibt. Sie/er fungiert als ein/e Vertraute/r, und ist die einzig stabile zwischenmenschliche Konstante des erzählenden Ichs, welches mit allen Höhen und Tiefen durch Affären und Liebesbeziehungen geht. Die in eigenen inneren Monologen lebende Figur des erzählenden Ichs gewinnt dadurch an Authentizität. In der deutschen Übersetzung wird diese/r hin und wieder erwähnte FreundIn durchwegs mit „Freunden“ übersetzt, oder durch eine Verallgemeinerung ganz

wegelassen. Als sich das erzählende Ich aus Verzweiflung in eine feste, ruhige, sichere aber unromantische Liebesbeziehung begibt, reagiert der/die FreundIn mit Skepsis:

I lost my temper. Why was my happily settled, happily happy Heidi house coming under fire from a friend who had put up with all my broken hearts without a word of reproach? (S. 28)

Ich verlor die Geduld. Warum nahmen plötzlich alle, die sich ohne jeden Vorwurf mit meinen unzähligen gebrochen Herzen abgefunden hatten, mein glücklich seßhaftes, glücklich glückliches Heidihaus unter Beschuß? (S. 31)

An dieser Textstelle wird im Original die geschlechtsneutrale Bezeichnung „friend“ verwendet. In der Übersetzung sind es mehrere unbestimmte Freunde, die hier nicht angesprochen, aber gemeint sind. Dies trägt dazu bei, dass das erzählende Ich vermehrt in einem inneren Monolog verfällt, die von Außen reflektierende Komponente jedoch verloren geht. Es verändert sich dadurch die Qualität des Emotionalen, die auch als Geschlechtsmarker des erzählenden Ichs fungiert. Die Autorin spielt damit, die LeserInnen durch die Möglichkeiten von „männlichen“ und „weiblichen“ Verhaltensweisen in ihren Erwartungen und Vermutungen zu verunsichern. Das erzählende Ich wirkt in dieser Textstelle durch die in der Übersetzung unausgearbeitete Figur „friend“ launischer als im Original. Diese Veränderung wirkt verstärkend auf das Anliegen des erzählenden Ichs, welches Ute Kauer treffend als „eine neue Sprache für die emotionale Krise [...] finden“¹¹⁵ bezeichnet. Letztlich wirkt die Belassung der Uneindeutigkeit des Geschlechts der/des Freundin/Freundes aber unterstützend auf den Genderdiskurs Wintersons.

Das Sprachverhalten des erzählenden Ichs, welches durch die Übersetzung im emotionalen Ton variieren kann, steht im scharfen Kontrast zum tatsächlichen Verhalten des erzählenden Ichs, welches durch maskuline Verhaltensweisen und Masken geprägt ist.¹¹⁶ In der folgenden Textstelle ist ein Traum des erzählenden Ichs über eine Ex-Freundin zu finden, dessen sexuell konnotierte Sprache sich in der Übersetzung verändert:

I went to her house one day and poking out of the letter-box just at crotch level was the head of a yellow and green serpent. Not a real one but livid enough with a red tongue and silver foil teeth. I hesitated to ring the bell. Hesitated because to reach the bell meant pushing my private parts right into the head of a snake. (S. 41)

Als ich eines Tages zu ihrem Haus kam, steckte eine gelbgrüne Schlange den Kopf aus dem Briefkasten. Genau in Höhe des Unterleibs. Keine echte, aber bedrohlich genug mit ihrer roten Zunge und ihren Zähnen aus Silberfolie. Ich war unschlüssig, ob ich klingeln sollte. Unschlüssig, weil ich

¹¹⁵ Vgl. Kauer, Ute: *Narration und Gender*, Heidelberg: 2003, S. 203.

¹¹⁶ Vgl. ebd.

meinen intimsten Körperteil gegen den Kopf der Schlange hätte drücken müssen, um die Klingel zu erreichen. (S. 49)

Das umgangssprachliche „just at crotch level“ wird mit einem sachlichen „Genau in der Höhe des Unterleibs.“ übersetzt. Durch Einfügung eines eigenen elliptischen Satzes wird zwar der Umstand betont, jedoch vermindert sich die Deutlichkeit in der Darstellung des Originals. Es wird nämlich das typisch männliche Stereotyp der Kastrationsangst abgeschwächt. „My private parts“ übersetzt Schaffer-de Vries neutral mit „meinen intimsten Körperteil“. Sie schwächt dadurch Wintersons scherzhaften Umgang mit maskulinem Rollenverhalten ab. Zusammenfassend ist zu bemerken, dass die Unklarheit über das Geschlecht des erzählenden Ichs ohne größere Schwierigkeiten in die deutsche Sprache übernommen werden konnte. Die Veränderungen in der Übersetzung haben Auswirkungen auf das maskuline stereotype Bild, welches das erzählende Ich prägt. Es sei hier erwähnt, dass auch bei der Übersetzung von Slang und Vulgärausdrücken¹¹⁷ eine Verminderung der Derbheit zu erkennen ist.

4.6 Körperdiskurse – Wissenschaftliche Diskurse vs. Poesie der Liebe

Molecular docking is a serious challenge for bio-chemists. There are many ways to fit molecules together but only a few juxtapositions that bring them close enough to bond. On a molecular level success may mean discovering what synthetic structure, what chemical, will form a union with, say, the protein shape on a tumour cell. If you make this high-risk jigsaw work you may have found a cure for carcinoma. But molecules and the human beings they are a part of exist in a universe of possibility. We touch one another, bond and break, drift away on force-fields we don't understand. Docking here inside Louise may heal a damaged heart, on the other hand it may be an expensively ruinous experiment. (S. 61f.)

Diese Textstelle illustriert Wintersons Verwendung von wissenschaftlicher Sprache, um zu neuen Metaphern für Ambivalenzen in zwischenmenschlichen Beziehungen zu finden. Das erzählende Ich setzt die „high-risk jigsaw work“ der Wissenschaft mit der Möglichkeit mit Louise glücklich zu werden gleich. In der deutschen Übersetzung dieser Passage heißt es: „Setzt man dieses höchst riskante Puzzlespiel richtig zusammen, hat man vielleicht ein Heilmittel gegen den Krebs gefunden.“ (S. 74f.) Die direkte Anrede „you“ wird im Deutschen durch die Verwendung von „man“ verallgemeinert. Diese Wahl, die möglicherweise aus Gründen der Zuordnung zum inneren Monolog und somit als unadressierte Anrede von der Übersetzerin gedacht war, schwächt die die LeserInnen konfrontierende kritische Stimme

¹¹⁷ Siehe Kapitel 4.3. *Soziolekte und Dialekte*

Wintersons ab, welche die wissenschaftliche Erklärungskraft sowie die Magie der Liebe fortlaufend untergräbt.¹¹⁸ „Carcinoma“ ist der fachsprachliche Begriff für Karzinom oder Krebsgeschwür,¹¹⁹ und wird im Deutschen mit dem der Alltagssprache entnommenen Ausdruck „Krebs“ übersetzt. Die von der Autorin bewusste Verwendung von medizinischen Ausdrücken wird zur besseren Verständlichkeit verändert. Dieses Vorgehen der Übersetzerin wird in diesem Kapitel noch näher beleuchtet.

Schon der Titel des Romans *Written on the Body* hebt die Beziehung zwischen dem Geschriebenen und dem Körper hervor. Das körperlich Eingeschriebene und der Körper als Diskurs werden in Wintersons Roman stilistisch verarbeitet. Eine der Hauptthematiken, die Beleuchtung der romantischen Liebe, wird zu einem Versuch über die Anatomie der Liebe. Ein in der Mitte platzierter Teil des Romans beschäftigt sich unter Pausierung der Erzählung mit der Beschreibung verschiedener Teile des weiblichen Körpers im medizinischen und poetischen Diskurs. Es ist, wie Christy Burns treffend formuliert, „the narrator’s attempt to reclaim Louise’s body against the thought of its physical absence and evitable decay“.¹²⁰ Die eben erwähnte Passage besteht aus vier Teilen, welche die Überschriften „The Cells, Tissues, Systems and Cavities of the Body“, „The Skin“, „The Skeleton“ und „The Special Senses“ haben. Jeder dieser Teile beginnt mit einem medizinischen Text über die genannten Körperpartien. Die Sachlichkeit und Distanziertheit der medizinischen Texte versucht das Erzählende Ich in Folge durch die poetische Sprache aufzubrechen. Farwell schreibt darüber: „Winterson takes a predictable, in this case medical vocabulary, and refuses its terms: instead, she writes her own medical description of the body as a poetic amalgam of reversals, puns and metaphors“.¹²¹ Mit Louise im Herzen, die im Kampf gegen den Krebs lebt, erkämpft sich das erzählende Ich die wissenschaftliche Sprache für ein Liebeserleben und dessen Erinnerung. Jago Morrison erkennt im Wechselspiel zwischen dem erzählenden Ich und dessen Geliebten, deren Körper besessen überschrieben wird, ein wiederkehrendes Thema in der Neuverhandlung von Sprache als Beschreibung sowie als Einschreibung. Für ihn betreibt das

¹¹⁸ Als ein Beispiel sei hier folgende Textstelle erwähnt, in der das erzählende Ich, um Louises Schicksal näher zu verstehen, schwerkranke Menschen im Krankenhaus besucht. Dort gesteht eine Ärztin: „How little we know. It’s the late twentieth century and what are the tools of our trade? Knives, saws, needles and chemicals. I’ve no time for alternative medicine but I can see why it’s attractive“ (S. 150)

¹¹⁹ Vgl. PONS, Stuttgart: 2001.

¹²⁰ Burns, Christy L.: „Fantastic Language: Jeanette Winterson’s Recovery of the Postmodern Word“. In: *Contemporary Literature*, 37 (1996), S. 295.

¹²¹ Farwell, Marilyn R.: „The Postmodern Lesbian Text: Jeanette Winterson’s *Sexing the Cherry* and *Written on the Body*“. In: *Heterosexual Plots and Lesbian Narratives*, New York: 1996, S. 191.

erzählende Ich einen anti-medizinischen Diskurs: „In the many different segments of the text, the sexed body is constantly dismembered and re-membered, across multiple planes of past/present/future, memory, imagination and desire.“¹²² Anstatt sich wie Louises Mann, Elgin, der Arzt ist, mit medizinischem Vokabular vertrauter zu machen, erforscht das erzählende Ich die Zerlegung und Untergrabung von Metaphern und Codes der medizinischen Fachsprache. Folgend werden besonders das medizinische Vokabular sowie dessen Überschreibung durch diverse stilistische Methoden in der Übersetzung untersucht.

Am Anfang der Abschnitte der Passage befinden sich medizinische Diskurse. Diese Texte sind laut erzählendem Ich einem Anatomiebuch entnommen. Sie sind in Großbuchstaben wiedergegeben:

THE MULTIPLICATION OF CELLS BY MITOSIS OCCURS THROUGHOUT THE LIFE OF THE INDIVIDUAL. (S. 115)

DIE MENSCHLICHEN ZELLEN VERMEHREN SICH DURCH MITOTISCHE TEILUNG SOLANGE DER MENSCH LEBT. (S. 143)

Bei der Übersetzung dieses Satzes fällt auf, dass für das Subjekt im Englischen „THE MULTIPLICATION OF CELLS“ ein wissenschaftlicher Vorgang gewählt wurde, während es im Deutschen mit „DIE MENSCHLICHEN ZELLEN“ eine Sache oder ein menschlicher Bestandteil ist. Weiters verwendet Winterson im Original das neutrale Verb „OCCURS“, während Schaffer-de Vries das aktivere „VERMEHREN“ wählt. „THROUGHOUT THE LIFE OF THE INDIVIDUAL“ wird mit einem Aktivsatz „SOLANGE DER MENSCH LEBT“ übersetzt. Der unpersönliche Begriff „INDIVIDUAL“ wird durch das allgemeinere Wort „MENSCH“ ersetzt. Die Entsprechung des medizinischen Ausdruckes „MITOSIS“ wäre im Deutschen Mitose.¹²³ Sie wird jedoch durch „MITOTISCHE TEILUNG“ den LeserInnen erklärt.

Ein weiteres Beispiel:

THE CLAVICLE OR COLLAR BONE: THE CLAVICLE IS A LONG BONE WHICH HAS A DOUBLE CURVE. (S. 129)

DIE KLAVIKULA ODER DAS SCHLÜSSELBEIN: DAS SCHLÜSSELBEIN IST EIN LANGER, S-FÖRMIG GEKRÜMMTER KNOCHEN. (S. 159)

¹²² Morrison, Jago: „Jeanette Winterson: Re-membering the Body“. In: Contemporary Fiction. S. 113.

¹²³ Vgl. *PSCHYREMBEL: Fachwörterbuch Medizin*, Berlin: 2010.

In diesem Satz und auch an weiteren hier nicht genannten Stellen dieser anatomischen Beschreibung wählt die Übersetzerin den deutschen Begriff „DAS SCHLÜSSELBEIN“, statt das im Englischen vorgegebene „THE CLAVICLE“ und vermindert dadurch den Fachjargon des Textes.

THE SCAPULA OR SHOULDER BLADE: THE SCAPULA IS A FLAT TRIANGULAR SHAPED BONE WHICH LIES ON THE POSTERIOR WALL SUPERFICIAL TO THE RIBS AND SEPARATED FROM THEM BY MUSCLE. (S. 131)

DIE SCAPULA ODER DAS SCHULTERBLATT: DIE SCAPULA IST EIN FLACHER, DREIECKIG GEFORMTER KNOCHEN; DER AUF DER HINTEREN BRUSTWAND ÜBER DEN RIPPEN LIEGT UND DURCH MUSKELN VON IHNEN GETRENNT IST. (S. 161)

Der lateinische Begriff für die medizinische Bezeichnung des Atributs „hinten“ ist sowohl in der englischen als auch in der deutschen Fachsprache „POSTERIOR“. In der deutschen Übersetzung findet sich aber das Alltagssprachliche „HINTEREN“. „WALL“ wird in der Übersetzung mit „BRUSTWAND“ zusätzlich erklärt. Das Attribut „SUPERFICIAL“ mit der eigentlichen spezifischen Bedeutung von „oberflächlich [an ... gelegen]“¹²⁴ wird im Deutschen mit einem „über“ vereinfacht erklärt. An einer weiteren Textstelle über das Gehör wird der lateinische Fachausdruck „AURICLE“ (S. 135) mit dem Alltagssprachlichen Begriff „OHRMUSCHEL“ (S. 167) übersetzt. „LOBULE“ (S. 135) wird mit „Ohrläppchen“ (S. 167) erklärt, anstatt es mit der medizinischen Entsprechung „Lobulus“¹²⁵ (Läppchen) zu übersetzen.

Die englische Alltagssprache weist zwar im Gegensatz zur deutschen einen größeren Anteil an lateinischen medizinischen Ausdrücken auf, jedoch verwendet Winterson in *Written on the Body* das medizinische Vokabular gezielt für das stilistische Spiel. Die wissenschaftlichen Textstellen des Originals weisen in der deutschen Übersetzung tendenziell weniger Fachjargon auf. Das wissenschaftliche Vokabular wird für die LeserInnen eingebürgert. Die befremdliche Wirkung wird reduziert. Dies vermindert die vom erzählenden Ich beabsichtigte Kluft zwischen Alltags- und wissenschaftlicher Sprache. Es schwächt das stilistische Spiel mit den Nuancen der Sprache ab.

Gregory J. Robinson weist darauf hin, dass die klinische Sprache eine stillschweigende Autorität impliziert, die jegliches Gefühl einer/eines Sprecherin/Sprechers vernebelt. Eine beobachtende Instanz formt diese Sprache. Die Verschreibung an das Unpersönliche und der

¹²⁴ Vgl. *PSCHYREMBEL: Fachwörterbuch Medizin*, Berlin: 2010.

¹²⁵ Siehe ebd.

Auftrag den LeserInnen die „universellen Wahrheiten“ über die Natur zu vermitteln, offeriert aber nur ein limitiertes Wissen; besonders dann wenn es um die Konfrontation mit komplexen Vorgängen menschlichen Verhaltens und Gefühlen geht.¹²⁶ Wie das erzählende Ich nach einer Aufzählung lateinischer Begriffe für die Schädelknochen selbst sagt: „Those are my shields, those are my blankets, those words don’t remind me of your face.“ (S. 132) Das Körperliche beinhaltet die persönliche Geschichte, die dazugehörigen Erinnerungen und Empfindungen, es ist also größer als eine reine anatomische Beschreibung.

In den folgenden Textstellen werden Methoden des Aufbrechens dieser wissenschaftlichen Texte untersucht. Dies erfolgt vor allem durch Metaphern, Parodie und die stilistische Nutzung von Raum und Zeit in der Übersetzung.

Who comes here? Let me hold up my latern. It’s only the blood; red cells carrying oxygen to the heart, thrombocytes making sure of proper clotting. The white cells, B and T types, just a few of them as always whistling as they go. (S. 116)

Wer kommt hier? Laß mich meine Laterne heben. Es ist nur das Blut; rote Zellen, die Sauerstoff zum Herzen transportieren, Thrombozyten, die für eine ordnungsgemäße Gerinnung sorgen. Weiße Zellen, B und T, ein paar nur, die wie immer ganz locker vorüberziehen. (S. 144)

Das erzählende Ich befindet sich gedanklich in Louises Körper, der seine eigenen Selbsterhaltungsmechanismen verloren hat, weil er an Krebs erkrankt ist. Die beobachtende Instanz der wissenschaftlichen Sprache wird durch ein mikroskopisch kleines erzählendes Ich und die Personifizierung der Blutzellen ad absurdum geführt. Die überzogene Theatralik des Ausrufes „Who comes here?“, welche am Rande bemerkt auch aus einem Stück von Shakespeare stammen könnte, und die Beschreibung der weißen Blutkörperchen, die „pfeifend“ durch den Körper ziehen, tragen zur Parodisierung und Umcodierung des wissenschaftlichen Diskurses bei. In der deutschen Übersetzung wird „as always whistling as they go“ zu einem „wie immer ganz locker vorüberziehen“, wodurch der parodistische Aspekt reduziert wird. An einer weiteren Stelle vergleicht das erzählende Ich Louises oberen und mittleren Knochenapparat des Rumpfes mit einem Musikinstrument, dem Klavichord, dem ersten Saiteninstrument mit Tastatur:

I find the openings between the springs of muscle where I can press myself into the chords of your neck. The bone runs in perfect scale from sternum to scapula. It feels lathe-turned. Why should a bone be balletic? (S. 129)

¹²⁶Vgl. Robinson, Gregory J.: „Body Languages: Scientific and Aesthetic Discourses in Jeanette Winterson’s *Written on the Body*“. In: *Critique. Studies in Contemporary Fiction* 42/2, S. 224.

Ich entdecke die Öffnungen zwischen den Muskelansätzen, wo ich mich in die Sehnen deines Halses drücken kann. Der Knochen verläuft in perfekter Ausgewogenheit vom Brustbein zu den Schulterblättern. Er fühlt sich an wie gedreht. Wozu braucht ein Knochen tänzerische Eleganz? (S. 159)

In der Übersetzung werden die auch in der deutschen Fachsprache gebräuchlichen Ausdrücke „sternum“ und „scapula“ in den leichter verständlichen Begriffen „Brustbein“ und „Schulterblättern“ wiedergegeben. Damit wird der Fachjargon abermals reduziert. Winterson arbeitet mit Polysemen, die sowohl im medizinischen als auch im musikalischen Kontext verwendet werden können. So kann „chord“ „Sehne“ aber auch „Akkord“ bedeuten und „scale“ „Maßstab“ als auch „Tonleiter“. Die Übersetzerin geht nicht auf die musikalische Bedeutung ein, sondern entscheidet sich ausschließlich für die medizinische Variante. Sie arbeitet jedoch am Ende des Absatzes explizit eine zwar nicht musikalische, aber doch künstlerische – im Original eher vage gehaltene Anspielung heraus. „Balletic“, was soviel wie „graziös“ oder „anmutig“¹²⁷ heißt, wird mit „tänzerische Eleganz“ wiedergegeben. Dadurch bleibt zwar die Metapher des Tanzes, welche die englische Wortwurzel automatisch beinhaltet, erhalten, die Übersetzung wird aber sinnentfremdet, da der langsame Aufbau einer musikalischen Überschreibung des wissenschaftlich gekennzeichneten menschlichen Körpers im Zieltext nicht mehr gegeben ist.

In der folgenden Textstelle wird der körperliche Diskurs mit der Geschichte von Blaubart¹²⁸ überschrieben:

The physical memory blunders through the doors the mind has tried to seal. A skeleton key to Bluebeard's chamber. The bloody key that unlocks pain. Wisdom says forget, the body howls. The bolts of your collar bone undo me. Thus she was, here and here. (S. 129f.)

Die körperliche Erinnerung tappt durch die Tür herein, die der Geist zu versiegeln trachtete. Ein Skelettschlüssel zu Blaubarts Zimmer. Der blutige Schlüssel, der den Schmerz aufschließt. Der Verstand sagt, vergiß, der Körper heult. Die Gelenkansätze deines Schlüsselbeins bringen mich um. So war sie, hier und hier. (S. 160)

Die körperliche Erinnerung tappt durch die Tür wie Blaubarts Frau, die die verbotene Kammer zu Blaubarts Geheimnis öffnet. Der Geist ist wie Blaubart eine kontrollierende, die Empfindung verwaltende Instanz. Der Schlüssel besteht aus Knochen, aus körperlichem Material, welches Schlösser öffnen und dekodieren kann. „Bolts“ kann im Deutschen sowohl

¹²⁷ Vgl. PONS, Stuttgart: 2001.

¹²⁸ *Blaubart* ist ein Märchen von Charles Perrault, in dem Blaubart seiner Ehefrau bald nach deren Hochzeit aufgrund einer mehrwöchigen Abwesenheit einen Schlüssel überreicht. Der Raum, den dieser Schlüssel aufsperrt darf sie nicht betreten. Sie tut dies aber doch und findet dort seine ermordeten Ex-Frauen.

„Gelenksansatz“, „Riegel“ und „Schlagbolzen“ heißen. Das Verb „undo“ kann sowohl „öffnen“ als auch „zugrunde richten“ bedeuten.¹²⁹ Das Einweben der Geschichte Blaubarts wird in der deutschen Übersetzung durch die vielen Polyseme erschwert. „Gelenkansätze“ im letzten Satz enthält nicht mehr die Anspielung auf eine Tür oder Waffe, und das Verb „umbringen“ schließt die „öffnende“ Komponente von „undo“ aus. Die Bedeutung wird im Deutschen finaler, während im Ausgangstext das Blaubart-Motiv bis zum Ende über dem feststehenden Tatsachenbestand gelegen bleibt und einen klaren Ausgang der Geschichte verhindert.

In der nächsten Passage in der Körper der Geliebten beschrieben wird, findet sich die Metapher des geflügelten Pferdes Pegasus aus der griechischen Mythologie.

I will ride you like a nightmare. You are the winged horse Pegasus who would not be saddled. Strain under me. I want to see your muscle skin flex and stretch. Such innocent triangles holding hidden strength. (S. 131)

Ich will dich reiten wie einen Nachtmahr. Du bist das geflügelte Pferd Pegasus, das sich nicht satteln läßt. Spanne dich unter mir. Ich will sehen, wie deine Muskelstränge sich beugen und strecken. Soviel verborgene Kraft in solch unschuldigen Dreiecken. (S. 161)

In „I will ride you like a nightmare“ klingt auch „mare“ an, ein Begriff der im Deutschen „Stute“ bedeutet. In der deutschen Übersetzung verwendet Schaffer-de Vries den veralteten Ausdruck „Nachtmahr“.¹³⁰ Damit ist ein Schreckgespenst, welches im Traum auftaucht, gemeint. „Mähre“ für Pferd ist zwar lautlich nicht weit entfernt, aber im Deutschen nicht gleichbedeutend mit „Mahr“. Der letzte Satz in diesem Abschnitt wurde im Deutschen elliptisch übersetzt. Dadurch wird der lyrische Stil verstärkt, der dem wissenschaftlichen entgegensteht.

Im folgenden Beispiel ist das Verschwinden einer Metapher zu bemerken:

No longer the crude lever of Hot or Cold, I tried to find the second when your skin thickened. The beginning of passion, heat coming through, heartbeat deepening, quickenning. (S. 124)

Nicht nur im primitiven Sinn von heiß und kalt. Ich versuchte die Sekunde herauszufinden, in der deine Haut sich verdickte. Der Beginn der Leidenschaft, wenn die Hitze durchkam, der Herzschlag kräftiger wurde, schneller. (S. 154)

Die Metapher des „crude lever of Hot or Cold“, der Anspielung auf einen Wasserhahn, der entweder kalt oder heiß ausgeben kann, geht im Deutschen verloren. Es wird nur der Sinn mit

¹²⁹ Vgl. PONS, Stuttgart: 2001.

¹³⁰ Vgl. DUDEN *Das große Wörterbuch der deutschen Sprache in zehn Bänden*, Mannheim: 1999.

„im primitiven Sinn von heiß und kalt“ wiedergegeben. Das Bild erscheint im Original erneut, als „heat coming through“ angesprochen wird. Diese Einschreibung von mechanischen Vorgängen auf den erotisierten Körper geht in der Übersetzung verloren.

Im der nächsten Textstelle wird in der Übersetzung die räumlichen Perspektive des erzählenden Ichs auf die Geliebte verändert.

I dropped into the mass of you and I cannot find the way out. Sometimes I think I'm free, coughed up like Jonah from the whale, but then I turn a corner and recognise myself again. Myself in your skin, myself lodged in your bones, myself floating in the cavities that decorate every surgeon's wall. (S. 120)

Ich habe mich in dein Massiv fallen lassen, und jetzt finde ich keinen Weg mehr heraus. Manchmal glaube ich, ich bin frei, ausgespuckt wie Jonas aus dem Bauch des Wals, aber dann gehe ich um eine Ecke und erkenne mich wieder. Erkenne mich in deiner Haut, deinen Knochen, sehe mich in den Höhlen schwimmen, die die Wände aller ärztlichen Wartezimmer zieren. (S. 149)

Obwohl „mass“, ein Wort mit vielen Bedeutungen, im Deutschen am ehesten „Masse“ entsprechen und für die Übersetzung am naheliegendsten wäre, wählt die Übersetzerin „Massiv“, ein Synonym für ein Gebirge in seiner Gesamtheit. Sie bedient damit die Aussage des erzählenden Ichs, welches kurz davor angekündigt hat, mit „ropes, flasks and maps“ (S. 120) in den Körper von Louise zu ziehen. Als „Massiv“ wird sie zur Materie per se, während Wintersons erzählendes Ich sie mit „mass of you“ bezeichnet, wobei neben der Anspielung auf die Eigenschaften von Masse hier auch die Person betont wird. „To drop into“ bedeutet „in etw. hineingehen“ oder „etw./jmd. [ver]fallen“. Diese Mehrfachbedeutung geht im Deutschen verloren. Das erzählende Ich glaubt sich manchmal befreit von Louises Körper, doch erkennt dann den Irrtum. Im Deutschen wird dieses Erkennen mit „Erkenne mich in deiner Haut, deinen Knochen, sehe mich in den Höhlen schwimmen, [...]“ länger aufrecht erhalten als im Original, wo ein omnipräsentes, erzählendes Ich sich im Körper der Protagonistin weilend erlebt. Die Betonung auf das reflektierende erzählende Ich in der Übersetzung behindert den sprachlichen Versuch Wintersons, die Beschreibung von Hohlräumen des menschlichen Körpers der Ratio zu entziehen, bei „float“ dessen Mehrfachbedeutung „schwimmen“, „treiben“ und „schweben“ ist, entscheidet sich die Übersetzerin für „schwimmen“, und lässt damit eine Wiederbelebung der Jonas-und-der-Wal-Parabel anklingen.

In der folgenden Passage lässt sich eine zeitliche Metapher in ihrer Übersetzung besprechen:

Your sepulchral body, offered to me in the past tense, protects your soft centre from the intrusions of the outside world. (S. 123)

Dein sepulkraler Körper, den du mir in der Vergangenheit geschenkt hast, schützt deinen weichen Kern vor der Belästigung der Außenwelt. (S. 153)

An dieser Stelle stellt das erzählende Ich Assoziationen über die Haut seiner Geliebten an, deren zugängliche Oberfläche aus Zellen besteht, die bereits abgestorben sind. Louises Körper wird als ein bereits toter Körper erkannt, dessen Lebendigkeit in der „past tense“ offeriert wird. Das Verstehen der Mehrdeutigkeit des Begriffs „past tense“ wird im Deutschen durch die Verwendung des Begriffs „Vergangenheit“ ohne besondere Anspielung auf die Zeitformen erschwert.

Abschließend ist zu bemerken, dass im Original die übereinander geschriebenen Diskurse, also der körperliche und der emotionale, auf beiden Ebenen bedient werden, während in der Übersetzung oft nur mehr einer der beiden Diskurse erhalten bleibt. Eine Übersetzung der stilistischen Vereinnahmung des medizinischen Textes ist nicht einfach. Die zahlreiche Verwendung und schwierige Übersetzbarkeit von Polysemen und damit die Unterbrechung oder die Undurchführbarkeit von Metaphern und Motiven stellen das Hauptproblem dar. Es ist jedoch zu beobachten, dass die Übersetzerin den lyrischen Stil kompensatorisch an anderen Stellen verstärkt. Dies kommt aber meist nicht dem diskursüberschreibenden Stil, wie ihn Winterson betreibt, zugute.

5 Übersetzungsvergleich – *Sexing the Cherry*

5.1 Die Metapher der Frucht, der Titel und die graphischen Elemente

In *Sexing the Cherry* führt Winterson die Verwendung von Früchten als Metapher für die Konstruktion von Geschlecht, die sie in ihrem ersten Roman *Oranges are not the Only Fruit* mit Orangen begann, mit verschiedenen Früchten wie der Kirsche, der Ananas und der Banane weiter. Der Titel *Sexing the Cherry* bezeichnet den Vorgang der Veredelung eines Kirschbaumes, der eine aktive, geschlechtskreierende Handlung darstellt. Der Kirsche wird bei der Veredelung immer ein weibliches Geschlecht gegeben. Die Banane sowie die Ananas werden im Roman von John Tradescant, einer der historischen Realität entsprungenen Figur, nach England gebracht. In Form von graphischen Elementen kündigen die Banane oder Ananas die jeweils folgende ErzählerInnenstimme an, und dienen auf diese Weise einem Dekonstruktionsversuch von Geschlechtern. Wie auch Laura Doan¹³¹ hervorhebt, wählt Winterson entgegengesetzt zum Prinzip des Freudianischen Symbolismus die Ananas, eine traditionell weibliche Frucht, als Symbol für die zwei männlichen Erzähler Jordan aus dem 17. Jahrhundert und Nicholas Jordan aus dem 20. Jahrhundert. Die „phallische“ Banane steht für die weiblichen Charaktere „Dog-Woman“ aus dem 17. Jahrhundert und die namenlose Ökologin aus dem 20. Jahrhundert. Während bei den Charakteren aus dem 17. Jahrhundert die ganze Frucht abgebildet ist, ist sie bei den Charakteren aus dem 20. Jahrhundert in zwei Hälften geteilt dargestellt. Diese graphische Kennzeichnung wird in der Übersetzung beibehalten. Auch die graphischen Elemente vor dem Kapitel „Die Geschichte der zwölf tanzenden Prinzessinnen“ sowie vor den Kapiteln mit den Bezeichnungen „1649“ als auch „Einige Jahre später“ werden in der deutschen Übersetzung originalgetreu abgedruckt.¹³²

Wo Doan durch die graphischen Elemente und die Metapher der Veredelung der Kirsche eine Verwirrung der Unterschiede zwischen Männlichem und Weiblichem erkennt, die gleich Judith Butlers Dekonstruktion von Geschlecht in *Gender Troubles* das Binäre als die

¹³¹ Vgl. Doan, Laura: Jeanette Winterson's *Sexing the Postmodern* in *The Lesbian Postmodern*, New York: 1994, S. 150. Auch Maria Lozano weist darauf hin in: „How You Cuddle in the Dark Governs How You See the World“. In: *Telling Histories*, Amsterdam: 1995, S. 129f.

¹³² An dieser Stelle will ich hinzufügen, obwohl dies in den Bereich Formatierung gehört, dass es auffallend ist, dass von Winterson gemachte Absätze in der Übersetzung an mehreren Stellen nicht eingehalten werden.

wahrhafte Instanz in Frage stellt,¹³³ sieht Kim Middleton Meyer die zentrale Metapher als eine Verkörperung des Grotesken. Meyer schreibt: „On the surface, this allegory evokes images of the grotesque: two strains are fused and produce a third, that in turn allows for new possibilities.“¹³⁴ Der groteske Diskurs, der für sie noch weitere Elemente des Romans beinhaltet, als auch die Theorie von Synthese und Vereinigung wird ihrer Meinung nach durch die Einführung der zwei Charaktere des 20. Jahrhunderts und deren Relation zu ihren Alter Egos des 17. Jahrhunderts aufgebrochen. Meyer meint: „[...] Winterson begins to map out a theory of multiplicity specific to subjectivity, one that simultaneously seeks to more fully integrate fantasy into the real, even while erasing the distinction between the two.“¹³⁵ Während Meyer der Metapher des Titelbilds keine so große Bedeutung zukommen lässt und sie in den Kontext der Integration des Fantastischen in das Reale stellt, sieht Maria Lozano das Bild als eine Infragestellung des kulturellen Ursprungsmythos:

The central and most powerful image of the book is that of grafting/sexing/engendering that we get in the title. [...] To begin with birth/origin as a question of a willed artificial act of grafting is in itself a revolutionary act; it implies not the given, “natural” and taken for granted mother giving birth or God creating a world, but a certain artificial and willed mastery of technique, which has certainly to be rooted in the specificity of the here and now. Not the “once upon a time” of Adam and Eve, or of Noah and his Ark, but the precision of the time and place where the experiment has to be carried out. In the second place, grafting evades, so to speak, the traditional binary opposition and cannibalism of the sexes. In the third place, it highlights the terrifying non-originality of the “without seed or parent”. And finally, the grafting-cum-reproduction is pointed out as a result of a traditional act of “love” but as an action described as “taking advantage of each other”, so that “this fruit is made resistant to disease”.¹³⁶

Die Veredelung der Kirsche sowie die Verwendung von Früchten im Roman deutet für Lozano auf das Prinzip der Metamorphose und der Wandelbarkeit hin, die es letztlich vermag, westliche heterosexuelle Normen in den Bereichen Verlangen und Subjektivität aufzubrechen. Angela Marie Smith sieht wie Doan die zentrale Metapher als ein Modell für ein ergiebigeres Genderkonzept sowie im Besonderen für eine neue Form von Heterographie. Smith verwendet Essays von Walter Benjamin, um durch Wintersons Roman die Narrative als auch ihre Inter-

¹³³ Doan schreibt: „What Butler pioneers theoretically, Winterson enacts in her metafictional writing practices: a sexual politics of heterogeneity and a vision of hybridized gender constructions outside an either/or proposition, at once political and postmodern“ aus: „Jeanette Winterson’s Sexing the Postmodern“. In: *The Lesbian Postmodern*, New York: 1994, S. 153f.

¹³⁴ Meyer, Kim Middleton: „Jeanette Winterson’s Evolving Subject: Difficulty into Dream“. In: *Contemporary British Fictions*, Oxford: 2002, S. 216.

¹³⁵ ebd. S. 216f.

¹³⁶ Lozano, Maria: „How You Cuddle in the Dark Governs How You See the World“. In: Susana, Rodopi (Hg.): *Telling Histories*, Amsterdam: 1995, S. 129f.

pretation neu zu beleuchten. Laut Smith hallt die Metapher der Veredelung der Kirsche in der künstlerischen Veredelung von Texten wieder:

Just as botanical grafting produces the stronger, hybridic cherry, so the artistic grafting of fairytales and historical narrative produce postmodern historical fiction, an artistically and blasphemously created form. Rather than naturally propagating, as through seed, *Sexing the Cherry's* historiographic form is "unnatural" kin to storytelling and history: it "transplants [...] the original" (Benjamin 1968c, 75).¹³⁷

Das Konzept der Veredelung hat für Smith auch Bedeutung hinsichtlich der Neubetrachtung der Moderne: „The production of the hybrid cherry thus takes an exotic fruit and reproduces it through the unnatural but artisan-like intervention of technology, just as auratic stories and dominant histories are grafted together by the postmodern novelist to translate the materialist and possibly redemptive elements of the old forms into the modern world.“¹³⁸ Wenn Smith bei der Besprechung der Titelmetapher besonders die Narrative in den Vergleich mit der historiographischen Form stellt, rückt Lozano die neue Beleuchtung des Ursprungsmythos in den Mittelpunkt rückt und Doan durch das Aufbrechen der Binärität das Konstrukt Gender abermals unterstreicht, lässt sich der Titel „Sexing the Cherry“ auch als aktiver Akt verstehen, in dem das ausführende, handelnde Subjekt seine Subjektivität bezüglich Geschichte, Herkunft und Geschlecht neu konstruiert. Das transitive Verb „sexed, sexing, sexes“ kann mit „to determine the sex of (an organism)“ übersetzt werden.¹³⁹ Es ist an ein Subjekt gebunden. Der deutsche Titel „Das Geschlecht der Kirsche“ ist hingegen eine feststehende Tatsache, die keine Handlung und deren Konsequenzen darstellt. Sie beschreibt im Gegensatz zum Originaltitel nur das Ergebnis oder den Umstand, legt aber genauso wie im Original die Betonung auch auf die sexuelle Komponente. In der Übersetzung verliert der symbolisierende Titel als eine bildhafte Transposition des Themas¹⁴⁰ an seiner ursprünglichen Mannigfaltigkeit. Die distinktive sowie phatische Funktion,¹⁴¹ die durch Länge und Einprägsamkeit des Titels sichergestellt wird, bleibt aber gut erhalten.

¹³⁷ Smith, Angela Marie: „Fiercy Constellations: Winterson's *Sexing the Cherry* and Benjamin's Materialist Historiography“. In: *College Literature* 32/3, S. 38.

Verweis auf Benjamin bei Smith: „The Task of the Translator: An Introduction to the Translation of Baudelaire's *Tableaux Parisiens*“. In: *Illuminations. Walter Benjamin: Essays and Reflections*, New York: 1969.

¹³⁸ ebd. S. 38f.

¹³⁹ <http://www.ahdictionary.com/word/search.html?q=sexed&submit.x=0&submit.y=0>, (26.10.2012).

¹⁴⁰ Vgl. Levý, Jiří: *Die literarische Übersetzung*, Frankfurt am Main: 1969, S. 123.

¹⁴¹ Siehe Nord, Christiane: „Buchtitel und Überschriften“. In: „Maßeinheiten“. In: *Handbuch Translation*, Tübingen: 2003, S. 293.

5.2 Stilmittel und Übersetzungseigenheiten

5.2.1 Metaphern, Wortspiele und Redewendungen

Der Gebrauch von Metaphern kommt in *Sexing the Cherry* nicht so häufig vor wie in *Written on the Body*. Dennoch sind Metaphern vereinzelt als Teil von Wintersons poetischem Stil¹⁴² beobachtbar. Für das Spiel mit der Sprache in Form von Metaphernverwendung, welches Winterson in *Written on the Body* virtuos bedient, ist der vor diesem erschienene Roman *Sexing the Cherry* nur eine Art Vorübung. Der eher erlebnisorientierten Erzählung fehlt es trotz der Verwendung zahlreicher intertextueller Elemente, wie das Märchen der „Zwölf tanzenden Prinzessinnen“ der Gebrüder Grimm oder der Mythos von Orion und Artemis, an Tiefe in der stilistischen Verknüpfung dieser Elemente. Einige wenige Beispiele lassen sich aber dennoch finden. In der folgenden Textstelle erzählt Jordan von einer imaginären Stadt, in die er reist, und in der alle gesagten Worte zu Emissionen werden:

That night two lovers whispering under the lead canopy of the church were killed by their own passion. Their effusion of words, unable to escape through the Saturnian discipline of lead, so filled the spaces of the loft that the air was all driven away. (S. 19)¹⁴³

In jener Nacht wurden zwei Liebende, die unter dem bleiernen Dach der Kirche miteinander flüsterten, durch ihre eigene Leidenschaft getötet. Die Überschwenglichkeit ihrer Worte, die durch die saturnische Dichte des Bleis nicht entweichen konnten, füllte die Räume des Dachbodens, so daß die Luft gänzlich verdrängt wurde. (S. 22f.)¹⁴⁴

„The Saturnian discipline of lead“ ist im Kontext der Szene mehrdeutig zu verstehen. Die Eigenschaft von Blei wird mit einer religiösen Werteordnung verglichen. Das Blechdach als Requisit am Spielort ist vordergründig die Ursache des tragischen Todes zweier Liebenden. Aus der Formulierung des Todesgrundes kann entweder die Materialeigenschaft herausgelesen werden oder „die Regeln bzw. Vorschriften der Führung“.¹⁴⁵ Der Begriff „Saturnian“ bleibt in der Übersetzung im Wortstamm beibehalten, obwohl er eine im Englischen und

¹⁴² Siehe auch Übersetzungsvergleich *Written on the Body*, Kapitel 4.1.2. *Metaphern, Redewendungen, Wortspiele*.

¹⁴³ Winterson, Jeanette: *Sexing the Cherry*, London: 1990. (In der folgenden Analyse werden die zitierten Textstellen des englischen Ausgangstextes nicht mit Fußnoten, sondern mit der jeweiligen Seitenzahl in Klammer erscheinen.)

¹⁴⁴ Winterson, Jeanette: *Das Geschlecht der Kirsche*, Frankfurt am Main: 1992. (In der folgenden Analyse werden die zitierten Textstellen des deutschen Zieltexes nicht mit Fußnoten, sondern mit der jeweiligen Seitenzahl in Klammer erscheinen.)

¹⁴⁵ „Lead“ kann sowohl Blei als auch Führung und „discipline“ kann Disziplin, Regeln und Vorschriften bedeuten. vgl. *PONS*, Stuttgart: 2001.

Deutschen konträre Bedeutung hat. In beiden Sprachen hat der Begriff eine Bedeutung, die um den Planeten und die Gottheit Saturn kreist. Während er im Englischen jedoch als Adjektiv „wohlhabend, reich, zufrieden, usw.“¹⁴⁶ bedeutet, bedeutet „saturnisch“ im Deutschen als Adjektiv neben „uralt und altertümlich“ auch etwas Negativeres, nämlich „groß und schrecklich“.¹⁴⁷ Obwohl es möglich gewesen wäre, die Metapher, wenn auch stilistisch in keinem Wortspiel, aber dennoch weiterzuspinnen, entscheidet Walitzek sich mit der Übersetzung „die saturnische Dichte des Bleis“ für die Betonung des Materials als Todesursache und damit gegen die Übertragung der Metapher.

In der folgenden Textstelle ist ein Wortspiel in der Übersetzung zu beobachten:

Every journey conceals another journey within its lines: the path not taken and the forgotten angle. (S. 9)

Jede Reise verbirgt eine andere Reise in ihren Linien: den nicht eingeschlagenen Pfad und den vergessenen Winkel. (S. 10)

Diese Textstelle entspringt dem Anfang des Romans, in welchem der Erzähler Jordan den LeserInnen seine Absicht bekannt gibt, von bestimmten seiner Reisen zu berichten. Mit seinen Worten „[n]ot the ones I made, but the ones I might have made, or perhaps did make in some other place or time.“ (S. 10) will er sie in einer Art Reisetagebuch als Faktum weitergeben. „Within its lines“ wird hier mit „in ihren Linien“ ins Deutsche übersetzt. Der Begriff „lines“ kann viele Bedeutungen¹⁴⁸ haben. In diesem Fall ist er am ehesten als „Grenzen“ oder auch „Zeilen“ zu verstehen. Das Wortspiel des Ausgangstextes vereint Begriffe der Wegbeschreibung wie „journey“ und „path“ mit Begriffen der mathematischen, strukturierten Welt, wie „lines“ und „angle“, die aber im eigentlichen Kontext eher im selbstreflektorischen Sinne eines Lesens „zwischen den Zeilen“¹⁴⁹ und Realisierens eines neuen „Blickwinkels“ zu verstehen sind. Durch die Wahl der Begriffe „Linien“ und „Winkel“ bleibt in der Übersetzung zwar das Wortspiel erhalten, der Sinn wird jedoch verschleiert. Durch die nicht wortgetreue

¹⁴⁶ Saturnian: adj. 1. Of or pertaining to the planet Saturn. 2. Of or pertaining to the god Saturn, whose reign is referred to as the “golden age” 3. Prosperous, happy, or peaceful: Saturnian days.

Vgl. Berg Flexner, Stuart (Hg.): *Random House Unabridged Dictionary*, New York: 1993.

¹⁴⁷ Saturnisch: 1. zum Gott Saturn gehörig, im zukommend 2. (fig) 2.1 uralt, altertümlich 2.2 groß u. schrecklich vgl. Wahrig-Burfeind, Renate (Hg.): *WAHRIG. Deutsches Wörterbuch*, München: 2008.

¹⁴⁸ wie u.a.: Linie, Falte, Tonfolge, Grenze oder Grenzlinie, Leine, Gleis, Text, Hinweis, Strafarbeit (brit.), Reihe, Schlange (am.), Gebiet, Zeile, vgl.: *PONS*, Stuttgart: 2001.

¹⁴⁹ Diese Bedeutung scheint wichtiger, da sie sich in dieser Passage wiederholt beobachten lässt. Kurze Zeit später meint der Erzähler: „I discovered that my own life was written invisibly, was squashed between the facts, was flying without me [...]“ (S. 10)

aber sinnerhaltende Übersetzung von „within the“ mit „in den“ klingt in der Übersetzung eine Assoziation mit „zwischen den Zeilen“ eher an als ein „innerhalb der Grenzen“. Die Mehrfachbedeutung des Ausgangstextes geht jedoch verloren. Auch die Übersetzung von „forgotten angle“ mit „vergessenem Winkel“ überträgt nicht den gesamten Sinngehalt (Blickwinkel). Die Assoziation klingt aber an. Durch eine wörtlich am Original verhaftende Übersetzung kommt es im nächsten Textbeispiel bei einer Redewendung zu einem überzogen malerischen Bild:

In a single day the mind can make a millpond of the oceans. (S. 80)

An einem einzigen Tag kann der Geist alle Ozeane der Welt in einen Mühlenteich verwandeln. (S. 109)

Der Begriff „millpond“ kann umgangssprachlich auch mit der Bedeutung einer „weiten Fläche ruhigen Wassers“¹⁵⁰ einhergehen. Die Verwendung von „Mühlenteich“ in der Übersetzung wird zwar dem Ausgangstext an Treue gerecht, doch wirkt sie zu allererst ungewöhnlich, da diese Redewendung den deutschen LeserInnen nicht vertraut ist. Sie kann aber trotzdem assoziativ gut verstanden werden. Der Sinn bleibt erhalten. Durch einen verstärkten poetischen Ton wird der Sprachstil verändert. Die zusätzliche Einfügung „der Welt“ erhöht den pathetischen Ton. Letztlich ist zu bemerken, dass Metaphern und Bilder des Originals im Zieltext eher einer tendenziell wörtlich am Original verhaftenden Übersetzung zum Opfer fallen. Die Erhaltung der Mehrdeutigkeit wird wenig verfolgt.

5.2.2 Repetition, Alliterationen und Gegensatzpaare

Auch in *Sexing the Cherry* verwendet Winterson Wiederholungen als lyrisches Stilelement.¹⁵¹ Obwohl sie meist eingehalten werden, neigt die Übersetzerin an manchen Stellen dazu, sie zu übergehen. Dies ist beispielsweise an folgender Textstelle ersichtlich:

So I sing inside the mountain of my flesh, and my voice is as slender as a reed and my voice as [sic] no lard in it. (S. 14)

¹⁵⁰ millpond: 1. coll.: a very flat body of water, 2. Any expanse of calm water: the sea was a millpond; In: *Collins English Dictionary. Complete & Unabridged*, Glasgow: 2009.

¹⁵¹ Vgl. Übersetzungsvergleich *Written on the Body*, Kapitel 4.1.1. *Repetition und Alliterationen*

Also singe ich im Inneren des Gebirges meines Fleisches, und meine Stimme ist schlank wie ein Schilfrohr und hat keinen Talg in sich. (S. 17)

In diesem Beispiel übersetzt Walitzek die Bildersprache des Ausgangstextes treu. Die Wortwiederholung „my voice“ wird in der Übersetzung nicht übertragen. Dadurch kommt es zu einer Verminderung der poetischen Sprache. Die sensible Seite der Figur Dog-Woman, die selten aber doch zum Vorschein kommt, erfährt im Zieltext eine kleine Einschränkung. Der Sinn des Ausgangstextes bleibt jedoch erhalten. Einzig jene LeserInnen, die Wintersons Stil im Original und ihre Liebe zu Wiederholungen kennen, werden sie in der Übersetzung missen.

An anderer Stelle kommentiert Dog-Woman Oliver Cromwells Methode, die schon ausgereizten Zustände im Land für sich selbst zu nutzen, mit „stirring it, stirring it“ (S. 22). In der Übersetzung findet sich mit „hört nicht auf darin herumzuschüren“ (S. 26) eine Auflösung dieser Wiederholung. In Tagträumen, in denen sie dem König einen ihrer Hunde verkauft, stellt sich Dog-Woman ihre finanziell berechnende Reaktion auf seine Angebote mit „i shall become coy as i am able and refuse and refuse“ (S. 135) vor. Ihre Aufregung, die im Englischen mit der Wiederholung ausgedrückt ist, wird mit „ziehen, so gut ich kann“ (S. 184) ohne Wiederholung und mit einem Verb, das die gekünstelte Zurückhaltung in der Situation treffend ausdrückt, im Zieltext wiedergegeben. Wie im letzten Beispiel auch kommt es durch die Auslassung der Wortwiederholung zu einer Verminderung der Emotionalität in der Sprache. Auch in Jordans Feststellung „[t]hinking about time is like turning the globe round and round, recognizing that all journeys exist simultaneously, that to be in one place is not to deny the existence of another, even though that other place cannot be felt or seen, our usual criteria for belief.“ (S. 89) übersetzt Walitzek die Wiederholung mit „[...] wie wenn man einen Globus dreht [...]“ (S. 121). Sie verhindert so die sprachliche Spiegelung der Handlung des wiederholten Drehens als Ausdruck für eine simultane Existenz von anderen Zeit- und Raumebenen. Repetition ist, wenn auch nicht so häufig wie im Originaltext auch im Zieltext zu finden. Im Absatz vor der soeben erwähnten Textstelle äußert sich Jordan über sein persönliches Empfinden von Zeit mit „Flat, moving in a more or less straight line from one point to another.“ (S. 89) Dies ist mit „Sie ist flach und bewegt sich in einer mehr oder weniger geraden Linie von Punkt zu Punkt.“ (S. 121) übersetzt. In diesem Fall unterstützt die Wiederholung ein Koordinatensystem.

In wenigen Fällen ist eine Steigerung der Dramatik durch Wiederholungen im Zieltext festzustellen. Als Jordan seine Mutter Dog-Woman verlässt, schildert sie dies auf folgende Weise: „I went outside and walked until [...] (S. 71)“. In der Übersetzung lässt sich „Ich verließ die Gaststube und lief und lief, [...]“ (S. 96) finden.

In einer Textpassage über Fortuna, die von Jordan den ganzen Roman hindurch gesucht wird, findet sich in der Übersetzung eine weitere Wiederholung:

She spins them, impaled with light, arms upraised, one leg at a triangle across the other thigh, one foot, on point, on a penny coin, and spins them, until all features are blurred, until the human being most resembles a freed spirit from a darkened jar. (S. 72)

Dann dreht sie sie, durchbohrt von Licht, die Arme hoch erhoben, ein Bein über den anderen Oberschenkel gewinkelt, einen Fuß, gestreckt, auf einer Pennymütze, und sie dreht und dreht, bis alle Konturen verschwimmen und die Menschenwesen einem aus einem verdunkelten Gefäß befreiten Geist ähneln. (S. 97)

Diese etwa einseitige, in kursiv geschriebene Szene, die Fortunas Unterrichten ihrer TanzschülerInnen¹⁵² beschreibt, erscheint im Roman überraschend. Die Szene scheint ganz nach Jordans Theorien der gewohnten Raum- und Zeitebene des Romans zu entfallen. Fortuna formt die starren leblosen Körper ihrer SchülerInnen zu virtuosen TänzerInnen. Sie bringt sie in einen Moment der Unendlichkeit bis sie erschöpft sind und der Tanz von neuem beginnt. Die Verwendung von „dreht und dreht“ ist in diesem Kontext eine gelungene Übersetzung, die die Zirkularität sowie die veränderte Realität des inneren Erlebens von Zeit unterstützt.

In der folgenden Textstelle ist eine Alliteration in ihrer Übersetzung zu beobachten. Bei einer Zirkusvorstellung begibt sich Dog-Woman auf eine Waage, um einen Elefanten gewichtsmäßig zu übertreffen:

„Let me lead you to the chair,” said the knock-kneed knave, the bells on his hat winking and tinkling. (S. 25)

„Erlauben Sie mir, Sie zum Stuhl zu führen“, sagte der krummbeinige Bube, und die Glöckchen an seinem Hut schepperten und bimmelten. (S. 30)

Mit „krummbeiniger Bube“ wird in der Übersetzung die Alliteration auf den Buchstaben „k“ wie sie bei „knock-kneed knave“ vorkommt, nicht beachtet. Walitzek wählt hier eine Verallgemeinerung, da sie von einer wortwörtlichen Übersetzung mit „X-beinig“ absieht. Die Assonanzen der Buchstabenfolge „in“ in Verbindung mit den ähnlich lautenden Konsonanten

¹⁵² Hier sei an Nissens „Typist“ erinnert. Obwohl „pupils“ im Ausgangstext keine eindeutige Geschlechtsauszeichnung enthält, übersetzt Walitzek mit Schülerinnen.

„k“ und „g“, zu denen es in „winking and tinkling“ kommt, werden ins Deutsche mit „scheperten und bimmelten“ übertragen. Der lyrische Effekt wird in einer Konsonantenverdopplung mit gleichlautender Endung leicht abgeschwächt, bleibt aber, wenn auch auf Kosten des Sinnes bestehen. Während „tinkling“ sinngemäß in der Übersetzung genannt wird, geht die Bedeutung von „blinken und funkeln“ von „winking“ verloren. Auch bei „He sharpened, and the sparks flew in orange spikes.“ (S. 70) ist mit „sparks“ und „spikes“ eine Alliteration zu beobachten. Dies ist mit „Er schärfte es, daß die Funken in orangefarbenen Speerspitzen davonsprühten.“ (S. 95f) übersetzt. Der Begriff „spikes“ hat viele Bedeutungen,¹⁵³ jedoch nicht die der „Speerspitzen“. Der lyrische Effekt der Alliteration wird in der Übersetzung durch die Verwendung von „Speerspitzen“ und „[davon]sprühen“ nur nachempfunden. Im nächsten Beispiel ist ein Gegensatzpaar in der Übersetzung zu beobachten:

I tried to find the path but all I found were hares with staring eyes, poised in the middle of the field and turned to stone. (S. 9)

Ich versuchte, den Weg zu finden, aber alles, was ich fand, waren Hasen mit stierenden Augen, reglos mitten auf dem offenen Gelände zu Stein erstarrt. (S. 10)

Die Haltung der Hasen, die mit „poised“ beschrieben ist, was „beherrscht“ oder „souverän“ bedeutet,¹⁵⁴ wird in in der deutschen Übersetzung zu „reglos“. In „poised“ klingt auch „poised to jump“ an, was „sprungbereit“ bedeutet.¹⁵⁵ Im regungslosen Zustand wird die kommende Bewegung also schon angedeutet. Dies ist das aufmerksame, aktive Pendant zu der gleich darauffolgenden zusätzlichen Beschreibung der zu Stein erstarrten Hasen mit „turned to stone“. Sie bildet mit „poised“ ein Gegensatzpaar. In der Übersetzung wird jedoch die Regungslosigkeit verstärkt. Der konträre Aspekt der beschreibenden Attribute und die Antithese gehen verloren.

Abschließend ist zu sagen, dass das Weglassen von Wiederholungen in der Übersetzung neben einer Verminderung des poetischen Stils auch die Emotionalität der Figur Dog-Woman verändert. Beispiele in die Gegenrichtung, also von hinzukommenden Wiederholungen in der Übersetzung, finden sich weniger. Es kann daher von einer generellen Verminderung der Repetition in der Übersetzung gesprochen werden. Bei Lautspielen kommt es zu sprachbedingten Veränderungen.

¹⁵³ Spike: Nagel, Sitze, Stachel, Nadel, Spike, Steigerung. Vgl.: *PONS*, Stuttgart: 2001.

¹⁵⁴ Vgl. *PONS*, Stuttgart: 2001.

¹⁵⁵ Vgl. ebd.

5.2.3 Poetische Sprache

Der Roman ist an vielen Stellen von einer poetischen Sprache durchzogen, welche besonders in den ErzählerInnenstimmen des 17. Jahrhunderts, also jener Jordans und seltener auch in jener von Dog-Woman auftritt. Ihr Einsatz dient neben der Zeichnung der Figuren besonders dazu, Jordans Reisen durch Raum und Zeit auf sprachlicher Ebene zu unterstützen. Jordans Reisen in Städte, in denen beispielsweise Liebe oder Schwerkraft surrealistische, absurd anmutende Gesellschaftsstrukturen schaffen, weben sich so in die von poetischen und philosophischen Gedanken durchdrungenen Erzählungen Jordans ein. In Dog-Womans Erzählungen steht der poetische Ton in einem starken Kontrast zum derben Ton. Ersterer unterstützt ihre mütterliche, beschützende Seite und scheint einen Wiederhall Jordans in Dog-Womans Figur darzustellen.

Im nächsten Textbeispiel ist in der Übersetzung eine Anhebung und gleich darauf eine Absenkung der Sprachebene zu beobachten:

I was giving myself the slip and walking through this world like a shadow. The longer I eluded myself the more obsessed I became with the thought of discovery. (S. 10)

Ich ließ mich selbst entweichen und wanderte durch diese Welt wie ein Schatten. Je länger ich mich selbst nicht zu fassen bekam, desto besessener wurde ich vom Gedanken der Entdeckung. (S. 11)

In dieser Passage erzählt Jordan von seiner Angewohnheit, in seine eigene (Traum)welt zu verschwinden und der Bereitschaft sie zu erkunden. Der umgangssprachliche Ausdruck „to give so. the slip“ könnte mit dem ebenso umgangssprachlichen Begriff „jmd. abhängen“ gleichgesetzt werden.¹⁵⁶ In der Übersetzung finden sich aber mit „ließ mich selbst entweichen“ Begriffe der Standardsprache. Der Begriff „to elude sb.“ bedeutet „jdm. entkommen“ sowie im übertragenen Sinn eines lyrischen Sprachstils „sich jmd. entziehen“. Die Übersetzerin verändert hier durch die Wahl der umgangssprachlichen Wendung „mich selbst nicht zu fassen bekam“ den poetischen Stil des Ausgangstextes.

In der nächsten Textstelle ist eine Erhaltung der poetischen Sprache zu erkennen. In Gedanken über seine Mutter, Einsamkeit und Liebe versunken, gibt Jordan Eindrücke seiner imaginären und/oder nicht imaginären Reisen wieder:

“Above me the gulls burst in white battalions, and ahead of me the tall rocks loom.” (S. 80)

¹⁵⁶ Vgl. PONS, Stuttgart: 2001.

„Über mir ziehen die Möwen in weißen Bataillonen dahin, und vor mir dräuen hohe Felsen.“ (S. 108)

Der Begriff „loom“, der „sich auftürmen, drohend auftauchen, abzeichnen oder näherrücken“ bedeuten kann,¹⁵⁷ wird mit „dräuen“, einem veralteten Ausdruck für „drohen“ übersetzt. In diesem Beispiel wird der poetische Ton durch den sehr selten verwendeten Begriff verstärkt. Auch „giving birth“ (S. 49) – einen Ausdruck den Jordan verwendet als er von Pöpstin Johanna erzählt, die obwohl eigentlich eine Legende, für ihn im Hause der zwölf tanzenden Prinzessinnen Realität ist – wird mit „niederkam“ (S. 65) in eine gehobene, veraltete Sprache übersetzt. Diese vermag es die LeserInnen aus ihrer Zeit kurzfristig herauszuheben. Als Dog-Woman von Jordans Fortgehen zur See spricht, verwendet sie den Ausdruck „in the flood-tide he slipped away“ (S. 11). Dies wird durch „mit der Gezeitenflut glitt er davon“ (S. 12) im Zieldtext wiedergegeben. Walitzek hätte dies auch mit „sich davonmachen“ übersetzen können, wählt aber jene Wortbedeutung, die den metaphorischen Aspekt am stärksten betont. In der Begegnung mit Jordan wird selbst Dog-Woman sensibel und poetisch. In der nächsten Textstelle wird der poetische Stil sehr wörtlich ins Deutsche übernommen:

I put my head next to his head and looked where he looked and I saw deep blue waters against a pale shore and trees whose braches sang with green and birds in fairground colours and an old man in a loincloth. (S. 13)

Ich legte meinen Kopf an seinen und sah dahin, wo er hinsah, und ich erblickte tiefblaue Wasser vor einer hellen Küste, und Bäume, deren Äste vor Grün sangen, und Vögel in Jahrmarktsfarben, und einen alten Mann in einem Lendentuch. (S. 15)

„Trees whose branches sang with green“, womit üppig grün belaubte Bäume zu verstehen sind, wird mit „Bäume, deren Äste vor Grün sangen“ wörtlich und unter Aufrechterhaltung der Poetik auch in der Zielsprache übersetzt. Diese Art von Übersetzungsstil pflegt Walitzek im Gegensatz zu Schaffer-de Vries im Rahmen der in dieser Arbeit untersuchten Romane weitaus mehr. Manchmal klingt das Endresultat aber etwas holprig. Die Beschreibung von geduldigem Vieh „whose hooves in the mud were braceleted with beads of water“ (S. 53) ist mit „deren Hufe im Schlamm von Wassertropfen umwunden waren wie von glitzernden Ketten“ (S. 71) übersetzt. Die Übersetzung des Adjektivs „braceleted“ mit „umwunden [...] von glitzernden Ketten“ gerät, trotz des Versuchs der Qualität des Armbandes nachzukommen, in Gefahr ins Skurrile abzudriften. Außerdem ist auch eine leichte Abschwächung

¹⁵⁷ Vgl. PONS, Stuttgart: 2001.

des poetischen Tons wahrzunehmen. „Holly berries hidden in the green“ (S. 53) wird beispielsweise mit „Stechginsterbeeren, die sich im Laub verstecken“ (S. 71) übersetzt. Durch den unklaren Charakter des Begriffs „green“ und die Abänderung der passiven Form des Verbes „hidden“ geht ein zeit- und raumloser Aspekt verloren. „He tested the blade with his thumb, and we saw it run red“ (S. 70), Dog-Womans Beschreibung des Henkers vor der Enthauptung König Charles des Ersten ist mit „[...], und wir sahen das Blut fließen“ (S. 96) eher nüchtern erklärt als poetisch umschrieben. Die Gesprächswolke, die Jordan zuerst als „a faint murmuring like bees“ (S. 18) wahrnimmt, wird mit „ein leises Summen [...], wie das von Bienen“ (S. 21) übersetzt. Die unübliche Beschreibung des Geräuschs von Bienen im Englischen mit „murmelnd“ oder „raunenden“ verliert in der Übersetzung durch das konventionell verwendete „summen“ an poetischer Tiefe.

In der folgenden Textstelle ist eine alte Form der englischen Sprache in ihrer Übersetzung zu beobachten. Dog-Woman ritzt an jenem Tag an dem sie das Findelkind Jordan findet, folgenden Satz in ein Medaillon und hängt es Jordan um den Hals:

“Remember the rock from whence ye are hewn and the pit from whence ye are digged.“
(S. 10)

„Erinnere dich an den Felsen, aus dem du gehauen, und die Grube, aus der du gegraben wurdest.“
(S. 11)

Den mittenglischen Begriff „ye“ erklärt das Webster’s Dictionary mit „used originally only as a plural pronoun of the second person in the subjective case and now used especially in ecclesiastical or literary language and in various English dialects”.¹⁵⁸ Das „Ihr“ des Ausgangstextes wird in der Übersetzung zu einem informellen „du“, wobei das poetische Stilelement verloren geht. Auch der mittenglische Begriff „whence“ oder „from what place, source or cause“¹⁵⁹ wird in die deutsche Standardsprache übersetzt.

Abschließend ist zu bemerken, dass die Übersetzerin sich Mühe gibt, den poetischen Ton zu erhalten, aber durch eine zu wörtliche Übersetzung diesen Stil oftmals verfehlt. Generell ist eine leichte Verminderung des poetischen Tons zu bemerken.

¹⁵⁸ Vgl. *Webster’s Third New International Dictionary of the English Language Unabridged*, Springfield: 1971.

¹⁵⁹ Vgl. ebd.

5.2.4 Umschreibung, zusätzliche Erklärungen und Übertreibungen

An manchen Stellen übersetzt Walitzek freier und es kommt zu Umschreibungen, zusätzlichen Erklärungen und Auslassungen. In diesem Unterkapitel werde ich versuchen die Auswirkung dieser Veränderungen herauszuarbeiten und ihre Wirkung auf den gesamten Text näher zu beleuchten.

An folgender Textstelle kommt es zu einer Umschreibung eines Begriffes:

Singing is my pleasure, but not in church, for the parson said the gargoyles must remain on the outside, not seek room in the choir stalls. (S. 14)

Das Singen ist meine Freude, aber nicht in der Kirche, denn der Pastor hat gesagt, daß die, die aussehen wie die wasserspeienden Drachen an den Dachrinnen der Häuser, draußen bleiben müssen und keinen Platz im Chorgestühl suchen dürfen. (S. 17)

Die gläubige Dog-Woman bezieht die Aussage des Pastors über die an den Kirchenwänden angebrachten dämonischen Gestalten, deren Funktion neben dem Ableiten von Wasser die Vertreibung von Geistern und Dämonen ist, auf sich selbst. Während im Ausgangstext nur die Aussage des Pastors über „gargoyles“ angegeben ist, findet sich in der Übersetzung mit dem Wortgefüge „die, die aussehen wie [...]“ eine zusätzliche Erklärung der Gedankengänge der Figur. Der Begriff „gargoyles“, der auch mit „Wasserspeier“¹⁶⁰ ins Deutsche übersetzt werden könnte, ist im Zieltext mit „die wasserspeienden Drachen an den Dachrinnen der Häuser“ umschrieben. Die Tatsache, dass der Pastor in diesem Fall wahrscheinlich besonders die „Wasserspeier“ der Kirche meint, die traditionell das Gebäude vor bösen Geistern schützen sollen, aber nicht ins Gebäude dürfen, bleibt in der Übersetzung nicht erhalten. Eine weitere Umschreibung lässt sich in folgender Passage beobachten. In seiner Fantasie besucht Jordan eine Stadt, in der die Luft mit den Worten der BewohnerInnen verpestet ist. Er begleitet eine Frau, die dafür zuständig ist, die Luft über der Stadt von den unangenehm lauten Redeschwallen zu reinigen.

We could no longer speak to each other and be heard. (S. 18)

Jetzt konnten wir uns gegenseitig nicht mehr verstehen. (S. 21)

Die Übersetzung ist zwar sinngemäß übereinstimmend mit dem Ausgangstext, doch unterstützt sie nicht Jordans Kontaktprobleme mit der realen Welt. Die im Original geschilderten

¹⁶⁰ Vgl. PONS, Stuttgart: 2001.

Abläufe passen gut in die Welt des Einzelgängers Jordan, der zeitlich und sozial entrückt, mehr in inneren Welten lebend, sich auch von der Außenwelt und besonders von Frauen abgeschnitten wahrnimmt. In der Beschreibung einer Nachbarin von Dog-Woman, die verkommener und verwahrloster ist als Dog-Woman selbst, und die sich als Hexe bezeichnet, werden die Hände der Alten im Ausgangstext mit „always beckoning and twisting“ (S. 13) dargestellt. In der Übersetzung wird die lebhafte Sicht auf ihre Gestik des „Winkens, Lockens oder Rufens“¹⁶¹ und „Drehens, Verdrehens oder Windens“¹⁶² mit der Beschreibung „die ständig in Bewegung sind“ (S. 15) abgeflacht und vereinfacht. Erklärungen verhindern in diesen Fällen die Darstellung von Charaktereigenschaften der Figuren. In der Stadt in der niemand mehr am Boden geht, sondern nur noch auf Drahtseilen, wacht Jordan eines Morgens in seinem von der Decke hängenden Bett auf. Er erzählt: „i winched myself down to breakfast feeling sea-sick“ (S. 29). In der Übersetzung wird dies zu „[...] ließ mich dann mit einem an Seekrankheit erinnernden Gefühl an einem Flaschenzug zum Frühstück herunter.“ (S. 37) Durch das Umschreiben des Gefühls mit „erinnernden“ bekommt der Zieltext eine selbst-reflektorische Qualität, die zwar im Ausgangstext nicht anzufinden ist, aber in diesem Fall nicht dem sehr reflektierenden und introvertierten Charakter der Figur entgegensteht. Zusätzliche spezifizierende Erklärungen lassen sich in der Übersetzung relativ häufig finden. So ist beispielsweise der „slime by the river“ (S. 10), in dem Jordan als Säugling von Dog-Woman gefunden wird, mit „glitschiger Morast des Flusses“ (S. 11) übersetzt. Die Verwendung von „glitschiger Morast“ lässt eine mögliche Konnotation mit Körperflüssigkeiten, die im Rahmen eines Geburtsvorganges auftreten, nur sehr weit entfernt anklingen. Die Übersetzung ist dadurch meiner Meinung nach zwar gut gemeint, verfehlt aber den von Winterson beabsichtigten Zweck. Im folgenden Beispiel kommt es zu einer Spezifizierung eines Begriffes des Ausgangstextes:

The streets are badly lit and the distance from one side to the other no more than the span of my arms. The stone crumbles, the cobbles are uneven. (S. 17)

Die Straßen sind schlecht beleuchtet, und der Abstand von der einen zur anderen Seite nicht größer als die Spanne meiner Arme. Die Mauern bröckeln, das Pflaster ist uneben. (S. 20)

Im Kontext gelesen, ist unklar ob mit „stone“ das Gestein der Mauern oder der Straße gemeint ist. Da im selben Satz Kopfsteinpflaster vorkommt, wäre es naheliegender, dass dieses auch

¹⁶¹ Vgl. PONS, Stuttgart: 2001.

¹⁶² Vgl. ebd.

gemeint ist. Der „eaten-up jetty“ (S. 22) wird in der Übersetzung zu „ameisenzerfressener Steg“ (S. 27), obwohl er im Ausgangstext acht Zeilen darunter als „wormy jetty“ (S. 22) beschrieben, und auch mit „wurmstichiger Steg“ (S. 27) übersetzt ist. Die Feststellung einer der zwölf Prinzessinnen „I love to hear the owls“ (S. 56) wird im Deutschen mit „den Schrei der Eulen“ (S. 77) ergänzt. In diesen Fällen haben die zusätzlichen Erklärungen keine Auswirkungen auf die Szene, die Figuren oder den Sinn. Die Tendenz zu zusätzlichen Erklärungen trägt zu einem erklärenden Erzähltonus bei. Bei Dog-Womans Beschreibung einer ihrer Feinde (S. 65) wird deutlich, wie sehr die kurz angebundene Sprache, die besonders Dog-Woman an den Tag legt, durch einen zu gut gemeinten erklärenden Übersetzungsstil an Authentizität verliert. „Long runagate¹⁶³ legs“ übersetzt Walitzek mit den zusätzlichen Erklärungen „langen Beinen, die nur dazu geeignet sind, Reißaus zu nehmen“ (S. 89).

Wenn auch bei Weitem nicht so häufig vorkommend, sind auch konträre Beispiele zu finden, in denen es die Übersetzerin unterlässt, genau zu übersetzen. Beispielsweise muss sich Jordan in der Stadt, in der alle Aktivitäten auf Drahtseilen stattfinden, immer wieder mit einer Seilwinde hinaufziehen. Dies wird mit „winched up“¹⁶⁴ (S. 56) bezeichnet, jedoch nur mit „hinaufziehen“ (S. 78) in den Zieltext übertragen. Auch „he swooned“¹⁶⁵ (S. 41) wird mehrere Male nur mit „seufzte er“ (S. 55) übersetzt. Im Kontext eines sexuell erregten Zustandes, in dem der Seufzer ausgestoßen wird, ist die Übersetzung ungenau.

Es kommt in der deutschen Übersetzung auch häufig zu zusätzlichen Erklärungen, die einen ausschließlich wiederholenden Zweck erfüllen. Dies ist beispielsweise bei „She was not satisfied, [...]“ (S. 17f.) zu beobachten, welches in der Übersetzung „Sie war mit dem Urteil nicht zufrieden [...]“ (S. 21) lautet. Hier wird die Ursache der Unzufriedenheit wiederholt. Auch bei „er hat es für den Teufel aus ihr herausgesaugt“ (S. 13) ist das „aus ihr“ im Ausgangstext nicht vorhanden, und stellt nur eine Wiederholung des Umstandes dar. Es kommt auch vor, dass für unbestimmte Personalpronomen das Objekt oder die Person in der deutschen Übersetzung angegeben ist. Beispielsweise wird mehrere Male „it“ (S. 12) mit „das

¹⁶³ runagate: n (Historical Terms) Archaic a. A vagabond, fugitive, or renegade b. (as modifier) a runagate priest. vgl. *Collins English Dictionary – Complete and Unabridged*, Glasgow: 2003.

¹⁶⁴ jdn. mit einer Winde nach oben ziehen, vgl. Pons, Stuttgart: 2001.

¹⁶⁵ swoon: 1. faint 2. to become enraptured (to swoon with joy), vgl. <http://www.merriam-webster.com/dictionary/swoon>, (19.11.2012).

Ding“ (S. 14) übersetzt.¹⁶⁶ Auch bei „Who are they [...]“ (S. 72), welches übersetzt „Wer sind diese Frauen, [...]“ (S. 98) lautet, oder bei „It was finished [...]“ (S. 94), was mit „[...] war die Kirche fertig.“ (S. 128) im Zieltext wiedergegeben ist, um nur wenige Beispiele zu nennen, findet sich diese Charakteristik.¹⁶⁷ Diese Methodik führt eher zu genau erklärten Umstandsbeschreibungen als zur Übertragung des Sprachstils der Autorin.

In der Übersetzung ist auch eine Tendenz zu Übertreibungen zu bemerken. Beispielsweise wird Dog-Womans Reaktion auf die exotische Banane „Such a thing never grew in Paradise“ (S. 12) mit „Ein Ding wie dieses ist nie im Leben im Paradies gewachsen“ (S. 14) übersetzt. Die zusätzliche Betonung der Zeitangabe „nie“ mit „nie im Leben“ trägt zu einem umgangssprachlichen, gesprochenen Sprachton bei. Dog-Woman beschreibt einen Puritaner, der sie mit der Peitsche schlägt wie folgt: „[...] with a flat lace collar too big for modesty“ (S. 84). Dies ist mit „[...] mit einem flachen Spitzkragen, der so groß war, daß er jeder Bescheidenheit hohnlachte“ (S. 115) übermäßig betont übersetzt. In Folge tötet sie ihn und entnimmt ihm seine Zähne, weil sie aus Naivität ein bei einer Veranstaltung der RoyalistInnen gehörtes Bibelzitat zu ernst nimmt. Sie schildert ihre Tat wie folgt: „and soon had them mostly out“ (S. 85). Im Zieltext wird das zu „und hatte sie kurz darauf vollzählig aus seinem Mund heraus-geklaubt“ (S. 115). Auch Dog-Womans Beschreibung einer der Schaulustigen mit „some sinner“ (S. 13) ist mit einem zusätzlichen Adjektiv mit „einer der armen Sünder“ (S. 15) verstärkt und bewertend übersetzt. Diese leichten Übertreibungen verursachen eine Überzeichnung der Ansichten Dog-Womans. Die körperlich monströs wirkende Figur, deren Verständnis von Gewalt sichtlich abgehoben ist, wird von Winterson im scharfen Kontrast dazu mit einem nüchternen Realitätssinn porträtiert. Ein durch die Übertreibung zustande kommender zu stark spottender Tonfall in Dog-Womans Erzählungen bewirkt eine Verminderung dieses Kontrastes, und führt zu einer Veränderung der Figur. Andererseits sind Übertreibungen auch an Stellen zu bemerken, an denen sie im Kontext gesehen mehr Sinn machen. Beispielsweise ist Dog-Womans Wiedergabe der abfälligen Bemerkung der PuritanerInnen über die Königin und deren Herkunft „being french“ (S. 26) mit „französisch wie sie nun einmal war“ (S. 33) übersetzt. Dies wirkt sich im Kontext einer Überzeichnung der Meinung der GegnerInnen nicht so gravierend aus.

¹⁶⁶ Möglicherweise hat die Übersetzerin mit der Wahl von „das Ding“ auf ein umgangssprachliches Synonym für Penis abgezielt, da es im Kontext der Szene um die von Dog-Woman und den Schaulustigen vermeintlich als männliches Geschlechtsteil verstandene exotische Banane geht, die damals in England noch nicht bekannt war.

¹⁶⁷ Gegenbeispiele lassen sich dagegen an einer Hand abzählen.

Abschließend ist zu bemerken, dass es durch zusätzliche Erklärungen und Übertreibungen in der Übersetzung zu Eingriffen in die Charakterstruktur der Figuren und den von Winterson porträtierten Diskurs des Monsters¹⁶⁸ kommt.

5.2.5 Einfügungen und Auslassungen

Im Zieltext sind immer wieder zusätzliche Einfügungen und Auslassungen zu bemerken. In diesem Kapitel werden ihre Auswirkungen auf den Text näher beleuchtet. Einfügungen gehen oft mit Übertreibung einher. Beispielsweise wird „waves of green“ (S. 20) zu „endlose Wellen von Grün“ (S. 24) und „fearful crunching“ (S. 20) zu „furchterregendes Knirschen und Mahlen“ (S. 25). An einer Textstelle in Jordans Erzählung über eine Stadt, in der Liebe verboten ist, weil sie es vermag die BewohnerInnen von Zeit zu Zeit auszurotten, sehen sich der Mönch und die Hure, die die Stadt gründeten, gezwungen, alle zu erschießen. Im Deutschen ist im Unterschied zum Ausgangstext nach „[d]er Mönch und die Hure erschossen sie alle“ zusätzlich „ohne Ausnahme“ (S. 105) eingefügt. Die Umweltaktivistin malt sich aus, dass ein an ihr interessierter Mann, wenn er sie wirklich kennen lernen würde, sich am Kopf haltend aus dem Zimmer laufen würde. In der Übersetzung ist dem ein „schreiend“ (S. 173) beigelegt. Bei Dog-Womans einzigem Versuch mit einem Mann zu schlafen, bleibt dieser mit seinen gesamten Genitalien in ihr stecken. Dog-Woman weiß sich zu helfen und klingelt, sich ohnehin in einem Bordell befindend, nach ihrer Freundin und deren Schwestern. Zu Beginn dieser Beschreibung ist in der Übersetzung ein „[g]lücklicherweise“ (S. 145) eingefügt. In den letzten drei gerade eben genannten Beispielen kommt es durch Einfügungen zu einer Hebung der satirischen Note.

In der deutschen Übersetzung ist eine wiederholte Einfügung von Konjunktionen zu bemerken. Während Winterson mit einem knappen und aufzählenden erzählerischen Stil arbeitet, finden sich im Zieltext begründende oder addierende Attribute, die zwar dem Text einen besseren Lesefluss verleihen, aber den sprachlichen Ton der ErzählerInnenstimmen verändern. Dies geschieht manchmal aufgrund fehlender grammatikalischer Äquivalente. Um ein Gerundium zu übertragen wird beispielsweise wie bei „troubling himself with a problem“

¹⁶⁸ Vgl.: Kapitel 5.5. *Aspekte der Gewalt im Text – das Monströse im Text*

(S. 22) mit dem Kausalsatz „weil ein Problem ihn quälte“ (S. 27) übersetzt. Interessanter für diese Analyse sind jedoch jene Fälle, in denen es keinen zwingenden Grund für die Art, wie sie übersetzt werden, gibt. So werden an mehreren Stellen Bindewörter in der Übersetzung eingesetzt, um zwei Sätze zusammenzufügen. Dies führt besonders in Dog-Womans Erzählungen zu einer Verminderung des knappen Sprachstils. In anderen Fällen haben die Bindewörter eine erklärende Funktion. Beispielsweise wird „She can’t hear the traffic anymore, the roar of dogs is deafening“ (S. 82) mit „Sie kann den Verkehr nicht mehr hören, weil das Bellen von Hunden so ohrenbetäubend ist“ (S. 111) oder „[...], its legs buckled underneath itself [...]“ (S. 70) mit „[...], bis die Beine unter ihm einknickten, [...]“ (S. 96) übersetzt. In einem weiteren Fall wird das Bindewort „and“ (S. 119) zu einem begründenden „was“ (S. 161) verändert. Konjunktionen werden auch gerne am Satzanfang zusätzlich eingefügt. Ein Beispiel hierfür ist „Anschließend“ (S. 57). Es gibt auch in diesem Fall keinen besonderen Grund für diese Einfügung. Der erklärende Stil verleiht der Erzählung eine Art Sicherheitsnetz. Die „grauen Stellen“, die die Reflexion der LeserInnen bedient und die im Ausgangstext durch einen kurzen Sprachstil – manchmal auch durch eine reine Aneinanderreihung von Abläufen – entstehen, werden auf diese Weise in der Übersetzung vermindert. Der traditionelle „Geschichten-Erzählton“ wird verstärkt und die Erzählung verliert an Unmittelbarkeit.

Auslassungen im Zieltext sind im Gegensatz zu Einfügungen etwas weniger häufig anzutreffen, und können unter drei Aspekten zusammengefasst werden. Durch Entfallen von Ausdrücken am Satzanfang wie „Truth to tell, [...]“ (S. 14) oder „Nevertheless, [...]“ (S. 12) wird der leicht polemische Ton, der besonders Dog-Woman auszeichnet, vermindert. Einen weiteren Aspekt stellen Auslassungen dar, die Untertreibungen bewirken. Jordan zeigt Zillah, die in einen Turm verbannt wurde, vom Fenster aus einen „steeple of radishes“ (S. 37). In der Übersetzung sind sie nur mehr „diese Radieschen“ (S. 48). Auch in Jordans Beschreibung der Reinigungsgruppen der von Worten verschmutzten Stadt wird „thoroughly cleaned“ (S. 17) nur mit einem nüchternen „gereinigt“ übersetzt. Dies hat den Effekt, Jordans Hang zu Optimismus und Übertreibung zu vermindern. Ein dritter Aspekt ist die Auslassung von Verben. Diese kommt beispielsweise an der folgenden Textstelle vor:

These toads do not croak, but engage in madrigals and set up an anthem more fair than any choir in church. (S. 42)

Diese Kröten quaken nicht, sie ergehen sich in Madrigalen und Chorälen, die lieblicher klingen als jeder Chor in der Kirche. (S. 55)

Durch die Übersetzung der Verben „engage“ und „set up“ mit „ergehen sich“ bekommt das ursprünglich eher lebhafte Quaken der Kröten den Charakter einer umständlichen oder langatmigen Äußerung. Dog-Womans naive Faszination über das Krötenkonzert wird im Zieltext verkürzt und leicht abwertend sowie sarkastisch dargestellt. [B]awling and jeering“ (S. 24) wird zwar mit „laut grölend“ (S. 30) übersetzt, die Dramatik des Verbes kann das zusätzlich eingefügte Attribut jedoch meiner Meinung nach nicht ersetzen. Abschließend ist zu bemerken, dass Auslassungen in *Sexing the Cherry* figurenverändernd wirken und Einfügungen vor allem den klassischen „Geschichten-Erzählton“ sowie die satirische Note fördern.

5.2.6 Fehlübersetzungen und Sinnveränderungen

Trotz einer meist sehr großen Genauigkeit der Übersetzung kommt es auch zu einigen wenigen eindeutigen Fehlübersetzungen. Im Folgenden werde ich die Wichtigsten kurz erläutern:

There were four suits of armour in the hall and a mace. (S. 20)

Es gab vier Ritterrüstungen in der Halle, und ein Labyrinth. (S. 24)

Es dürfte sich bei der Übersetzung von „mace“ mit „Labyrinth“ um einen Flüchtigkeitsfehler handeln, da die englische Entsprechung von „Labyrinth“ „maze“ ist.¹⁶⁹ Der Begriff „mace“ bedeutet jedoch „Morgenstern, Keule und Amtsstab“. ¹⁷⁰ Dies erscheint auch im Kontext der Erzählung logischer. Erwähnenswert ist auch die Fehlübersetzung von „Italian pirate“ (S. 130), an den sich Dog-Woman erinnert, als Jordan den Namen Fortuna erwähnt. Er wird mit „italienische[m] Prinzen“ (S. 177) übersetzt. Es handelt sich hier wohl auch um einen Flüchtigkeitsfehler.

Im nächsten Beispiel kommt es zu einer fragwürdigen Metaphernübersetzung:

¹⁶⁹ Vgl. PONS, Stuttgart: 2001.

¹⁷⁰ Vgl. ebd.

The philosopher of the village warned me that love is better ignored than explored, for it is easier to track a barnacle goose than to follow the trajectories of the heart. (S. 38)

Der Dorfphilosoph wies mich darauf hin, daß es besser ist, der Liebe aus dem Weg zu gehen, als sie verstehen zu wollen, denn es ist leichter, eine Entenmuschel zu finden, als den Windungen des Herzens zu folgen. (S. 50)

Hier dürfte es zu einer einfachen Verwechslung des Begriffs gekommen sein, denn der Begriff „barnacle goose“ bedeutet „Weißwangengans“, „goose barnacle“ hingegen „Entenmuschel“. ¹⁷¹ Letzteres ist eine Krebsart, die eine nur unter Gefahren von Klippen zu erntende Delikatesse ist. Die Weißwangengans wird aufgrund ihres Aussehens auch als „Nonnengans“ bezeichnet. Im Mittelalter gab es den Glauben, dass Entenmuscheln der Nachwuchs von Nonnengänsen wären. Daher kommt auch die Bezeichnung „goose barnacle“. Die „Verfolgung“ einer Weißwangengans, welche dem Dorfphilosophen leichter erscheint als der „Flugbahn des Herzens“ zu folgen, wird im Zieltext zum „Finden“ einer Entenmuschel, was leichter ist, als den „Windungen des Herzens“ zu folgen. Die deutsche Metapher ist im Vergleich zum Ausgangstext als eher holprig einzustufen.

In der Übersetzung sind manchmal Fälle zu beobachten, in denen sich die Übersetzerin für eine Sinnveränderung entscheidet, obwohl eine wörtliche Übersetzung möglich wäre. In der nächsten Textstelle findet sich ein derartiger Fall:

And at a single moment, when all are spinning in harmony down the long hall, she hears music escaping from their heads and backs and livers and spleens. (S. 72)

Und in einem ganz bestimmten Augenblick, in dem alle in absoluter Harmonie durch die lange Halle wirbeln, hört sie Musik, die ihren Ursprung in ihren Köpfen und Rücken und Lebern und Zwerchfellen hat. (S. 97)

Der Begriff „spleens“ bedeutet eigentlich „Milzen“, und ist mit „Zwerchfellen“ fehlübersetzt. Es handelt sich bei dieser Textstelle um die Beschreibung von Fortunas Arbeit mit ihren SchülerInnen. Diese in kursiver Schrift abgedruckte einseitige Textpassage ist als einzige keiner ErzählerInnenstimme zugewiesen. Es ist unklar, an welchem Ort diese Handlung spielt und wer erzählt. Es ist denkbar, dass die Übersetzerin auf eine Verwendung von „Milzen“ verzichtet, weil der Begriff den poetischen Sprachstil, der in dieser Passage dominierend ist, stören würde. Es gibt auch eine paar Fälle, wo Sinnveränderungen in der Übersetzung zu einem Vorwegnehmen von Tatsachen führen und einen bewertenden Charakter aufweisen:

¹⁷¹ Vgl. PONS, Stuttgart: 2001.

Being in time, in a continous present, is to look at a map and not see the hills, shapes and undulations, but only the flat form, There is no sense of dimension, only a feeling for the surface. Thinking about time is more dizzy and precipitous. (S. 89)

In der Zeit sein, in einer kontinuierlichen Gegenwart, ist so, wie wenn man eine Landkarte betrachtet und keine Hügel, Formationen und Geländewellen sieht, sondern nur die flache Form. Über die Zeit nachzudenken ist schwindelerregender und gefährlicher. (S. 121)

„Precipitous“ mit der eigentlichen Bedeutung von „steil, abschüssig, steil abfallend oder abrupt“¹⁷² wird mit „gefährlich“ übersetzt. Dies stellt eine Bewertung des Begriffes des Ausgangstextes dar. Das Bild einer Landkarte wird hier auf die Zeit gelegt. Der Ausdruck „precipitous“ ist mit einem Geländeabfall konnotiert. Dies geht in der Übersetzung nur undeutlich hervor. Walitzek arbeitet immer wieder sinnverändernd, um den Roman verständlicher zu machen. Im nächsten und letzten Beispiel ist dies besonders deutlich. Dog-Woman berichtet: „I was approached again by the whore from Spitalfields [...]“ (S. 85). Dies ist mit „[...] als die Hure aus Spitalfields, [...] an meine Tür klopfte“ (S. 115) übersetzt. Durch die Veränderung des Satzes vom Passiv ins Aktiv sowie die Verwendung eines sinnentfremdenden Verbes und einer Formulierung, die einen spannungsaufbauenden, erzählerischen Ton anschlägt, bekommt der Zieltext einen eigenen Erzählstil. Abschließend ist in der Übersetzung eine Tendenz zur Rationalisierung und zur Dramatisierung der Erzählung zu bemerken.

5.3 Maßeinheiten, Namen und kulturspezifische Realia

Im Roman kommen Maßeinheiten nur sehr selten vor. Dennoch sind sie aufgrund der wechselnden ErzählerInnen und damit der verschiedenen Zeit-Raumperspektiven erwähnenswert. So übersetzt Walitzek beispielsweise Maßangaben, die in den Textpassagen der Charaktere des 17. Jahrhunderts vorkommen, wie „6 inches“ (S. 20) und „200 miles“ (S. 97) mit „6 Zoll“ (S. 24) und „zweihundert Meilen“ (S. 132), wohingegen Maßangaben in den Erzählungen der Charaktere des 20. Jahrhunderts wie „[f]ive foot ten“ (S. 114) mit ihrem deutschen Äquivalent „[e]insachtundsiebzig groß“ (S. 154) übersetzt werden. Die LeserInnen erfahren im ersten Fall durch die Verwendung fremdartiger Maßangaben eine Entfremdung und Entwöhnung von der Gegenwart. Dadurch wird der Eindruck einer vergangenen Zeit

¹⁷² Vgl. PONS, Stuttgart: 2001.

verstärkt. Im zweiten Fall wird dies unterlassen und mit bekannten Maßeinheiten übersetzt. Auf weitere Aspekte dieser Beobachtung komme ich nachfolgend beim Thema Realia zu sprechen.

Eigennamen, die neben den Namen der Charaktere auch geschichtliche Persönlichkeiten umfassen, werden in der Übersetzung bis auf „Dog-Woman“, was mit „Hundefrau“ übersetzt wird, alle wörtlich aus dem Original oder in deutscher Version übernommen. Für Schiffsnamen oder Namen von Schlachtplänen gilt das Gleiche. Einzig die Titel von Gemälden, welche sich an drei Stellen mit Beschreibungen teilweise ohne Nennung des Künstlers in Jordans Erzählungen wiederfinden, sind weder im Ausgangstext noch im Zieltext im Wortlaut der heutzutage üblichen Bezeichnungen vermerkt. Sie sind oft erst anhand ihrer Beschreibung zu identifizieren. Auffallend ist, dass nur „The Sower“ (S. 142) von Van Gogh mit „Der Sämann“ (S. 194) sowohl im Ausgangstext als auch im Zieltext im Gegensatz zu den anderen Gemälden, die dem 15. und 17. Jahrhundert entspringen, korrekt genannt wird. Die ungenaue Handhabung von Fakten der Vergangenheit, die bei der Etablierung der vergangenen Zeitebene mithilft, wird in der Übersetzung übernommen. Im Roman werden auch einige Buchtitel genannt, die meinen Nachforschungen nach nicht in die deutsche Sprache übersetzt wurden. Die Buchtitel werden entweder einfach ins Deutsche übersetzt oder erklärend genannt. Ein Beispiel hierfür ist „The Observer’s Books of Ships“ (S. 154). Dies wird mit „ein Buch über Schiffe“ (S. 114) erklärend übersetzt. Eine Übersetzung ins Deutsche verhindert in diesem Fall einen entfremdenden Effekt.

Kulturspezifische Begriffe werden in der Übersetzung entweder erhalten oder erklärt. Sie werden nur in Ausnahmefällen eingedeutscht oder weggelassen. Es ist auffallend, dass besonders in den Erzählungen der Charaktere des 20. Jahrhunderts erhaltend gearbeitet wurde. Beispielsweise werden das englische Restaurant „Blackfrias“ (S. 128), Unternehmen wie „Shell, Esso, Union Carbide und NASA“ sowie Marken wie das „Playboy Magazin“ oder „Gucci“ einfach übernommen. Selbst die Abkürzung „ICI“,¹⁷³ ein bekanntes britisches Unternehmen, welches den deutschen LeserInnen der heutigen Zeit nicht mehr viel sagt, wird nicht erklärt. Auch „kids“ (S. 115) wird im Rahmen einer betont jugendlichen Sprache in der Übersetzung einfach übernommen. In den Erzählungen der Charaktere des 17. Jahrhunderts dagegen gibt es nur wenige Beispiele. Es werden nur das bekannte „madam“ (S. 66) sowie

¹⁷³ Abkürzung für „Imperial Chemical Industries“

das Gefängnis „Newgate“ ohne Erklärung übernommen. Stattdessen arbeitet die Übersetzerin in einigen Fällen mit Erklärungen. Beispielsweise wird „the kilted beasts and their savage ways“ (S. 26) mit „die Röcke tragenden schottischen Unholde mit ihren heidnischen Bräuchen“ (S. 32) übersetzt. Die Nationalität wird betont und der Zieltext weist durch das gewählte Vokabular, nämlich „Unholde“ statt „Bestien“, eine Verstärkung des lieblichen Tons auf. Auch „the fog-covered field“ (S. 95), womit London Fields, ein bekannter Londoner Park gemeint ist, wird mit „de[m] nebelverhangenen London Fields“ erklärend übersetzt, wobei das Lokalkolorit erhalten bleibt. Die Erklärung über die Namensherkunft einer der zwölf Prinzessinnen stellt ein interessantes Übersetzungsproblem dar. „He called me Jess because that is the name of the hood which restrains the falcon.“ (S. 56) übersetzt Walitzek mit „Er nannte mich Jess, weil das in unserer Sprache der Name der Haube ist, die den Falken zurückhält.“ (S. 77) Diese kindlich anmutende Erklärung ist im Kontext gesehen, nämlich einer versuchten Neuinterpretation eines Märchens, eine gelungene Übersetzung. In den Erzählungen der Charaktere des 20. Jahrhunderts wird „Punch and Judy ship“ (S. 128) mit „Theaterboot auf dem ein Stück mit Punch und Judy aufgeführt wurde“ (S. 174) erklärt und umschrieben. An einer Stelle sind Abkürzungen von wissenschaftlichen Titeln des Verfassers eines Vorwortes eines Buches zitiert. Diese Abkürzungen sind im Deutschen mit zusätzlichen Erklärungen abgedruckt.

Nur in wenigen Fällen wurden Phrasen aus dem Original in einen deutschen Soziolekt umgewandelt. Ein Beispiel hierfür ist die Übersetzung von „for a pot of ale“ (S. 28) mit „auf einen Humpen Bier“ (S. 34). An der folgenden Stelle ist das Weglassen eines kulturspezifischen Markers zu beobachten. In seinen philosophischen Gedanken über Zeit und Raum beschreibt Jordan einen Mann, der bei einer Führung durch ein bekanntes Gebäude dieses als sein Zuhause wiedererkennt, bleibt und später nicht versteht, warum er deswegen eine hohe Geldstrafe zahlen muss:

He finds his pipe and book on the footstool where he left them. He reaches into the walnut cabinet for a glass of port. [...] What puzzles him most is where his dogs were. Usually the beagles lay by the fire. (S. 82)

Seine Pfeife und sein Buch liegen auf dem Schemel, auf dem er sie zurückgelassen hat. Er öffnet den Schrank aus Walnußholz, um sich ein Glas Portwein einzuschenken. Am meisten wundert ihn, wo seine Hunde sind. Normalerweise liegen sie vor dem Kamin. (S. 110f.)

Diese Szenerie spielt mit dem Klischee eines reichen Engländers, welcher ein Landhaus mit dem dazugehörigen Mobiliar besitzt, und bestimmte Alkoholarten zu konsumieren pflegt. „Beagles“ sind typisch englische Jagdhunde. Durch das Unterlassen der Nennung der Hundeart vermindert sich das Lokalkolorit des Bildes sowie das Spiel mit den Stereotypen. Abschließend ist eine Tendenz zur Erhaltung des Lokalkolorits festzustellen. Besonders gelungen scheint die Methodik Walitzeks, die unterschiedlichen Zeitebenen auch in der Übersetzung unterschiedlich zu behandeln und so die LeserInnen mit dem Raum-Zeitgefühl des Romans noch besser in Kontakt zu bringen.

5.4 Umgangssprachliche Elemente

In *Sexing the Cherry* ist Dog-Woman die einzige der vier ErzählerInnen, deren Sprache immer wieder stark von Slang durchzogen ist. Ihre Derbheit ist Teil ihrer Persönlichkeit, die das Monströse, Vulgäre und Morbide zur Selbstverständlichkeit erklärt hat. Susanna Onega bemerkt dazu: „[...] Dog Woman is constantly associated with dirt, excrements, waste, rottenness and death.“¹⁷⁴ In diesem Kapitel werde ich die Übersetzbarkeit von umgangssprachlichen Elementen im Roman näher beleuchten. Generell ist eine Tendenz zur Übersetzung in die Standardsprache zu beobachten. Es gibt aber auch gegensätzliche Beispiele. Der Begriff „jiggery-pokery“ (S. 26) wird mit dem umgangssprachlichen Ausdruck „Hokuspokus“ (S. 32) übersetzt. Selten kommt es auch zu einer Übersetzung aus der Standardsprache in die Umgangssprache. Als Cromwell, Ireton und Bradshaw auf dem Galgen zur öffentlichen Ansicht aufgehängt werden, beschreibt Dog-Woman dies mit „swinging in the wind“ (S. 104). Dies ist mit „wie sie im Wind baumelten“ (S. 142), einer im umgangssprachlichen Gebrauch derben Anspielung für „am Galgen hängen“, ¹⁷⁵ übersetzt. Als eine Herausforderung für die Übersetzerin gestaltet sich der nächste Fall. Hier ist die Übersetzung von umgangssprachlichen Elementen sowie einer Redewendung zu beobachten. Dog-Woman besucht eine Veranstaltung, in der der kräuterkundige Thomas Johnson eine neue, im England dieser Zeit noch unbekannte exotische Frucht vorführt. Ungeduldig packt ihn Dog-Woman, um ihn dazu zu bringen, das Geheimnis zu lüften:

¹⁷⁴ Onega, Susana: *Jeanette Winterson, Manchester*: 2006, S. 83.

¹⁷⁵ Vgl. *DUDEN*, Mannheim: 1999.

He starts humming and hawing and reaching for some coloured jar behind his head, and thought, he'll not let no genie out on me with its forked tongue and balls like jewels, so I grabbed him and started to push him into my dress. He was soon coughing and crying because I haven't had that dress off in five years. (S. 12)

Er fing an, Ausflüchte zu machen und nach einem farbigen Gefäß hinter seinem Kopf zu greifen, und ich dachte, dieser Kerl mit seiner gespaltenen Zunge und seinen Eiern wie Juwelen wird auf keinen Fall einen Flaschengeist auf mich hetzen, und so packte ich ihn und fing an, ihn in mein Kleid zu stopfen. Es dauerte nicht lange, da japste und würgte er, weil ich dieses Kleid fünf Jahre lang kein einziges Mal ausgezogen habe. (S. 13)

Die deutsche Entsprechung des umgangssprachlichen Ausdrucks „to hum and haw“ ist laut Wörterbuch „herumdrucksen“ bzw. „einmal hü und einmal hott sagen“. ¹⁷⁶ Mit „Ausflüchte machen“ wählt Walitzek einen Ausdruck der Standardsprache und nicht eine mögliche umgangssprachliche Variante. Der Begriff „some“, der in diesem Kontext umgangssprachlich gebraucht wird, zeigt den Ausdruck einer Verärgerung an und wäre am besten mit „irgendein“ zu übersetzen. Er wird jedoch neutral mit „einem“ wiedergegeben. In „he'll not let no genie out on me with its forked tongue and balls like jewels“ treffen ein Idiom und Dog-Womans derber umgangssprachlicher Ton aufeinander. „To let the genie out of the bottle“ erklärt das Cambridge Dictionary mit “to allow something bad or unwanted to happen which cannot then be stopped”. ¹⁷⁷ Das Bild des Idioms wird von Winterson überzeichnet. In einem sprachlichen Wutausch sieht Dog-Woman den „Genie aus der Flasche“ mit den sexuell protzenden („balls like jewels“) und verführerischen sowie beängstigenden („forked tongue“) Attributen eines Mannes. In der Übersetzung wird dieses Bild zerlegt. Thomas Johnson wird direkt als „Kerl mit seiner gespaltenen Zunge und seinen Eiern wie Juwelen“ bezeichnet. Im Zieltext wird das englische Idiom, obwohl im Deutschen ohne tiefere Bedeutung, wortwörtlich mit „einen Flaschengeist auf mich hetzen“ wiedergegeben. Bei der Phrase „push him into my dress“ wiederum kommt es im Deutschen mit „ihn in mein Kleid zu stopfen“ durch das Verb „stopfen“ zu einer Verstärkung des impulsiven und naiven Charakters der Hauptfigur Dog-Woman. „Coughing“ wird im Zieltext durch den umgangssprachlichen Begriff „japsen“, „einem nach Luft ringen und würgen, übersetzt. Das Weinen von Johnson wird in der Übersetzung nicht erwähnt. Die Entwürdigung des Mannes durch Dog-Woman wird auf diese

¹⁷⁶ Vgl. PONS, Stuttgart: 2001.

¹⁷⁷ Vgl. http://dictionary.cambridge.org/dictionary/british/let-the-genie-out-of-the-bottle?q=let+the+genie+out+of+the+bottle#let-the-genie-out-of-the-bottle__1, (19.11.2012).

Weise vermindert und die Zuschreibung von stereotyp weiblichen Attributen an einen Mann verhindert.¹⁷⁸

In der nächsten Textstelle ist eine unübliche Syntax, die der Umgangssprache entnommen ist, in ihrer Übersetzung zu beobachten:

”Indeed it did, madam,“ says he, all puffed up like a poison adder. (S. 12)

„Doch, Madam, das ist es“, sagt er und bläst sich auf wie eine Giftotter. (S. 14)

„Says he“ wird hier in der deutschen Standardsprache mit „sagt er“ übersetzt. Eine unübliche Syntax finden sich besonders bei der Erzählerin Dog-Woman, die schreibt wie sie spricht oder erzählt wie ihr der Schnabel gewachsen ist. Es wäre möglich gewesen den umgangssprachlichen Tonus in der Zielsprache zu erhalten. Doch Walitzek entscheidet sich hier, und ebenfalls in anderen Fällen gegen die Erhaltung des Soziolekts.

In manchen Fällen kommt es im Ausgangstext umgangssprachlich bedingt zu Auslassungen von Worten. Als die Banane, eine neue exotische Frucht enthüllt ist, artikuliert Dog-Woman ihr Misstrauen und ihre Verabscheuung:

There was no good woman could put that to her mouth, and for a man it was the practice of cannibals. (S. 13)

Keine brave Frau hätte dieses Ding in den Mund nehmen können, und für einen Mann wäre es wie Kannibalismus gewesen. (S. 14)

Dem ersten Satz fehlt im Ausgangstext für seine grammatikalische Vollständigkeit das Wort „who“. In der Übersetzung findet dieser umgangssprachliche Aspekt durch die unterschiedlichen Spracheigenschaften des Englischen und Deutschen keine Äquivalenz. Das Pronomen „that“ wird in der Übersetzung mit „dieses Ding“ spezifiziert und der Ausdruck der Abscheu bleibt erhalten. In einem weiteren Beispiel, in dem Dog-Woman die Theorie der Erde als Kugel abtut, heißt es: „I pooh poohed this“ (S. 23). Dieser umgangssprachliche Ausdruck wird mit „Ich lachte ihn aus“ (S. 29) in die Standardsprache übersetzt.

Abschließend ist eine Tendenz zur Verminderung der Umgangssprache im Zieltext zu bemerken. Diese kommt häufig durch Unübersetzbarkeit zustande, ist jedoch möglicherweise auch aus Gründen der Verschiedenheit der Soziolekte des deutschsprachigen Raumes und der

¹⁷⁸ Vgl. Kapitel 5.6. *Genderperspektiven – Veränderte Darstellungen von Männern und Frauen*

Verhinderung einer etwaigen Entfremdung durch einen ungewohnten Dialekt besonders in einer Erzählung, die auch mit phantastischen Elementen arbeitet, von Vorteil.

5.5 Aspekte der Gewalt im Text – das Monströse im Text

Die ersten Kritiken in Zeitungen tappten bezüglich ihres Verständnisses über *Sexing the Cherry* noch im Dunkeln und bezweifelten die Qualität des Romans. David Holloway fand die Gewaltszenen im Roman erschreckend, und konnte sie nicht einordnen.¹⁷⁹ Erst 1993, vier Jahre später beginnt eine Diskussion über *Sexing the Cherry* als postmoderner, feministischer und lesbischer Text. Die Hauptfigur Dog-Woman wird im Kontext von Gender und feministischen Sichtweisen tiefergehend diskutiert. Abgesehen von Sarah Martin, die die Gewalt des Romans als sinnlos und „at the level of sexist dirty jokes at the expense of women“¹⁸⁰ empfindet, beurteilen die meisten anderen KritikerInnen die Hauptfigur Dog-Woman, ihr monströses Äußeres sowie ihre Auffassung und Handhabung von Gewalt und Sexualität als eine wichtige Komponente des Romans. Kim Middleton Meyer meint: „[Winterson] begins to aggressively test the limits of the grotesque figurations“.¹⁸¹ Gewalt hat für Dog-Woman nichts Schlimmes. Das Empfinden von körperlichem Schmerz ist für sie nur sehr abgeschwächt wahrnehmbar und deshalb schwer nachvollziehbar. Einerseits ist Mord für sie eine sachliche Angelegenheit, andererseits ist sie Mutter und ein durchaus reflektierender jedoch konservativer Mensch. Elisabeth Langland schreibt über diese Gegensätzlichkeit:

Although the most traditional character in her expressions and reflections, the Dog Woman is the most radically unconventional physical presence in the novel. The echo of traditional doctrine in the mouth of mountainous woman, huge and imposing, heavier than an elephant, with a clitoris the size of an orange and nipples the size of walnuts, possessed of an almost superhuman strength, has a disturbing effect. Her every action, performed in the name of the “feminine” virtues of charity, graciousness, or maternity, cites those concepts in ways that transform them. [...] Dog Woman’s performance of gendered traits of tenderness, charity and the maternal reveals the extent to which those things seen as inherent to woman and to femininity are produced with a cultural context that scripts behavioural norms out of relative size, mass, and strength. Put another way, the anatomically huge physical body that

¹⁷⁹ Vgl. Holloway, David: „Disconcerting Dreams, Maybe“. In: Sunday Telegraph 3.9.1998, S. 38, zitiert in: Makinen, Merja: *The Novels of Jeanette Winterson*, New York: 2005, S. 83.

¹⁸⁰ Martin, Sarah: „The Power of Monstrous Woman: Fay Weldon’s *Life and Loves of a She-Devil* (1983), Angela Carter’s *Nights at the Circus* (1984) and Jeanette Winterson’s *Sexing the Cherry* (1989)“. In: Journal of Gender Studies, 8/2 Juni 1999, S. 202.

¹⁸¹ Meyer, Kim Middleton: „Jeanette Winterson’s Evolving Subject: Difficulty into Dream“. In: *Contemporary British Fictions*, Oxford: 2002, S. 215.

readily cites gender norms of tenderness or charity or maternity while threatening or performing mayhem destabilizes the conventional meanings of those terms and exposes their cultural construction.¹⁸²

Dog-Womans Gewalt im Text dient laut Langland als Antithese zur Philosophie der PuritanerInnen und ihrer Verweigerung des Fleisches. Sie repräsentiert den sündigenden, selbstversorgenden und gelobten Körper.¹⁸³ Während Langland die Erzählung in Hinblick auf Butlers Theorien liest, erkennt auch Marilyn R. Farewell, die Dog-Woman als „disrupter of textuality and its positioning of woman“¹⁸⁴ bezeichnet, ein Spannungsfeld zwischen ihrer konservativen Einstellung und ihrem unkonventionellen Auftreten, welches Dog-Womans eigene Einstellung untergräbt. Farewell wie auch Laura Doan erkennen die Erzählung als einen lesbischen Text. Pauline Palmer sieht nur einen indirekten Bezug. Sie diskutiert das Bild des Monsters in Bezug auf Dog-Woman wie folgt: „[...] writing in the tradition of the lesbian/feminist re-evaluation of the image of woman as monster [...] focuses attention on her heroic qualities and describes her as representing the rebellious, transgressive aspect of femininity which patriarchy attempts to suppress.“¹⁸⁵ All diese Ausführungen betonen die Bedeutung und Funktion der gewaltsamen Note des Romans, die einen derben wie auch vulgären Stil mit einschließt. Die folgenden Untersuchungen widmen sich möglichen Veränderungen dieser Charakteristik in der Übersetzung.

Im Zieltext ist eine Abmilderung des gewaltsamen Tons zu bemerken. Als Dog-Woman den Säugling Jordan findet, hilft ihr die Nachbarin, die sich selbst als Hexe bezeichnet, ihn vom eingetrockneten Schmutz zu befreien. Dabei bekommt die Nachbarin einen Hustenanfall:

Then the crone almost choked herself to death on her crackles and I had to bang her on the back until she spat up some phlegm and thanked me for my pains. (S. 14)

Dann erstickte die Alte fast an ihrem Gegacker, und ich mußte ihr auf den Rücken klopfen, bis sie einen Klumpen Schleim hochhustete und mir für meine Mühe dankte. (S. 16)

Der Begriff „crone“, der im literarischen oder abwertenden Sprachgebrauch „alte Hexe“ bedeutet,¹⁸⁶ wird mit „Alte“ abgemildert übersetzt. Die „crackles“ der alten Frau, die laut

¹⁸² Langland, Elizabeth: „Sexing the Text: Narrative Drag as Feminist Poetics and Politics in *Sexing the Cherry*“. In: Narrative 5, January 1997, S. 101f.

¹⁸³ Siehe auch Makinen, Merja: *The Novels of Jeanette Winterson*, Oxford: 2002, S. 97.

¹⁸⁴ Farwell, Marilyn R.: „The Postmodern Lesbian Text“. In: *Heterosexual Plots and Lesbian Narrative*, New York: 1996, S. 185.

¹⁸⁵ Palmer, Paulina: *Contemporary Lesbian Writing: Dreams, Desire, Difference*, Buckingham: 1993, S. 105.

¹⁸⁶ Vgl. PONS, Stuttgart: 2001, Definition lt.: <http://www.merriam-webster.com/dictionary/crone>: a withered old woman, (19.11.2012).

Wörterbuch ein Knistern und Rasseln, wie bei abnormalen Atemgeräuschen vorkommend, sind,¹⁸⁷ werden sinnentfremdet mit „Gegacker“ übersetzt.¹⁸⁸ Dog-Woman kommt ihr zur Hilfe, indem sie ihr auf den Rücken schlägt. „[B]ang“ wird hier mit „klopfen“ übersetzt, wodurch Dog-Womans gewaltsame Sprache verharmlost wird. Auch das sanfte Schlagen des Wassers gegen das Boot, „the soft smacking on either side“ (S. 16) wird in der Übersetzung zum „leisen Schmatzen zu beiden Seiten“ (S. 18). Eine standardisierte Bezeichnung wird durch eine poetischere ersetzt. „The clamouring of birds“ (S. 18) wird zum „Gezwitscher von Vögeln“ (S. 21), wobei das „Geschrei“ in der Übersetzung zum leisen „Gezwitscher“ wird. „A cloud of wrath spewed from a parson“ (S. 18) wird in der Übersetzung zu „einer Wolke der Wut [...], die auf einen Pfaffen zurückzuführen war“ (S. 21). Das „Ausspeien, Spucken, Ausstoßen oder Heraussprudeln“¹⁸⁹ wird im Zieltext auf eine neutrale Weise geschildert. Als Preacher Scroggs Dog-Woman mit seinen Männern angreift, will diese ihn zerstückelt sehen. „[D]ismember“ (S. 66) wird im Zieltext mit „in seine Einzelteile zu zerlegen“ (S. 89) auf eine sachliche Art wiedergegeben. Als Dog-Woman von Wachen angegriffen wird, kippt sie um, und tötet dabei einen Mann. „Killing the man who was poised behind me, [...]“ (S. 66) wird mit „was für den Mann, der hinter mir stand, das Ende bedeutete.“ (S. 90) übersetzt. Auch in diesem Fall werden gewaltsame Aspekte verharmlosend umschrieben. In einer Textstelle berichtet Dog-Woman: „I [...] enjoyed baiting Neighbour Firebrace.“ (S. 63) Dies ist mit „[...] es machte mir Spaß, Nachbar Firebrace in Rage zu bringen.“ (S. 85) übersetzt. Die gewaltsamere Bedeutung „jmd. quälen, schikanieren oder aufziehen“¹⁹⁰ wird im Zieltext verschwiegen.

In der folgenden Textstelle kommt es zu einer fragwürdigen Übersetzung eines Vulgär- ausdrucks. Vor einer grölenden Menge von Schaulustigen verteidigt Johnson die von ihm präsentierte, exotische Frucht, die Banane:

“THIS IS NOT SOME UNFORTUNATE’S RAKE. IT IS THE FRUIT OF A TREE: IT IS TO BE PEELED AND EATEN.” (S. 12/13)

„DIES IST NICHT DER RECHEN EINES ARMEN UNGLÜCKSELIGEN. ES IST DIE FRUCHT EINES BAUMES. SIE IST DAZU DA; GESCHÄLT UND GEGESSEN ZU WERDEN.“ (S. 14)

¹⁸⁷ Siehe *Webster’s Third New International Dictionary of the English Language Unabridged*, Springfield: 1971.

¹⁸⁸ Es handelt sich hier anscheinend um eine Verwechslung mit „cackles“ was „Gegacker“ bedeutet.

¹⁸⁹ Vgl. *PONS*, Stuttgart: 2001.

¹⁹⁰ Siehe *ebd.*

„SOME UNFORTUNATE’S RAKE“ ist mit „DER RECHEN EINES ARMEN UNGLÜCKSELIGEN“ übersetzt. „Rake“ bedeutet im umgangssprachlichen Gebrauch „a dissolute or licentious man or woman“¹⁹¹ und wird hier als Synonym für Penis verwendet. In der Übersetzung wird „RAKE“ jedoch wörtlich mit dem Begriff „RECHEN“ wiedergegeben. Die Konnotation des Ausgangstextes geht im Deutschen verloren.

Schimpfwörter, die Dog-Woman generell häufig verwendet, erfahren in der Übersetzung keine merkliche Verminderung des vulgären oder derben Tons. So wird beispielsweise „block“ (S. 27) zu „Holzklotz“ (S. 34), „sunken block of a fellow with slant eyes“ (S. 26) mit einer marginalen adjektivischen Einfügung zu „eingeschrumpfter Hohlkopf von einem Kerl mit schmalen Schlitzaugen“ (S. 32), „po-faced, flat buttocked zealots“ (S. 67) zu „arschgesichtigen, flachhärschigen Eiferern“ (S. 91) und „scurvy fellows“ (S. 66) zu „grindigen Kerle[n]“ (S. 90). „Unrepentant vermin“ (S. 87) sowie „lump-shaped head“ (S. 22) werden etwas abgemildert mit „ruchlosen Halunken“ (S. 118) und „unförmiger Kopf“ (S. 26) übersetzt. Die satirische Note des Schimpfwortes „Lord Fool“ (S. 25), das mit „Schwachkopf“ (S. 31) übersetzt wird, wird abgemildert. Trotz leichter Abänderungen kommt es zu keiner großen Veränderung des Sprachstils.

In Dog-Womans Sprache ist selten, aber doch eine Anhebung des vulgären Tons in der Übersetzung zu bemerken. „In pus“ (S. 69) wird beispielsweise zu „mit Eiterströmen“ (S. 93). Meistens kommt es jedoch zu einem Erhalt oder einer Abschwächung. Beispielsweise wird „prong“ (S. 106) zu „Förke“ (S. 145), was Mistgabel bedeutet, aber wie „prong“ kein übliches Synonym für Penis ist. Es wäre möglich, dass die Übersetzerin in diesem Fall auf die ursprüngliche, nicht umgangssprachliche Bedeutung von „prong“, nämlich „Zacke oder Zinke“ Bezug nimmt. Begriffe wie „arse“ (S. 54) und „cock“ (S. 50) sind mit „Hinterteil“ (S. 73) und „Glieð“ (S. 66) in weniger vulgärem Tonfall übersetzt.

Im Zieltext kommt es immer wieder zu einer Veränderung des Sprachtons in Richtung gehobene Sprache. Vokabular, welches einen derben oder rohen Charakter hat, wird verlieblicht. Dies geschieht beispielsweise in folgender Textstelle, in der Dog-Woman über London spricht:

London is a foul place, full of pestilence and rot. (S. 13)

London ist ein übler Ort, voller Pestilenz und Fäulnis. (S. 14)

¹⁹¹ Vgl. *Webster’s Third New International Dictionary of the English Language Unabridged*, Springfield: 1971.

Der Begriff „foul“ für den die Synonyme „verpestet, faul, grauenhaft, schrecklich, fürchterlich, abscheulich, schmutzig, stinkend oder schlecht“¹⁹² im Wörterbuch zu finden sind, übertrifft den deutschen Begriff „übel“ an negativ konnotierter Ausdruckskraft. Es kommt dadurch zu einer Verminderung des derben Tons. Den förmlichen Begriff „pestilence“ übersetzt Walitzek mit dem veralteten Ausdruck „Pestilenz“, wodurch die Zeitebene der Vergangenheit betont wird. An einer anderen Textstelle ist „private parts“ (S. 12) mit „privateste[m] Körperteil“ (S. 14) wortwörtlich und damit die euphemistische Note erhaltend übersetzt.

In einer anderen Stelle äußert sich die Umweltaktivistin über eine unangenehme Seite ihres Berufes, der Erforschung von Umweltverschmutzung: „It’s odious in every way.“ (S. 125). Dies ist mit „Es ist in jeder Hinsicht ein unerfreulicher Bereich.“ (S. 170) übersetzt. „Odious“ bedeutet „abscheulich und abstoßend“ und wird mit einem verneinenden Positivum übersetzt. „Rotting river“ (S. 126) bekommt im Zieltext mit „sterbender Fluss“ (S. 171) eine beinahe poetische Note. In der Stadt, in der niemand den Boden berührt und an die Schwerkraft glaubt, werden die Häuser in den Baumkronen gebaut, und die Vögel beschwerten sich darüber mit „cawing and chirping“ (S. 96). Dies ist mit „pfiffen und zwitscherten“ übersetzt. Es werden nur die freundlichen Laute übersetzt, das Krächzen jedoch ist im Zieltext nicht mehr zu finden. Es sei auch die selten anzutreffende Übersetzung in den Diminutiv erwähnt. Beispielsweise wird „wooden box“ (S. 18) und „vat“ (S. 24) mit „hölzernen Kistchen“ (S. 22) und „Flößchen“ (S. 30) übersetzt.

Im nächsten Textbeispiel hat die Veränderung des derben Tons Auswirkungen auf die Figur Dog-Woman:

Every Saturday I come home covered in saliva and bitten to death but with money in my pocket and needing nothing but a body for company. (S. 13)

Jeden Samstag komme ich geiferbesudelt und halb totgebissen nach Hause, aber mit Geld in meiner Tasche, ohne etwas anderes zu brauchen als einen Menschen zur Gesellschaft. (S. 15)

Der Ausdruck „covered in saliva“ ist mit dem Kompositum „geiferbesudelt“ übersetzt. Die Erzählerin Dog-Woman schildert an dieser Stelle wie sie nach dem Hunderennen, mit denen sie ihren Unterhalt verdient, von Speichel bedeckt nach Hause kommt. Durch die Verwendung von „Geifer“, ein aus dem Mund fließender Speichel und „besudelt“, welches mit

¹⁹² Vgl. PONS, Stuttgart: 2001.

verschmutzt sein konnotiert ist, erfolgt eine Bewertung der neutral gehaltenen Phrase „mit Speichel bedeckt Sein“. Es handelt sich um eine Bewertung, der sich die Figur Dog-Woman aus ihrer Liebe zu ihren Hunden und einem tiefen Verständnis für das Vulgäre nicht hingeben würde. In der Übersetzung kommt es zu einer Verstärkung des derben Tons, wodurch die Logik der Figur gestört wird. Der veraltete Begriff „body“ wird korrekt mit „Mensch“ übersetzt. Der unsensibel gezeichnete Charakter Dog-Womans, der durch die Verwendung des Begriffes „body“ für einen Menschen entsteht, wird nicht in die Übersetzung übertragen. Der Ausdruck „bitten to death“ wird in der Übersetzung verharmlost und mit „halb totgebissen“ wiedergegeben. In diesem Textbeispiel schwächt die Übersetzerin Dog-Womans Extrem der Sprache ab.

In vielen Fällen wählt die Übersetzerin aber auch Ausdrücke, die jenen des Ausgangstextes entsprechen. Beispielsweise wird „to shout him down“ (S. 27) mit „ihn in Grund und Boden [...] schreien“ (S. 34) oder „viperous chatter“ (S. 65) mit „gifttriefendes Geschnatter“ (S. 88) übersetzt. Im letzteren Fall wird die Schlangen-Metapher, transportiert durch das englische Adjektiv, mit einer Entenmetapher enthalten im deutschen Subjektiv ersetzt. Die Tier-Metapher bleibt dadurch erhalten. Durch „gifttriefend“ wird das Bild der friedlichen Ente verzerrt. Dies ist meiner Meinung nach eine gelungene Übersetzung.

Abschließend ist zu bemerken, dass die Veränderungen in der Darstellung von Gewalt, die Veränderung des derben und vulgären Sprachstils sowie die Verlieblichung der Sprache Auswirkungen auf die Figur Dog-Woman und damit auch auf die anfänglich genannten lesbischen und feministischen Aspekte des Romans haben. Es gelingt nicht die konventionellen Normen und Bedeutungen so sehr zu destabilisieren, wie es der Ausgangstext schafft.

5.6 Genderperspektiven – Veränderte Darstellungen von Männern und Frauen

Auf das ungewöhnliche Aussehen und die stereotyp maskulinen Verhaltensmuster von Dog-Woman habe ich bereits im vorhergehenden Kapitel hingewiesen. Im literaturwissenschaftlichen Diskurs, der *Sexing the Cherry* als lesbischen Text behandelt, finden sich auch Bezüge und Ideen zu möglichen Gendermotiven des Romans. Marilyn R. Farwell weist darauf hin, dass lesbische Texte die Fixierung der Identität, ablehnen und dass Winterson in

Sexing the Cherry und *Written on the Body* nicht direkt mit lesbischen Bildern und Thematiken arbeitet, sondern die lesbische Liebe als Narrative bewusst umgeht.¹⁹³ Lisa Moore meint zu Jordan und Dog-Woman: „both ambiguously gendered and sexually non-conforming characters. Jordan cross-dresses frequently, usually as a prostitute.“¹⁹⁴ Lynne Pearce liest Jordans Suche nach seiner geliebten Fortuna – einer Frau, die er in der Stadt, in der alle auf Drahtseilen gehen, bei einem Abendessen trifft und die dann verschwindet – als eine Suche nach seiner eigenen femininen Seite.¹⁹⁵ Die Aspekte der komplexen und mehrdeutigen Genderidentitäten werde ich im Folgenden in ausgewählten Beispielen untersuchen. Als Dog-Woman über ihre Kindheit und den ihr gegenüber hauptsächlich schlecht gesinnten Vater¹⁹⁶ erzählt, kommt es zu folgender Veränderung in der Übersetzung:

When I was a child my father swung me up on to his knees to tell a story and I broke both his legs.
(S. 25)

Als ich noch ein Kind war, hob mein Vater mich einmal auf seine Knie, um mir eine Geschichte zu erzählen, und brach sich dabei beide Beine. (S. 31)

Im Ausgangstext beschreibt Dog-Woman sich selbst als Grund, warum sich ihr Vater die Beine bricht. Im Zieltext wird dies als sein eigenes Verschulden und als eine Tatsache geschildert, an der seine Tochter keine Schuld trägt. Paul Kintzele findet diese Textstelle im Genderdiskurs des Romans wichtig. Im Gegensatz zu Dog-Womans Mutter, die sie trotz ihrer Zartheit leicht auf den Armen tragen kann, bricht ihr Vater unter ihrem Gewicht zusammen. Kintzele meint: „It would seem that this passage illustrates a kind of special women’s bond inaccessible to men; the Dog-Woman’s father is literally unable to understand her – that is, stand under her; he is crushed by her weight.“¹⁹⁷ Dieser Aspekt der Erzählung geht verloren, da Walitzek der jungen Dog-Woman in der Übersetzung mildernde Umstände gewährt.

In einigen Textstellen ist eine Abschwächung der stereotyp weiblichen Darstellung von Männern im Zieltext feststellbar. Beispielsweise ist „snivelling Puritans“ (S. 63) mit „triefnasigen Puritaner[n]“ (S. 85) übersetzt. Dog-Womans Kritik an den Puritanern beinhaltet mit

¹⁹³ Vgl. Farwell, Marilyn R.: „The Postmodern Lesbian Text“. In: *Heterosexual Plots and Lesbian Narratives*. New York: 1996, S. 177.

¹⁹⁴ Moore, Lisa: „Teledildonics: Virtual Lesbians in the Fiction of Jeanette Winterson“. In: *Sexy Bodies: The Strange Carnalities of Feminism*, London: 1995, S. 119.

¹⁹⁵ Vgl. Pearce, Lynne: „Dialogism and Gender: Gendering the Chronotope“. In: *Reading Dialogics*, London: 1993, S. 173 - 174, zitiert nach Makinen, Merja: *The Novels of Jeanette Winterson*, New York: 2005, S. 88.

¹⁹⁶ Als der Vater versucht sie zu verkaufen, bringt ihn Dog-Woman um.

¹⁹⁷ Kintzele, Paul: „Gender in Winterson’s *Sexing the Cherry*“. In: *Comparative Literature and Culture* 12/ 33, Sept. 2010, S. 4.

„snivelling“, das „weinerlich, heulend oder flennend“ bedeutet, eine stereotyp weibliche negativ konnotierte Verhaltensweise, während „triefnasig“ im Deutschen mit einer Grippe oder Allergie in Verbindung gebracht wird. Auch der mit der in unserer Kultur zugeordneten Farbe der Weiblichkeit ausgestattete „pink coat“ (S. 53), den einer der Männer der zwölf Prinzessinnen trägt, wird in der Übersetzung zu „roter Jagdrock“ (S. 71). Die von Winterson eingesetzten Verwirrungen um Geschlechtsstereotype fallen in der Übersetzung weg. Als Jordan sich anlässlich der Gerichtsverhandlung, in der es um das Schicksal König Charles des Ersten geht, als Frau verkleidet, bemerkt Dog-Woman „a fine mincing walk and a leer“ (S. 68) an ihm. Dies ist mit „einen hübschen, zierlichen Gang und dazu ein Feixen“ (S. 92) übersetzt. Sowohl „leer“ als auch „Feixen“ bedeutet Grinsen, wobei „leer“ aber zusätzlich einen anzüglichen Charakter hat, während „feixen“ mit „schadenfroh oder hämisch“ konnotiert ist. Die Sexualisierung von Jordans Drag-Performance wird in der Übersetzung abgeschwächt.

An einigen Stellen werden Männer verstärkt satirisch dargestellt. Beispielsweise wird „spread on top of me“ (S. 106) mit „der oben auf mir herumzappelte“ (S. 145) übersetzt. In dieser Schilderung, in der Dog-Womans einziges sexuelles Erlebnis mit einem Mann erzählt wird, verstärkt sich in der Übersetzung der humoristische Ton. Als Tradescant von Dog-Woman ein Bündel mit ihrem Hab und Gut übernimmt, überfordert ihn das. „[...] W]hich immediately flattened him to the ground.“ (S. 29) ist mit „[...] was jedoch nur dazu führte, daß er im nächsten Augenblick platt auf dem Boden lag.“ (S. 37) abermals mit einer Verstärkung des humoristischen Tons übersetzt. Bei Prostituierten wird Jordan über Frauen und Männer aufgeklärt. Er stellt fest, dass er über Frauen nicht viel weiß. „That I knew nothing [...]“ (S. 32) ist durch eine Wiederholung stark übertrieben mit „[...] dass ich nichts aber auch garnichts wußte, [...]“ (S. 41) übersetzt. Eine der Frauen gibt ihm ein für Frauen geschriebenes Regelbuch über Männer, welches letztere als oberflächliche, selbstsüchtige und unzuverlässige Wesen dargestellt. Daraufhin erzählt Jordan: „I was much upset when I read this first page, but observing my own heart and behaviour of those around me I conceded it to be true.“ (S. 33) „[M]uch upset“ wird mit „sehr verwirrt“ (S. 42) übersetzt. Statt eines Gefühlszustandes wählt Walitzek mit „verwirrt“ einen Geisteszustand. Es kommt dadurch zu einer Abschwächung von Jordans emotionaler Ablehnung und damit auch der Abflachung einer stereotyp weiblichen Zuschreibung.

Die Darstellung von Frauen unterliegt in der Übersetzung Veränderungen; insbesondere dann wenn Frauen über sich selbst sprechen. Im nächsten Textbeispiel kommentiert Dog-Woman die Tatsache, dass sie mit ihrem Gewicht gerade einen Elefanten in den Himmel befördert hat:

It is a responsibility for a woman to have forced an elephant into the sky. What it says of my size I cannot tell, for an elephant looks big, but how am I to know what it weighs? A balloon looks big and weighs nothing. (S. 25)

Es ist eine beträchtliche Verantwortung für eine Frau, einen Elefanten in den Himmel gezwungen zu haben. Was dies jedoch über meine Größe aussagt, ist unsicher, denn ein Elefant sieht zwar groß aus, aber woher soll ich wissen, was er wiegt? Ein Ballon sieht auch groß aus und wiegt nichts. (S. 31)

Der Begriff „responsibility“ wird mit „beträchtliche Verantwortung“, also einem verstärkenden Attribut übersetzt, wodurch eine stereotype „Zuständigkeit der Frau“ betont wird. „I cannot tell“ ist mit „ist unsicher“ entpersonalisiert übersetzt. Auf die Ich-Bestimmtheit der Hauptfigur wird nicht mehr hingewiesen. Auch mit der Figur der Umweltaktivistin des 20. Jahrhunderts wird das Monströse thematisiert. Die Umweltaktivistin erzählt von den Reaktionen auf ihre Umweltrettungsvorhaben: “Men shoot at me, but I take the bullets out of my cleavage and I chew them up.” (S. 122) “Cleavage” ist mit „der Spalte zwischen meinen Brüsten“ (S. 164) übersetzt, wodurch die weiblichen Attribute der Erzählerin betont werden. Als sich eine „Zigeunerin“ weigert ihre Hand zu lesen, reagiert Dog-Woman mit “I am enough to make my fortunes in this pock-marked world“ (S. 106). Dies ist mit einer Betonung auf Frau mit „ich bin Frau genug, in dieser pockennarbigen Welt mein eigenes Glück zu machen“ (S. 142) übersetzt. Walitzek neigt zu einer übermäßigen Betonung des Bildes von Frauen, was vermutlich auf ihr eigenes Frauenbild zurückzuführen ist, und damit zu einer Überstilisierung der Identität der Frau, die so im Ausgangstext nicht zu finden ist. Dies wirkt sich meiner Meinung nach störend auf das Spiel mit den Gender-Ambivalenzen aus. Abschließend betrachtet ist in entscheidenden Textstellen eine Tendenz zum Verweiblichen bzw. Vermännlichen in der Übersetzung zu erkennen, wodurch traditionelle Rollenbilder und traditionelles Rollenverhalten eher unterstützt werden, anstatt wie im Ausgangstext in Frage gestellt zu werden.

6 Resümee

Abschließend gibt es mehrere Erkenntnisse über die Übersetzungen. Schaffer-de Vries' Übersetzung ist als besser zu bewerten, da es ihr in entscheidenden Punkten besser als Walitzek gelingt, eine äquivalente Form zu Wintersons Sprache zu finden. In der Übersetzung von Anrede und Imperativformen nimmt Schaffer-de Vries die Möglichkeit wahr zu differenzieren und damit die Beziehung des erzählenden Ichs zu den LeserInnen und zu sich selbst in einer der Wirklichkeit entsprechenden Komplexität darzustellen. Veränderungen kommen in ihrer Übersetzung häufig durch unterschiedlichen Sprachgebrauch zustande, unter diese Ausnahmen sollte aber nicht die Beobachtung einer leichten Reduktion von Wiederholungen sowie einer Abschwächung des humoristischen Elements fallen. Durch häufige Übernahme von Anglizismen kann die Übersetzung als das Lokalkolorit erhaltend bezeichnet werden. Es finden sich bei Schaffer-de Vries aber auch mitunter fragwürdige Übersetzungsentscheidungen, die der Originalität des Ausgangstextes meiner Meinung nach nicht gerecht werden. In der deutschen Sprache gibt es laut Delabastita weniger Wortspiele, allerdings stellt sich im Rahmen eines literarischen Textes die Frage, ob damit bewusst genug umgegangen wurde. Bei der Unübersetzbarkeit von Polysemen sind der Übersetzerin die Hände gebunden, bei unerkannten Anspielungen auf bekannte Redewendungen dagegen nicht.

In Walitzeks Übersetzung kommt es nach Levý zur Abschwächung feiner ästhetischer Werte des Werkes, hier sei auf das Beispiel des „Summens der Bienen“ verwiesen, als auch zu einer Verstärkung gröberer stilistischer Werte durch Übertreibungen. Die Untersuchungen von Einfügungen und Auslassungen zeigten an mehreren Textstellen eine Tendenz zur Anpassung an Spracheigenschaften der standardisierten Erzählweise sowie zu einem erklärenden Erzählton und damit zu einem „Logisieren“ des Textes nach Levý, wodurch weniger von Wintersons literarischer Sprache erhalten bleibt. Bei Walitzek kommt es wiederum zu einer leichten Verminderung der Repetition als auch des poetischen Stilelements. Es lassen sich eindeutige Übersetzungsfehler und fragwürdige Sinnveränderungen beobachten. Bei der Titelübersetzung ist Walitzek mehr gefordert als Schaffer-de Vries. Sie entscheidet sich für eine vermarktungsgerechte Formulierung. Auch bei ihr ist eine Tendenz zur Erhaltung des Lokalkolorits zu beobachten. Hier beweist sie zusätzliche Raffinesse durch eine Übersetzungsweise, die die Raum-Zeitwirklichkeiten des Romans unterstützt. Bei Walitzek zeigt sich im Gegensatz zu Schaffer-de Vries eine Tendenz zur Verminderung der umgangssprachlichen

Elemente. Eventuell hätte die Übersetzung in eine Kunstsprache die mit phantastischen Elementen arbeitende Erzählung bereichern können.

Aus feministischer und Gendersichtweise ist bei Schaffer-de Vries ein bewussterer Umgang zu bemerken. Obwohl *Written on the Body* relativ bald nach Erscheinen übersetzt wird und sich die Übersetzerin weniger an qualitativen sekundärliterarischen Hilfsmitteln als an verwirrten und verstörten RezensentInnen orientieren kann, hält sie bis auf eine fragwürdige Stelle das Geschlecht der Romanfigur im Unklaren. Einzig negativ aufgefallen ist im Kapitel *Körperdiskurse* die starke Abschwächung des medizinischen Fachjargons, welche den Hintergrund für das stilistische Spiel Wintersons bildet und ohne viel Mühe hätte erhalten bleiben können.

Bei Walitzek sind dagegen einige bedeutende Eingriffe zu bemerken, die direkt auf den Genderdiskurs einwirken. Bei ihr ist an entscheidenden Textstellen eine Tendenz zum Verweiblichen und zum Vermännlichen zu erkennen. Traditionelle Rollenbilder und Rollenverhalten werden dadurch eher unterstützt als, wie bei Winterson, in Frage gestellt. Veränderungen in der Darstellung der Gewalttätigkeit der weiblichen Hauptfigur verhindern eine im Ausgangstext angedeutete Destabilisierung von konventionellen Normen.

Letztlich hat diese Untersuchung viele der von ÜbersetzungstheoretikerInnen bereits identifizierten Probleme des Übersetzungsprozesses ans Tageslicht befördert. Die Analyse des Genderaspekts ergab entscheidende Abweichungen, die ein mangelndes Bewusstsein der Übersetzerinnen für solche Fragen aufzeigen.

7 Bibliografie

Primärliteratur

Winterson, Jeanette: Auf den Körper geschrieben. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH 1992.

Winterson, Jeanette: Das Geschlecht der Kirsche. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH 1992.

Winterson, Jeanette: Sexing the Cherry. London: Vintage Books 1990.

Winterson, Jeanette: Written On The Body. London: Vintage Books 1993.

Sekundärliteratur

Albrecht, Jörn: Literarische Übersetzung. Geschichte - Theorie - Kulturelle Wirkung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998.

Benjamin, Walter: The Task of the Translator: An Introduction to the Translation of Baudelair's Tableaux Parisiens. In: Arendt, Hannah (Hg.) Illuminations. Walter Benjamin: Essays and Reflections. New York: Schocken Books 1969.

Broeck, Raymond van den: The Limits of Translatability Exemplified by Metaphor Translation. In: Poetics. Translation Theory and Intercultural Relations Today 2/4, 1981 Summer - Autumn, S. 73 - 87.

Burns, Christy L.: Fantastic Language: Jeanette Winterson's Recovery of the Postmodern Word. In: Contemporary Literature, 37, 1996, S. 278 - 306.

Chamberlain, Lori: Gender metaphors in translation. In: Baker, Mona (Hg.): *Encyclopedia of Translation Studies*. London: Routledge 1998.

Cokal, Susann: Expression in a Diffuse Landscape. Contexts for Jeanette Winterson's Lyricism. In: *Style* 38/1, 2004, Spring, S. 16 - 38.

Delabastita, Dirk: Spezifische Aspekte des Übersetzens. Einzelphänomene. Wortspiele. In: Snell-Hornby, Mary (Hg.): *Handbuch Translation*. 2. Auflage, Tübingen: Stauffenberg Verlag 2003, S. 285 - 288.

Doan, Laura: Jeanette Winterson's Sexing the Postmodern. In Doan, Laura (Hg.): *The Lesbian Postmodern*. New York: Columbia University Press 1994, S. 137 - 155.

Farwell, Marilyn R.: The Postmodern Lesbian Text: Jeanette Winterson's Sexing the Cherry and Written on the Body. In: *Heterosexual Plots and Lesbian Narratives*. New York: New York University Press 1996, S. 168 - 194.

Finney, Brian: Bonded by Language. Jeanette Winterson's Written on the Body. In: *Woman and Language* 25/2, 2002, S. 23 – 31.

Fludernik, Monika: The Genderization of Narrative. In: *GRAAT. Publication des Groupes de Recherches Anglo-Américaines de l'Université François Rabelais de Tours* 21, 1999, S. 153 - 175.

Iser, Wolfgang: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. München: Wilhelm Fink Verlag 1976.

Kauer, Ute: *Narration und Gender im englischen Roman vom 18. Jahrhundert bis zur Postmoderne*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter GmbH 2003.

Kintzele, Paul: Gender in Winterson's Sexing the Cherry. In: *Comparative Literature and Culture* 12/3, Sept. 2010.

Kolb, Waltraud; Delabastita, Dirk: Spezifische Aspekte des Übersetzens. Einzelphänomene. Sprachvarietäten. In: Snell-Hornby, Mary (Hg.): Handbuch Translation. 2. Auflage, Tübingen: Stauffenberg Verlag 2003, S. 278 - 280.

Koller, Werner: Einführung in die Übersetzungswissenschaft. Wiebelsheim: Quelle & Meyer Verlag 2004.

König, Karin: Übersetzen. Englisch - Deutsch. Systemischer Ansatz. München: Oldenbourg Wissenschaftsverlag GmbH 2000.

Langland, Elizabeth: Sexing the Text: Narrative Drag as Feminist Poetics and Politics in Sexing the Cherry. In: Narrative 5, January 1997, S. 99 - 107.

Levý, Jiří: Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag GmbH 1969.

Livia, Anna: "One Man in Two is a Woman": Linguistic Approaches to Gender in Literary Texts. In: Holmes, Janet/Meyerhoff, Miriam (Hg.): The Handbook of Language and Gender. Oxford: Blackwell Publishing 2005, S. 142 - 158.

Lozano, Maria: How You Cuddle in the Dark Governs How You See the World. In: Onega, Susana (Hg.): Telling Histories. Amsterdam: Rodopi 1995, S. 117 - 134.

Makinen, Merja: The Novels of Jeanette Winterson. New York: Palgrave Macmillan 2005.

Markstein, Elisabeth: Spezifische Aspekte des Übersetzens. Einzelphänomene. Realia. In: Snell-Hornby, Mary (Hg.): Handbuch Translation. 2. Auflage, Tübingen: Stauffenberg Verlag 2003, S. 288 - 291.

Martin, Sarah: The Power of Monstrous Woman: Fay Weldon's *Life and Loves of a She-Devil* (1983), Angela Carter's *Nights at the Circus* (1984) and Jeanette Winterson's *Sexing the Cherry* (1989). In: Journal of Gender Studies 8/2, Juni 1999, S. 193 - 210.

Meyer, Kim Middleton: Jeanette Winterson's Evolving Subject. Difficulty into Dream. In: Lane, Richard/Mengham, Rod/Tew, Philip (Hg.): Contemporary British Fictions. Oxford: Polity 2002, S. 210 - 26.

Moore, Lisa: Teledildonics. Virtual Lesbians in the Fiction of Jeanette Winterson. In: Grosz, Elisabeth/Probyn, Elspeth (Hg.): Sexy Bodies: The Strange Carnalities of Feminism. London: Routledge 1995, S. 104 - 127.

Morrison, Jago: Contemporary Fiction. London: Routledge 1995, S. 95 - 114.

Nunn, Heather: Written on the Body: An Anatomy of Horror, Melancholy and Love. In: Women: A Cultural Review 7, 1996, Spring, S. 16 - 27.

Newmark, Peter: Approaches to Translation. Oxford: Pergamon 1981.

Nissen, Uwe Kjær: „Aspects of translating gender”. In: Linguistik Online, 11, 25-37

Nord, Christiane: Spezifische Aspekte des Übersetzens. Einzelphänomene. Buchtitel und Überschriften. In: Snell-Hornby, Mary (Hg.): Handbuch Translation. 2. Auflage, Tübingen: Stauffenberg Verlag 2003, S. 292 - 294.

Onega, Susana: Jeanette Winterson. Manchester: Manchester University Press 2006.

Pearce, Lynne: Dialogism and Gender. Gendering the Chronotope. In: Reading Dialogics, London: Edward Arnold 1993, S. 173 - 174.

Palmer, Paulina: Contemporary Lesbian Writing: Dreams, Desire, Difference. Buckingham: Open University Press 1993.

Reiß, Katharina: Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik. Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen. München: Max Hueber Verlag 1971.

Romaine, Suzanne: Communicating Gender. London: Lawrence Erlbaum Associates 1999.

Rubinson, Gregory J.: Body Languages: Scientific and Aesthetic Discourses in Jeanette Winterson's *Written on the Body*. In: *Critique. Studies in Contemporary Fiction* 42/2, 2001, Winter, London: Routledge 2010, S. 218 - 232.

Schäffner, Christina: Spezifische Aspekte des Übersetzens. Einzelphänomene. Metaphern. In: Snell-Hornby, Mary (Hg.): *Handbuch Translation*. 2. Auflage, Tübingen: Stauffenberg Verlag 2003, S. 280 - 285.

Schleiermacher Friedrich: „Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens“. In: Friedrich Schleiermacher's sämtliche Werke. Abt. 3. Zur Philosophie, Zweiter Band, Berlin 1838, S. 207-245.

Schmitt, Peter A.: Spezifische Aspekte des Übersetzens. Einzelphänomene. Maßeinheiten. In: Snell-Hornby, Mary (Hg.): *Handbuch Translation*. 2. Auflage, Tübingen: Stauffenberg Verlag 2003, S. 298 - 300.

Simon, Sherry: *Gender in Translation. Cultural Identity and the Politics of Transmission*. London: Routledge 1996.

Smith, Angela Marie: *Fiercy Constellations: Winterson's Sexing the Cherry and Benjamin's Materialist Historiography*. In: *College Literature* 32/3, 2005, Summer.

Straberger, Ilse: *Die deutsche Übersetzung der bekanntesten Werke Graham Greenes. Eine Untersuchung zur Technik des Übersetzens*. Diss. Universität Wien, Anglistik, 1956.

Von Flotow, Luise: Gender and Translation. Manchester: St. Jerome Publishing 1997.

Von Flotow, Luise: Feministische Aspekte. Andere Perspektiven. Translationswissenschaftliche Grundlagen: Was heißt eigentlich „Übersetzen“?. In: Snell- Hornby, Mary (Hg.): Handbuch Translation. 2. Auflage, Tübingen: Stauffenberg Verlag 2003, S. 130 - 132.

Winterson, Jeanette: Appendix. In: Winterson, Jeanette: Lighthousekeeping. London: Harper Perennial 2005, S. 1 - 26.

Winterson, Jeanette: Art Objects. London: Vintage 1996.

Zimmer, D. E.: Der Wettbewerb der Übersetzer. In: Italiaander, v. R. (Hg.): Übersetzen, Vorträge und Beiträge vom Internationalen Kongreß literarischer Übersetzer in Hamburg 1965. Frankfurt am Main: 1965, S. 54 – 66.

Zeitungsartikel

Bienert, Michael: Nichts Neues über die Liebe – Jeanette Wintersons Liebesroman „Auf den Körper geschrieben“. In: Die Tageszeitung 3/4, 1993, S. 18.

Cumming, Laura: Romantic Quips and Quiddities. In: Guardian 3/9, 1992.

Gorra, Michael: Gender Games in Restoration London – Sexing the Cherry. In: New York Times 29/4 1990, S. 167. <http://www.nytimes.com/1990/04/29/books/gender-games-in-restoration-london.html?pagewanted=all&src=pm>, 26. 10. 2012.

Hasardieren mit Sprache und Liebe – Jeanette Wintersons Fast-Melodram „Auf den Körper geschrieben“ In: Süddeutsche Zeitung, 8. 5. 1993.

Holloway, David: Disconcerting Dreams, Maybe. In: Sunday Telegraph 3/9, 1998, S. 38.

Jones, Nicoletta: Secondhand Emotion. In: Sunday Times 13/9, 1992.

Kanus, Turnmatten und Flugzeuge der Aeroflot. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 79, 3/4, 1993.

Sheperd, Jim: Loss is the Measure of Love. In: New York Times Book Review 14/2, 1993.

Winkler, Willi: Jeanette Winterson und die neue Sprache der Liebe – Louise z.B. In: Die Zeit 19/3, 1993. <http://www.zeit.de/1993/12/louise-zb/komplettansicht>, 25. 10. 2012.

Internetquellen:

Australian National University – Dictionary Centre: http://andc.anu.edu.au/australian-words/aif-slang/original-manuscript?field_alphabet_aif_om_value=91, 26.10.2012.

Cambridge Dictionary Online: http://dictionary.cambridge.org/dictionary/british/let-the-genie-out-of-the-bottle?q=let+the+genie+out+of+the+bottle#let-the-genie-out-of-the-bottle__1, 26.10.2012.

Cokal, Susann: „Expression in a Diffuse Landscape. Contexts for Jeanette Winterson’s Lyricism”:

<http://www.thefreelibrary.com/Expression+in+a+diffuse+landscape%3A+contexts+for+Jeanette+Winterson's...-a0131129085>, 26.10.2012.

Collins Dictionary Online:

<http://www.collinsdictionary.com/dictionary/english-thesaurus/balls>, 19.11.2012.

Finney, Brian: Bonded by Language. Jeanette Winterson’s Written on the Body: <http://www.csulb.edu/~bhfinney/winterson.html>, 26.10.2012.

<http://www.jeanettewinterson.com/pages/content/index.asp?PageID=19>, 6.11.2012.

http://www.oesterreich-bibliotheken.at/preistraegerinnen.php?preis=preis_uebersetzung,
6. 11.2012.

Karoubi, Behrouz: „Gender and Translation“:

<http://www.translationdirectory.com/article528.htm>, 2.11.2012.

Kintzele, Paul: Gender in Winterson's Sexing the Cherry:

<http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol12/iss3/11>, 26.10.2012.

Merriam Webster Online: <http://www.merriam-webster.com>, 26.10.2012.

Nissen, Uwe Kjær: „Aspects of translating gender“:

http://www.linguistik-online.de/11_02/nissen.html, 6.11.2012

The American Heritage Dictionary Online:

<http://www.ahdictionary.com/word/search.html?q=sexed&submit.x=0&submit.y=0>,
26.10.2012.

Wörterbücher und Lexika

Babcock Gove, Philip (Hg.): Webster's Third New International Dictionary of the English Language Unabridged. Springfield: G. & C. Merriam Company Publishers 1971.

Berg Flexner, Stuart (Hg.): Random House Unabridged Dictionary. 2. Auflage, New York: Random House 1993.

Collins English Dictionary. Complete & Unabridged. 10. Auflage, Glasgow: Harper Collins Publishers 2009.

Collins English Dictionary. Complete & Unabridged. 6. Auflage, Glasgow. Harper Collins Publishers 2003.

Langenscheidt Collins Großwörterbuch Englisch. München: Langenscheidt Verlag 2004.

Nöhring, Fritz-Jürgen/Gruyter, Walter de (Hg.): PSCHYREMBEL. Fachwörterbuch Medizin. Englisch – Deutsch. 5. Auflage, Berlin: GmbH & Co 2010.

PONS Großwörterbuch für Experten und Universität. Englisch – Deutsch. Stuttgart: Ernst Klett Verlag 2001.

Scholze-Stubenrecht, Werner (Hg. u.a.): DUDEN. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache in zehn Bänden. 3. Auflage, Mannheim: Dudenverlag 1999.

Wahrig-Burfeind, Renate (Hg.): WAHRIG Deutsches Wörterbuch. 8. Auflage, München: Wissen Media Verlag GmbH 2008.

Abstract

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der übersetzungskritischen Beurteilung von Jeanette Wintersons Romanen *Written on the Body* und *Sexing the Cherry*. Besondere Berücksichtigung findet die Analyse des Genderaspekts und wie dieser in der Übersetzung umgesetzt wird. Die Diplomarbeit besteht aus drei Abschnitten.

Der erste Abschnitt bietet nach kurzen einleitenden Worten einen theoretischen Überblick über übersetzungswissenschaftliche Themen, welche die spezifischen Übersetzungsproblematiken dieses Vergleiches betreffen. Im Weiteren folgt ein kurzer Teil über feministische Translation unter Berücksichtigung des Genderaspekts in der Übersetzung, der Versuch einer Einordnung von Wintersons Werk sowie einer Beschäftigung mit den Übersetzungen und Übersetzerinnen.

Der Hauptteil (zweiter und dritter Abschnitt) dieser Diplomarbeit ist der übersetzungskritischen Untersuchung gewidmet. Es wird auf die zuvor theoretisch besprochenen Übersetzungsproblematiken spezifisch eingegangen. Weiters werden Eigenheiten der beiden Übersetzungen besprochen. In den letzten zwei Unterkapiteln des zweiten und dritten Abschnitts werden besonders der feministische sowie der Genderdiskurs in die Untersuchungen einbezogen.

Das Resümee soll in Verbindung mit den drei Abschnitten über die Qualität der Übersetzungen Aufschluss geben, sowie die bewusst oder unbewusst in der Übersetzung zustande gekommenen Veränderungen in der Darstellung der Genderthematik näher beleuchten.

Abstract

In my thesis I analyze Jeanette Winterson's novels *Written on the Body* and *Sexing the Cherry* regarding to aspects and problems in the German translations. In doing this, I additionally focus on how gender aspects are dealt with in the translations. My thesis consists of three parts.

The first part provides a short introduction and a rough theoretical overview about essential topics in translation studies concerning the problems of translation in this specific thesis. Furthermore, I give a brief insight into feminist translation aspects with a main focus on gender themes. Additionally, I discuss Winterson's novels in context to the critical reception. Another chapter of the first part focuses on German translations and translators.

The second and third part of my thesis focuses on the analysis of aspects and problems in the German translations. I combine my analysis based on real examples from the German translations with the theoretical framework outlined in the first part of my thesis. In addition, I write about special characteristics of both translations. The last two chapters of the second and third part respectively, focus on the feminist and gender discourse.

In my conclusion, I want to provide a recommendation to gender-aware readers and the scientific community about the quality of the translations which I base on my analysis in the second and third part. Furthermore, I give an insight into changes – the more gender-aware reader and scientist could rather consider them distortions – of gender perceptions made consciously or subconsciously by the German translators.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Name: Gerlinde Sigrid Schmid

Ausbildung

2005 - 2006: Studienauslandsaufenthalt Irland, NUI Maynooth
2004 Jul./Aug.: English Literature Summerschool, University of Cambridge
ab 2003: Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaft, Universität Wien
1998 - 2002: Filmschule Wien: Richtung Regie, Abschlusszeugnis
1995 - 1996: Austauschjahr Davis High School, USA, Honorary Highschool Diploma
1993 - 1998: Handelsakademie Mödling, Abschluss Matura

Berufserfahrung

2007 - 2008: Praktikum Österreichischer Agrarverlag, Unterstützung des Lektorats
2004: Telekom Presse Kamera / Schnitt / Beitragsmitgestaltung
2003: Kamerafrau Eventaufzeichnung Teleplayer (Internetfernsehen)
1998 - 2003: diverse Tätigkeiten in der Film- und Fernsehbranche als
Produktionsassistent, Kameraassistent, Regieassistent sowie
Castingunterstützung bei ORF, DOR Film, Satel Film, Allegrofilm, u.a.