



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Quevedos *Buscón* in zwei deutschen Übersetzungen. Eine vergleichende Analyse.“

Verfasserin

Mag. Maria Leonhardmair

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 236 352

Studienrichtung lt. Studienblatt: Diplomstudium Romanistik Spanisch

Betreuerin / Betreuer: Mag. Dr. Wolfram Aichinger

Widmung

Diese Arbeit ist all denen gewidmet, die mich auf diesem langen Weg unterstützt haben: Félix, Valentina und Barbara. Danke.

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis	4
1 Einleitung – Prinzipielles zu Übersetzbarkeit und zu Kriterien einer guten Übersetzung	7
2 Sprachphilosophische Grundlagen — Zwischen prinzipieller Übersetzbarkeit und prinzipieller Unübersetzbarkeit	9
2.1 Zur prinzipiellen Unübersetzbarkeit	9
2.1.1 Friedrich Schleiermacher — <i>Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens (1813)</i>	10
2.1.2 Wilhelm von Humboldt — <i>Vorwort zur Übersetzung des Agamemnon</i>	11
2.1.3 Walter Benjamin — <i>Die Aufgabe des Übersetzers</i>	12
2.2 Zur prinzipiellen Übersetzbarkeit	13
3 Übersetzungswissenschaftliche Modelle	16
3.1 Stylistique Comparée	16
3.2 Normative Äquivalenzforderungen	17
3.3 Adäquatheit	19
3.4 Literarische Übersetzung	21
3.4.1 Die Skopostheorie	22
3.4.2 Die “Manipulation School” / Descriptive Translation Studies	23
3.4.3 Literatur als Polysystem	23

3.4.4	Übersetzungskritik	23
3.4.5	Ein illustres Beispiel: Übersetzungen Lewis Carrolls <i>Jabberwocky</i>	25
4	Zum Autor und den Übersetzern	28
4.1	Zu Quevedo und zum <i>Buscón</i>	28
4.1.1	Francisco de Quevedo y Villegas (1580 – 1645)	28
4.1.2	Editionen des <i>Buscón</i>	29
4.1.3	Übersetzungen des <i>Buscón</i> ins Deutsche	30
4.1.4	Zusammenfassung des <i>Buscón</i> (1626)	31
4.1.5	Der <i>Buscón</i> im Kontext der Gattung Pikaroroman: Interpretationsansätze	32
4.2	Zu H. C. Artmann und W. Muster	36
4.2.1	H. C. Artmann (1921 – 2000)	36
4.2.2	Wilhelm Muster (1916 – 1994)	38
4.2.3	Wolfgang Pöckl: «Gedichta r aus Baris» und «Der abenteuerliche Buscon Teutsch». H. C. Artmann als Übersetzer Villons und Quevedos	39
5	Übersetzungsvergleich	41
5.1	Allgemeine Analyse	42
5.2	Syntax	48
5.3	Lexik	51
5.3.1	Barockisierendes Vokabular bei Artmann	51
5.3.2	Neologismen	52
5.3.3	Latinismen und Hispanismen	54
5.3.4	Hinzugefügte Vergleiche, Adjektive, Weitschweifigkeit – stärkere Bildlichkeit	55
6	Conclusio	62
7	Resumen en español	65
7.1	Introducción	65
7.2	Entre la “traducibilidad absoluta” y la “no-traducibilidad” . . .	66
7.2.1	El relativismo lingüístico	66
7.2.2	El racionalismo lingüístico	67
7.3	Modelos científicos de traducción	69
7.4	Quevedo, Artmann y Muster	70

Chapter 0

7.4.1	Francisco de Quevedo y Villegas (1580 – 1645)	70
7.4.2	Una breve visión sobre las ediciones del <i>Buscón</i>	71
7.4.3	H. C. Artmann (1921 – 2000)	72
7.4.4	Wilhelm Muster (1916 – 1994)	73
7.5	Resumen de <i>El Buscón</i>	74
7.6	Resultados del análisis de texto y conclusiones	76
Bibliographie		79
Abstract		85
Lebenslauf		87

Einleitung – Prinzipielles zu Übersetzbarkeit und zu Kriterien einer guten Übersetzung

Die vorliegende Arbeit vergleicht zwei Übersetzungen von Quevedos Roman *El Buscón*, der erstmals 1626 in Spanien erschien. Sowohl der Dichter H. C. Artmann als auch der Schriftsteller Wilhelm Muster, beide Österreicher, übersetzen den spanischen Pikaroroman ins Deutsche, Artmann 1963 und Muster 1984. Hier soll der Frage nachgegangen werden, was eine gute literarische Übersetzung ausmacht, und inwieweit und auf welche Weise die beiden Übersetzer ihren Auftrag erfüllt haben.

Musters Übersetzung hat den Vorteil, von einer besseren spanischen Textgrundlage ausgehen zu können (auf die exakten Editionsverhältnisse des *Buscón* wird in Kapitel 4 näher eingegangen), und profitiert wie bereits Artmann vor ihm von den vorhandenen Übersetzungen ins Deutsche (Keil 1826, Koch 1965).

In dieser Arbeit sollen eingangs prinzipielle Überlegungen zur Übersetzbarkeit von Literatur vorangestellt werden, die von Übersetzern selbst geäußert wurden, und die die übersetzungstheoretische Debatte maßgeblich beeinflusst haben. Von Humboldts Gedanken über die Einheit von Sprache und Denken über Schleiermachers Methode der Verfremdung in der Übersetzung bis zu Benjamins Forderung nach Übersetzen als Form sind viele grundlegende Positionen in ihren Kommentaren zur Übersetzung angelegt.

Mit der Etablierung der synchronen Sprachwissenschaft und der Beschreibung der Sprache als System hat auch die Übersetzungswissenschaft eine neue Grundlage bekommen. Unter Zuhilfenahme des Begriffs der “Äquivalenz” wird versucht, die unterschiedlichen kommunikativen Faktoren näher zu bestimmen

HISTORIA
DE LA VIDA
DEL BUSCON, LLAMADO
DON PABLOS; EXEMPLO
de Vagamundos, y espejo
de Tacaños.

Por don Francisco de Quevedo Villegas, Cavallero
de la Orden de Santiago, y señor de
Ivan Abad.



CON LICENCIA.

En çoragoça. Por Pedro Verges, a los Señs;
les, Año 1626.

Figure 1.1: *Titelseite der Erstausgabe des Buscón*

und festzulegen. Dieser linguistischen Annäherung ans Übersetzen entgegen stehen Übersetzungstheorien ab den 1970er Jahren wie die Skopostheorie oder die Descriptive Translation Studies, die von einem Äquivalenzbegriff abgehen und den Zieltext bzw. die Zielkultur ins Zentrum stellen.

Der Analyse vorangestellt ist ein kurzer Überblick über Quevedo, Artmann und Muster wie über Editionen, Übersetzungen und Inhalt des Buscón, um die Rahmenbedingungen für eine genauere Textanalyse zu schaffen. Die Analyse soll Übersetzungstendenzen Musters und Artmanns aufzeigen, auf die zum Teil bereits Wolfgang Pöckl in seinem Aufsatz *«Gedichte r aus Baris» und «Der abenteuerliche Buscon Teutsch»*. H. C. Artmann als Übersetzer Villons und Quevedos hingewiesen hat. Auf dieser Basis soll der Begriff der “äquivalenten Übersetzung” hinsichtlich der beiden Texte diskutiert werden.

⁰Wolfgang Pöckl: *«Gedichte r aus Baris» und «Der abenteuerliche Buscon Teutsch»*. H. C. Artmann als Übersetzer Villons und Quevedos. - In: Donnenberg, Josef: *Pose, Possen und Poesie: zum Werk H. C. Artmanns*. Stuttgart: Akad. Verlag Heinz 1981. S. 49-78.

Sprachphilosophische Grundlagen —
Zwischen prinzipieller Übersetzbarkeit und prinzipieller
Unübersetzbarkeit

2.1 Zur prinzipiellen Unübersetzbarkeit

An die Frage nach der prinzipiellen Übersetzbarkeit von Sprache ist die nach dem Verhältnis von Sprache, Denken und Wirklichkeit geknüpft. Generell werden zwei Ansätze unterschieden: die linguistische Universalientheorie und das linguistische Relativitätsprinzip.

Die linguistische Universalientheorie besagt, dass Sprache und Denken unabhängig voneinander stattfinden, d.h. nicht ausschließlich aneinander gekoppelt ist.

Das linguistische Relativitätsprinzip vertritt dagegen die Auffassung, dass die Muttersprache die Auffassung von Welt wesentlich prägt:

Die Kategorien und Typen, die wir aus der phänomenalen Welt herausheben, finden wir nicht einfach in ihr — etwa weil sie jedem Beobachter in die Augen springen; ganz im Gegenteil präsentiert sich die Welt in einem kaleidoskopartigen Strom von Eindrücken, der durch unseren Geist organisiert werden muss — das heißt aber weitgehend: von dem linguistischen System in unserem Geist. Wie wir die Natur aufgliedern, sie in Begriffen organisieren und ihnen Bedeutungen zuschreiben, das ist weitgehend davon bestimmt, dass wir an einem Abkommen beteiligt sind, sie in dieser Weise zu organisieren — einem Abkommen, das für unsere ganze Sprachgemeinschaft gilt und in den Strukturen unserer Sprache kodifiziert

ist. Dieses Übereinkommen ist natürlich nur ein implizites und unausgesprochenes, aber sein Inhalt ist absolut obligatorisch; wir können überhaupt nicht sprechen, ohne uns der Ordnung und Klassifikation des Gegebenen zu unterwerfen, die dieses Übereinkommen vorschreibt.¹

Wir können Objekte wie Sachverhalte also erst in der Sprache erkennen; ein vorsprachliches Erkennen ist demzufolge nicht möglich. Natürlich wird durch das Erlernen einer oder mehrerer Fremdsprachen unser Denken auch in der Form erweitert, dass wir Begriffsbildungen und Ordnungssysteme reflektieren können und uns über Neubildungen Gedanken machen.

2.1.1 Friedrich Schleiermacher — *Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens (1813)*

Einen wichtigen Anstoß gibt Friedrich Schleiermacher in seiner Schrift *Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens* (1813). Er unterscheidet prinzipiell zwischen Sachtexten und Texten, “wo mehr der Gedanke herrscht, der mit der Rede Eins ist, nicht die Sache, als deren willkürliches vielleicht aber fest bestimmtes Zeichen das Wort nur dasteht.”² Für die Übersetzung dieser philosophisch-wissenschaftlichen Texte sieht er zwei Möglichkeiten: die Methode des Verdeutschens und die des Verfremdens.

Entweder der Uebersetzer läßt den Schriftsteller möglichst in Ruhe, und bewegt den Leser ihm entgegen; oder er läßt den Leser möglichst in Ruhe und bewegt den Schriftsteller ihm entgegen.³

Der Übersetzer habe zwischen einer Ausgangssprachen- und einer Zielsprachenorientierung zu wählen, wobei er bei letzterer Lösung vermeiden müsse, “ein schülerhaftes Verstehen, das sich noch mühsam und fast ekelhaft durch

¹B. L. Whorf: Sprache, Denken, Wirklichkeit. Beiträge zur Metalinguistik und Sprachphilosophie. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 1963. S. 12.

²Friedrich Schleiermacher: Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens. - In: H. J. Störig: Das Problem des Übersetzens. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1963. S. 43.

³Ebd., S. 47.

das einzelne hindurchstümpert, und deshalb noch nirgend zu einem klaren Ueberschauen des Ganzen, zu einem lebendigen Festhalten des Zusammenhanges gedeiht” wiederzugeben.

Die verfremdende Methode bedeute “eine Haltung der Sprache, die nicht nur nicht alltäglich ist, sondern die auch ahnden läßt, daß sie nicht ganz frei gewachsen, vielmehr zu einer fremden Aehnlichkeit hinübergebogen sei”.

Dem Leser solle also die fremde Welt des Werkes durchscheinen, ohne tatsächliche Befremdung in ihm hervorzurufen. Die Übersetzung soll ihm

ein solches Bild und einen solchen Genuss zu verschaffen, wie das Lesen des Werkes in der Ursprache dem so gebildeten Manne gewährt, den wir im besseren Sinn des Worts den Liebhaber und Kenner zu nennen pflegen, dem die fremde Sprache geläufig ist, aber doch immer fremde bleibt, der nicht mehr wie die Schüler sich erst das einzelne wieder in der Muttersprache denken muss, ehe er das Ganze fassen kann, der aber doch auch da wo er am ungestörtesten sich der Schönheiten des Werks erfreut, sich immer der Verschiedenheit der Sprache von seiner Muttersprache bewusst bleibt.⁴

Die Übersetzung ist bei Schleiermacher also an einen zeitgenössischen, gebildeten Leser gerichtet, der den Unterschied zwischen seiner eigenen Sprache und der fremden ausmachen und sich dessen erfreuen kann.

2.1.2 Wilhelm von Humboldt — *Vorwort zur Übersetzung des Agamemnon*

Eine ähnliche Auffassung vertritt auch Schleiermachers Zeitgenosse Wilhelm von Humboldt in seinem *Vorwort zur Übersetzung des Agamemnon*.

Er nennt “alle Werke großer Originalität” unübersetzbar, da “verschiedene Sprachen [...] in dieser Hinsicht nur ebensoviel Synonymieen [sind], jede drückt den Begriff etwas andres mit dieser oder jener Nebenbestimmung eine Stufe höher oder tiefer auf der Leiter der Empfindungen aus.”⁵

⁴Ebd.

⁵Humboldt, *Vorwort zur Übersetzung des Agamemnon*, S. 15.

Humboldt verabsolutiert außerdem die “Treue zum Original”, die zum Zweck hat, der (Ziel-)Sprache “dasjenige an[zu]eignen, was sie nicht, oder was sie doch anders besitzt”. Übersetzen ist also — sowohl bei Humboldt als auch bei Schleiermacher — ein Weg, die einzelnen Sprachen zu bereichern. Auch er spricht sich für das Ideal der Verfremdung aus, jedoch unterscheidet er zwischen “Fremdheit” und “Fremde”:

Solange nicht die Fremdheit, sondern das Fremde gefühlt wird, hat die Uebersetzung ihre höchsten Zwecke erreicht; wo aber die Fremdheit an sich erscheint, und vielleicht gar das Fremde verdunkelt, da verräth der Uebersetzer, dass er seinem Original nicht gewachsen ist.⁶

2.1.3 Walter Benjamin — *Die Aufgabe des Übersetzers*

Auch Benjamin sieht in *Die Aufgabe des Übersetzers* die Sprachbereicherung als wesentliches Element der Übersetzung (“Vielmehr ist eben das die Bedeutung der Treue, welche durch Wörtlichkeit verbürgt wird, daß die große Sehnsucht nach Sprachergänzung aus dem Werke spreche.”⁷)

Er unterscheidet das Verhältnis von Sprache und “Gehalt” im Original und der Übersetzung. Während sich diese Beziehung im Original verhalte wie “Frucht und Schale”, so sei die Sprache in der Übersetzung “unangemessen, gewaltig und fremd”. Eine Übersetzung sei daher auch immer zeitgebunden und vergänglich, während das Original überdauere und immer wieder nach Übersetzung verlange (“Übersetzbarkeit eignet gewissen Werken wesentlich — das heißt nicht, ihre Übersetzung ist wesentlich für sie selbst, sondern will besagen, daß eine bestimmte Bedeutung, die den Originalen innewohnt, sich in ihrer Übersetzbarkeit äußere.”⁸)

Die Aufgabe des Übersetzers sei es nun endlich, “diejenige Intention auf die Sprache, in die übersetzt wird, zu finden, von der aus in ihr das Echo des Originals erweckt wird.” Dies sei möglich, indem man “das Gemeinte von der

⁶Ebd., S. 19.

⁷Walter Benjamin: *Die Aufgabe des Übersetzers*. In: ders.: *Illuminationen*. Ausgewählte Schriften. Frankfurt am Main 1977. S. 188.

⁸Ebd.

Art des Meinens“ unterscheide, also nicht bloß das Bezeichnete, sondern auch die Form berücksichtige.

Die Übersetzung trage schlussendlich dazu bei, “beide [d.h. auch die Sprache des Originals, Anm.] wie Scherben als Bruchstück eines Gefäßes, als Bruchstück einer größeren Sprache erkennbar zu machen” . Dies wird erreicht durch Wörtlichkeit in der Übersetzung.

Die wahre Übersetzung ist durchscheinend, sie verdeckt nicht das Original, steht ihm nicht im Licht, sondern lässt die reine Sprache, wie verstärkt durch ihr eigenes Medium, nur um so voller aufs Original fallen. Das vermag vor allem Wörtlichkeit in der Übertragung der Syntax, und gerade sie erweist das Wort, nicht den Satz als das Urelement des Übersetzers. Denn der Satz ist die Mauer vor der Sprache des Originals, Wörtlichkeit die Arkade.⁹

Benjamin gibt also dem formbetonten Übersetzen Vorrang vor dem sinnbetonten, um die “dahinterstehende Intention” des Werks, die “reine Sprache” freizulegen. Seine Sprachkonzeption ist mystisch; er geht von einer “überhistorischen Verwandtschaft aller Sprachen [aus], einem paradiesischen Urzustand, der sich an der Übersetzbarkeit erahnen läßt.”¹⁰

2.2 Zur prinzipiellen Übersetzbarkeit

Zu den Vertretern der Universalientheorie gehört u. a. Noam Chomsky, der die generative Transformationsgrammatik begründet hat. Das zu Grunde liegende Konzept besagt, die Sprache teile sich in eine Tiefen- und eine Oberflächenstruktur, wobei die Tiefenstruktur universal sei, eine allgemein-humanen Gedankenstruktur spiegle, während die Oberflächenstruktur der jeweiligen Sprachen unterschiedliche Formen annähme. Beim Übersetzen müsse also lediglich die Tiefenstruktur einer Aussage erfasst und in die Oberflächenstruktur der Zielsprache umgesetzt werden. Die soziokulturelle und pragmatische Ebene

⁹Ebd.

¹⁰Stefanie Hohn: Philologisch-historische Tradition. - In: Mary Snell-Hornby [u.a.]: Handbuch Translation. 2. Aufl. Tübingen: Stauffenburg Verlag. 1999. S. 95.

vernachlässigt diese Theorie allerdings vollständig. Koller: “Offen bleibt bei einem solchen Modell allerdings, wie und wo die landeskonventionellen und kulturspezifischen Elemente, die Eins-zu-Null-Entsprechungen und die konnotativ geladenen Elemente behandelt werden, also jene einzelsprachspezifischen Ausdrücke, deren Übersetzung große praktische Probleme stellen kann – ganz zu schweigen von ästhetisch-formalen und individualstilistischen Werten von Texten.”¹¹

Der Universal Sprachentheorie zu Grunde liegt eine rationalistische Sprachauffassung, der zu Folge “alle in einer menschlichen Sprache und von Menschen geschriebene Bücher auch in eine andere menschliche, noch lebende Sprache übersetzt werden können”, wobei “das Original vollkommen ausgedrückt wird.”¹²

Diese rationalistische Sprachauffassung postuliert die prinzipielle Übersetzbarkeit von Sprachen, die Searle in seinem *principle of expressibility* formuliert: “Natürlich ist es möglich, dass eine gegebene Sprache nicht reich genug ist, um den Sprechern zu erlauben, alles zu sagen, was sie meinen, aber es bestehen keine grundsätzlichen Hindernisse, um sie entsprechend zu bereichern.”¹³ Er schränkt allerdings ein, dass die Ausdrückbarkeit nicht notwendigerweise die Verständlichkeit miteinschließe, “denn das würde die Möglichkeit einer Privatsprache ausschließen, einer Sprache, die zu verstehen für jeden außer dem Sprecher selbst logisch unmöglich ist.”¹⁴

Diese Einschränkung prinzipieller Übersetzbarkeit wird durch die Existenz praktisch unübersetzbarer Texte illustriert. Als Beispiele können der Beginn des Johannes-Evangeliums oder manche Gedichte gelten, deren phonetische, graphische oder metaphorische Gestalt eine gleichwertige Übersetzung unmöglich machen. Daher wird die prinzipielle Übersetzbarkeit meist auf Sachtexte beschränkt, die eine denotative Funktion haben. Allgemein wird jedoch von Vertretern der Universalientheorie auf die Fähigkeit zu Neubildungen hingewiesen, wodurch die Möglichkeiten lebender Sprachen ständig erweitert werden, und die die Ausdrückbarkeit eines neuen Gedankens gewährleisten. Theoretiker beider Denkrichtungen, sowohl die, die von einer Unübersetz-

¹¹Werner Koller: Einführung in die Übersetzungswissenschaft. 6. Aufl. Wiebelsheim: Quelle & Mayer 2001. S. 182.

¹²Zit. nach Gerhard Fuchs: Studien zur Übersetzungstheorie und -praxis des Gottsched-Kreises. Freiburg/Schweiz 1936. S. 4.

¹³R. J. Searle: Sprechakte. Ein sprachphilosophischer Essay. 6. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994. S. 109.

¹⁴Searle 1994, S. 35f.

barkeit (philosophischer und künstlerischer) Texte ausgehen, als auch jene, die die Übersetzbarkeit als gegeben betrachten, sehen die Erweiterung der Zielsprache – eventuell unter Zuhilfenahme eines erläuternden Kommentars – als wesentlichen Bestandteil der Übersetzung.

Koller formuliert daher seine Position der “relativen Übersetzbarkeit”, die das Verhältnis zwischen Sprache, Denken und Wirklichkeitserfassung als veränderbar wahrnimmt.¹⁵

Die Grenzen, die die Sprache und die sprachlich gefaßte Wirklichkeitsinterpretation dem Erkennen setzen, werden im Erkenntnisprozeß zugleich reflektiert, verändert und erweitert; diese Veränderungen wiederum schlagen sich in der Sprache (der Sprachverwendung) nieder: Sprachen bzw. Sprecher sind kreativ. [...] Übersetzbarkeit ist damit nicht nur relativ, sondern immer auch *progressiv: Indem übersetzt wird, wird die Übersetzbarkeit der Sprachen zugleich gesteigert.*¹⁶ [Hervorhebung im Original, Anm.]

Jede Sprache befindet sich also in einem ständigen Prozess der Erweiterung ihrer Möglichkeiten, der durch die Sprecher und ihre Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten am Laufen gehalten wird. Übersetzung nimmt daran teil, indem sie die Grenzen jeder Sprache herausfordert und dadurch die Möglichkeiten, zu übersetzen, vermehrt.

¹⁵Vgl. Koller 2001, S. 186.

¹⁶Ebd.

Übersetzungswissenschaftliche Modelle

Mit der Etablierung der synchronen Sprachwissenschaft, die die Sprache als System untersucht, hat auch die Translationswissenschaft eine neue Grundlage bekommen. Sprachen werden – unter Einbeziehung der langue- und der parole-Ebene – vergleichend nebeneinander gestellt, um, wie z. B. in der sprachenpaarbezogenen Übersetzungswissenschaft, eine Liste von 1:1-Entsprechungen und möglichen Umschreibungen zu bekommen, die im übersetzungswissenschaftlichen Alltag hilfreich sind.

3.1 Stylistique Comparée

Die Stylistique Comparée, die sprachenpaarbezogene Übersetzungswissenschaft, hat Kategorien für typische Übersetzungsprobleme entwickelt:

- a) emprunt (Direktentlehnung): der Terminus wird aus der Ausgangssprache unverändert in die Zielsprache übernommen.
z.B. Computer, Small Talk, Establishment.
- b) calque (Lehnübersetzung): der AS-Terminus wird linear in die Zielsprache übersetzt.
z.B. *birth control* – Geburtenkontrolle, *developing country* – Entwicklungsland
- c) traduction littérale (wortgetreue Übersetzung): die syntaktischen Strukturen der Ausgangssprache werden in inhaltlich entsprechende syntaktische Strukturen der Zielsprache übersetzt.
z.B. *Llovía.* - Es regnete., *Me pidió perdón.* - Sie bat mich um Entschuldigung.

- d) transposition (Wortartwechsel): der Inhalt eines sprachlichen Zeichens der Ausgangssprache wird bei der Übersetzung sinngetreu auf ein sprachliches Zeichen einer anderen Wortart in der Zielsprache übertragen.
z.B. *His face was red with shame.* - Ihm stand die Schamesröte im Gesicht.
No me ilusiona mucho. - Es macht mir keinen besonderen Spaß.
- e) modulation, équivalence, adaptation (inhaltliche Perspektivenverschiebung):
- e.1) modulation: Wechsel der Blickrichtung
z.B. *Vivir como un rey.* - Leben wie Gott in Frankreich.
- e.2) équivalence: Ersetzen eines Ausdrucks in der AS durch einen der kommunikativen Situation entsprechenden in der ZS.
z.B. *Qué aproveche!* - Guten Appetit! / (Gesegnete) Mahlzeit!
Qué mejores! - Gute Besserung!
-

3.2 Normative Äquivalenzforderungen

Koller definiert Übersetzung als Prozess mit folgenden Konstanten:

- a) Beteiligt sind *zwei Sprachen* (Ausgangssprache und Zielsprache)
- b) Ausgangspunkt und Resultat der textverarbeitenden und -reverbalisierenden Tätigkeit des Übersetzens sind *Texte*,
- c) Zwischen Resultat- und Ausgangstext besteht *eine Äquivalenzbeziehung*, für die Sinn- und Stilintention des Ausgangstextes und kommunikative, d.h. rezipientenbezogene Aspekte maßgeblich sind.¹ [Hervorhebungen im Original, Anm.]

Die doppelte Bindung sowohl an die Ausgangssprache als auch an den Empfänger, die Zielsprache und -kultur kennzeichnet das Spannungsfeld, in dem sich Übersetzung bewegt.

¹Vgl. Koller 2001, S. 191.

Für die nähere Bestimmung der Äquivalenzrelation legt er fünf Bezugsrahmen fest:

- denotative Äquivalenz: damit ist der außersprachliche Sachverhalt gemeint.
- konnotative Äquivalenz: sie bezieht sich auf die Auswahl der Worte innerhalb einer Sprache inklusive aller sozialen und geographischen Untertöne.
- textnormative Äquivalenz: bezieht sich auf die Text- und Sprachnormen, die für bestimmte Texte gelten.
- pragmatische Äquivalenz: damit ist die empfängerbezogene Äquivalenz gemeint
- formal-ästhetische Äquivalenz: bestimmte ästhetische, formale und individualstilistische Eigenschaften des Ausgangstextes.²

Der Übersetzer muss versuchen, diese fünf Bezugsrahmen zu berücksichtigen. Koller definiert auch nur als “Übersetzung im eigentlichen Sinn”, was normativen Äquivalenzforderungen genügt. Er geht vom Text als autonomen Objekt aus, dessen Eigenständigkeit in der Zielsprache wiedergegeben werden müsse. Bei der Abgrenzung der “eigentlichen Übersetzung” von der Bearbeitung seien die Grenzen zwar manchmal fließend, aber die Übersetzungswissenschaft müsse ihre Kritikfähigkeit bewahren.

Wolfram Wilss spricht von textthematisch, textfunktional und textpragmatisch differenzierten Äquivalenzmaßstäben, um eine gelungene Übersetzung zu gewährleisten.

E. A. Nida unterscheidet in *formale* und *dynamische* Äquivalenz:

Formal equivalence focuses attention on the message itself, in both form and content. In such a translation one is concerned with such correspondences as poetry to poetry, sentence to sentence, and concept to concept. Viewed from this formal orientation, one is concerned that the message in the receptor language should match as closely as possible the different elements in the source language.

²Koller 2001, S. 216.

This means, for example, that the message in the receptor culture is constantly compared with the message in the source culture to determine standards of accuracy and correctness.

A translation of dynamic equivalence aims at complete naturalness of expression, and tries to relate the receptor to modes of behavior relevant within the context of his own culture; it does not insist that he understand the cultural patterns of the source language context in order to comprehend the message.³

3.3 Adäquatheit

Drei Möglichkeiten unterscheidet John D. Gallagher in seinem Aufsatz *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungsäquivalenz* zwischen der Gruppe der Übersetzer, die Struktur und Inhalt des Ausgangstextes möglichst zu erhalten versuchten (Sourciers), jener, die eher um einen flüssigen Ausdruck in der Zielsprache bemüht seien (Ciblistes) und einer dritten, die “sich nur im Bedarfsfall von ihrer Vorlage loslösen”.⁴

Keine der ideologischen Positionen sei jedoch jemals kohärent aufrecht zu erhalten und in der Übersetzungspraxis seien immer wieder approximative Lösungen gefragt, um den Herausforderungen des Originaltexts gerecht zu werden.

Er nimmt den Äquivalenzbegriff kritisch unter die Lupe⁵, und verweist auf die vielfache Aufgliederung in denotative, konnotative, inhaltliche, dynamische, formale, kommunikative, pragmatische und wirkungsmäßige Äquivalenz in der Sekundärliteratur, die jeweils bestimmte Aspekte des Äquivalenzbegriffs hervorstreichen.

Wie Äquivalenz nun praktisch hergestellt werden kann, untersucht er auf wörtlicher und syntaktischer Ebene. Auf der wörtlichen Ebene sind folgende Möglichkeiten genannt:

³Nida 1964, S. 159.

⁴John D. Gallagher: *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungsäquivalenz*. In: W. Börner/K. Vogel (Hrsg.): *Kontrast und Äquivalenz. Beiträge zu Sprachvergleich und Übersetzung*. Tübingen: Narr 1998. S. 3.

- a) ein wortwörtliche Ausdruck, einen Neologismus.
z.B. *Ink-jet printer* – Tintenstrahldrucker, *Gastarbeiter* – guest worker.
- b) ein äquivalenter Ausdruck in der ZS, der erweitert werden kann.
- c) eine Annäherung mit Kommentar.
z.B. *Entrailles* für “viscera”, mit dem begleitenden Kommentar, dass der Begriff “viscera” umfassender ist als der Begriff “entrailles”.
- d) eine Metonymie/ ein anderes Wort. z.B. *La mejor pluma de la literatura universal*. - Der beste Schriftsteller der Universalliteratur.
- e) eine Umschreibung. z.B. *Schadenfreude* - alegrarse de la desgracia ajena.
- f) den Begriff in der Originalsprache übernehmen.
z.B. Capa – Mantel;
- g) einen Neologismus prägen und das Originalwort in Klammern hinzufügen.
Z.B. Jemeinigkeit – each case mineness [Jemeinigkeit]

Gallagher betont, dass Äquivalenz “sowohl eine Inhalts- als auch eine Ähnlichkeitsbeziehung bezeichnen kann”.⁶ Während Identität lediglich auf der Inhaltsebene hergestellt werden könne, sei Ähnlichkeit sowohl im Inhalt wie auf der formalen Ebene möglich.

Er exerziert verschiedene Möglichkeiten vor, um Übersetzungsprobleme auf der Wort- sowie auf der Satzebene zu lösen, um zur Schlussfolgerung zu kommen, dass Äquivalenz “im engeren Sinn” [d.h., auf allen zuvor angesprochenen Ebenen] nicht immer möglich ist, und verweist stattdessen auf den Terminus der “Adäquatheit”, die “die Relation zwischen Ziel- und Ausgangstext bei konstanter Beachtung eines Zweckes (Skopos) [bezeichnet], den man mit dem Translationsprozess verfolgt.”⁷ Äquivalenz sei hingegen “eine Relation zwischen einem Ziel- und einem Ausgangstext, die in der jeweiligen Kultur auf ranggleicher Ebene die gleiche kommunikative Funktion erfüllen können”⁸.

⁶Gallagher 1998, S. 2.

⁸Reiß, K./Vermeer H. J.: Grundlagen einer allgemeinen Translationstheorie. Tübingen: Niemeyer 1984. (Linguistische Arbeiten 147) S. 139.

⁸Ebd., S. 139-140.

3.4 Literarische Übersetzung

Die literarische Übersetzung wird in der Übersetzungswissenschaft oft gesondert betrachtet. Die literarische Qualität der Texte erfordert eine Übersetzungsleistung, die über den inhaltlichen Aspekt hinausgeht.

Jiří Levý fordert in *Die literarische Übersetzung: Theorie einer Kunstgattung*⁹ eine auf dem Russischen Formalismus basierende normative Theorie des literarischen Übersetzens.

Mehr als auf der Beschreibung von Äquivalenz liege der Fokus auf einer “Beschreibung dynamischer Übersetzungslösungen.”¹⁰ Die Umsetzung der Literarizität eines Textes liegt also beim jeweiligen Übersetzer und seinen kreativen Fähigkeiten. Voraussetzung für eine gelungene Übersetzung ist ein Verständnis des “inhaltlich-ästhetischen Wertes [eines Werkes]”, nicht allein der Text.

Radegundis Stolze hält fest:

Im Verhältnis der Sprachen zueinander muss man also bedenken, dass sich die Bedeutungen und ästhetischen Werte der Sprachen nicht decken, sodass eine gute Übersetzung immer einen Kompromiss verlangt, bei der der Übersetzer seine Möglichkeiten ausweitet, indem er die nicht-äquivalenten Ausdrücke zu kompensieren sucht und latente Werte der Sprache des Originalwerks mit der eigenen Sprache ausdrückt.¹¹

Im Vergleich der Übersetzung mit dem Original wird die Struktur der “literarischen Persönlichkeit des Übersetzers”¹² deutlich. “Dessen Konzept im sprachlichen Ausdruck ist ein subjektiver Faktor, der wiederum auch zeitbedingt ist wie die Konzeption des Autors selbst.”¹³

Jeder Übersetzer ist ein Kind seiner Zeit und der Sprache seiner Zeit. Wie Benjamin schreibt, wandelt sich die der Blick auf die Sprache des Originals

⁹Jiří Levý: *Die literarische Übersetzung: Theorie einer Kunstgattung*. Übers. v. W. Schamschula. Frankfurt/M.: Athenäum 1969.

¹⁰Vgl. Stolze 2011, S. 137.

¹¹Ebd., S. 139.

¹²Vgl. Levý, S. 160ff.

¹³Stolze 2011, S. 138.

wie der auf die Übersetzung.¹⁴ Es werden also immer wieder Übersetzungen derselben Werke angefertigt werden.

Die Konfrontation von Original und Übersetzung schließt jedoch auch eine soziologische Dimension ein. Die Übersetzung ist eine Begegnung zwischen dem “wir” und dem “sie”, dem was “eigen” und dem was “fremd” ist als “Konfrontation zwischen zwei Kulturen”.¹⁵

Die Auswahl eines Werkes für die Übersetzung wird von sozialen, kulturellen, politischen und ökonomischen Faktoren ebenso beeinflusst wie von literarischen. Im Folgenden sollen einige Modelle, die in der Übersetzungswissenschaft und -kritik aktuell sind, debattiert werden.

3.4.1 Die Skopostheorie

Die Skopostheorie ist eine 1978 von Vermeer entwickelte Theorie, die das Ziel des übersetzerischen Handelns als neuen Schwerpunkt wählt. Nicht mehr der Ausgangstext, sondern das Ziel, das sich der Übersetzer für seine Arbeit setzt, ist maßgeblich für die Übersetzungsmethode. Vom Ziel des Übersetzungsprozesses (Translatioskopos) zu unterscheiden ist die Funktion der Übersetzung in der Zielsprache (Translationsskopos). Im Idealfall einer gelungenen und funktionierenden Übersetzung sind die beiden deckungsgleich.

Dabei wird keine Methode vorgegeben, sondern dem Übersetzer steht frei, auf welchem Weg er sein Ziel erreicht. Von ihm wird verlangt, Experte in der Ausgangs- wie in der Zielkultur zu sein, um eine adäquate Umsetzung gewährleisten zu können. “Nicht das Erlernen vorgegebener Strategien, sondern die Aneignung einer kritischen und selbstbewussten Haltung, anhand derer Studierende ihre Translationsstrategien selbst bestimmen können, macht den Translator als Experten aus.”¹⁶

¹⁴Benjamin 1977, S. 184.

¹⁵Popović 1977, S. 96.

¹⁶Dilek Dizdar: Skopostheorie. - In: Snell-Hornby, M. [u.a.]: Handbuch Translation. S. 107.

3.4.2 Die “Manipulation School” / Descriptive Translation Studies

Der niederländische Komparatist Theo Hermans hat in den 70er Jahren die sogenannte “Manipulation School” begründet, die sich mit der Übersetzung literarischer Texte im Kontext von Literatur und Gesellschaft beschäftigt. Er versteht Übersetzen als “rewriting” von Literatur, und legt seinen Fokus auf die Analyse der zielsprachlichen literarischen Normen zu einer bestimmten Zeit, auf die die Übersetzung Rückschlüsse ziehen lasse. Mehr als der individuelle Text steht das zielsprachliche Literatursystem mit seinen Regeln und Normen im Fokus. Die übersetzerische Tätigkeit tritt zugunsten einer Analyse des Rezeptionsumfelds in den Hintergrund; Übersetzung, die Frage, welche Literatur zu welchem Zeitpunkt übersetzt wird, eröffnet einen neuen Blickwinkel auf das Literatursystem innerhalb einer Gesellschaft.

Stolze weist darauf hin, dass der Freiraum, den die Manipulation School dem individuellen Übersetzer einräumt, dem Übersetzungskritiker die Möglichkeit zu Kritik aus der Hand nimmt. “Wenn aber fast jede Veränderung als “functional equivalent” bezeichnet werden darf, wird der Evaluationsmaßstab beliebig oder subjektiv.”¹⁷

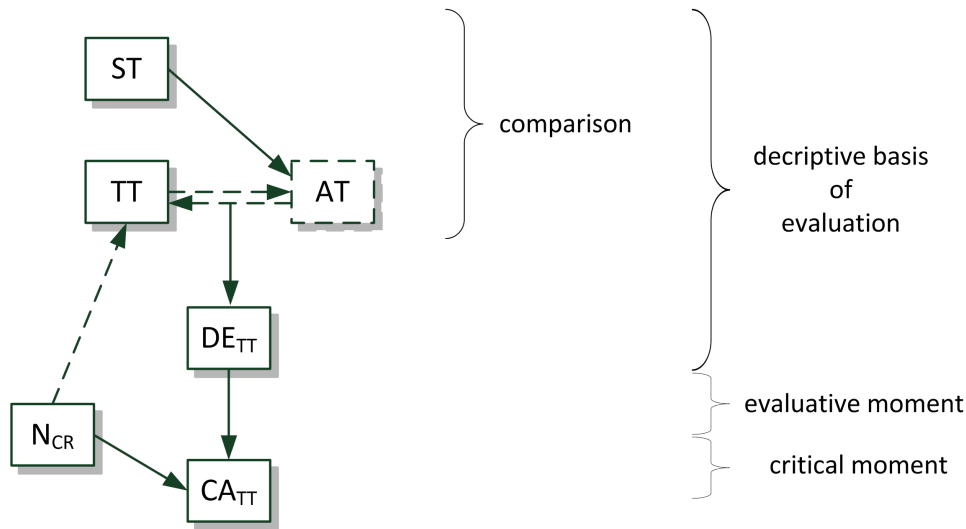
3.4.3 Literatur als Polysystem

Diese übersetzerische Strömung, die sich im Naheverhältnis zur “Manipulation School” befindet, richtet ihren Blickwinkel auf den Stellenwert der übersetzten Literatur innerhalb der zielsprachlichen Kultur. Aspekte wie die Nähe zum Original werden hier vollständig außer Acht gelassen; der Schwerpunkt liegt am Kulturkontakt und der Innovation, die die übersetzte Literatur für die Nationalliteratur der Zielsprache mit sich bringt. Übersetzung wird also in seiner Funktion für Kultur, Sprache und Gesellschaft betrachtet, und als eigenständige literarische Gattung wahrgenommen.

3.4.4 Übersetzungskritik

Die Erweiterung der Perspektive weg von einer restriktiven Äquivalenzforderung ermöglicht einen freieren Blick auf kreative Übersetzungslösungen, wie sie von Übersetzern, aber auch Schriftstellern selbst vorgenommen werden. Die Skopostheorie und die Descriptive Translation Studies lenken den Blick auf

¹⁷Stolze 2011, S. 146.



ST, TT = source text, target text
 AT = adequate translation
 DE_{TT} = description of the target text
 N_{CR} = norms of the translation critic
 CA_{TT} = critical account of the target text (review)

Figure 3.1: Modell von van den Broeck

den übersetzten Text, der als Hauptgegenstand der Kritik fungiert. Dennoch halten wir mit Koller fest, dass für die Beurteilung einer Übersetzung die Beziehung zwischen Ausgangstext und Zieltext, die er Äquivalenzrelation nennt, maßgeblich ist.

Raymond van den Broeck hat ein dreistufiges Modell entwickelt, das dem Übersetzungskritiker als Grundlage dienen soll. Ausgangspunkt sind Ausgangstext und Zieltext, die verglichen werden. Auf der Basis einer vorgestellten adäquaten Übersetzung, für die die Norm des Übersetzungskritikers entscheidend ist, soll der Zieltext beschrieben und einer Kritik unterzogen werden.

Die drei Stufen entsprechen also der Erstellung einer “descriptive basis”, einem Evaluationsmoment und schließlich einem “critical moment”.¹⁸

¹⁸Vgl. Van den Broeck 1985, S. 56.

3.4.5 Ein illustres Beispiel: Übersetzungen Lewis Carrolls *Jabberwocky*

Das vielleicht bekannteste Beispiel neben dem Beginn des Johannes-Evangeliums, das regelmäßig im Zusammenhang mit sogenannten “unübersetzbaren Texten” genannt wird, ist das Gedicht *Jabberwocky* aus *Through the Looking-Glass* von Lewis Carroll. Das Gedicht enthält nur im Original zu einem Teil tatsächlich existierende Wörter, andere sind frei erfunden und phonetisch wie graphisch englischen Wörtern nachempfunden. Teilweise enthalten sie sogar die semantische Wurzel eines andren Wortes. Die rhythmische Gestaltung der Verse, rhetorische Figuren innerhalb eines Verses und die Anordnung in einem Kreuzreim stellen den Übersetzer vor eine Herausforderung.

JABBERWOCKY

‘Twas brillig, and the slithy toves
Did gyre and gimble in the wabe:
All mimsy were the borogoves,
And the mome raths outgrabe.

“Beware the Jabberwock, my son!
The jaws that bite, the claws that catch!
Beware the Jubjub bird, and shun
The frumious Bandersnatch!”

He took his vorpal sword in hand:
Long time the manxome foe he sought –
So rested he by the Tumtum tree,
And stood awhile in thought.

Lewis Carroll (from *Through the Looking-Glass
and What Alice Found There*, 1872).

DER JAMMERWOCH

(Übersetzung von Robert Scott)

Es brillig war. Die schlichte Toven
Wirrten und wimmelten in Waben;
Und aller-mümsige Burggoven
Die mohmen Räth’ ausgraben.

»Bewahre doch vor Jammerwoch!
Die Zähne knirschen, Krallen kratzen!
Bewahr' vor Jubjub-Vogel, vor
Frumiösen Banderschntzchen!«

Er griff sein vorpals Schwertchen zu,
Er suchte lang das manchsan' Ding;
Dann, stehend unterm Tumtum Baum,
Er an-zu-denken-fing.

DER ZIPFERLAKE

(Übersetzung von Christian Enzensberger)

Verdaustig war's, und glaße Wieben
rotteten gorkicht im Gemank.
Gar elump war der Pluckerwank,
und die gabben Schweisel frieben.

“Hab acht vorm Zipferlak, mein Kind!
Sein Maul ist beiß, sein Griff ist bohr.
Vorm Fliegelflagel sieh dich vor,
dem mampfen Schnatterrind.”

Er zückt' sein scharfgebiffes Schwert,
den Feind zu futzen ohne Saum,
und lehnt' sich an den Dudelbaum
und stand da lang in sich gekehrt.

JABBERWOCKY

(Übersetzung von Luis Maristany y Jaime de Ojeda)

Era cenora y los flexosos tovos
en los relonces giroscopiaban, perfibraban.
Mísvolos vagaban los vorogovos
y los verdiranos extrarrantes bruchisflaban.

Ocúltate, hijo mío, de Jabberwock brutal,
de sus dientes de presa y de su zarpa altiva;
huye al ave Jubjub y por último esquiva
a Bandersnatch feroz, humérico animal.

El muchacho empuñó la espada vorpalina,
buscó con mucho ahínco al monstruo manxiqués;
llegado a un árbol Tántum, se apoya y se reclina,
pensativo, un buen rato, sin moverse, a sus pies.

Die beiden deutschen Übersetzer wählen vollständig unterschiedliche Wege. Einig sind sie sich, die 4-hebigen Verse im Deutschen zumindest ansatzweise umsetzen zu wollen; sie stehen aber vor dem Problem, dass das Deutsche eine andere Prosodie hat als das Englische, daher die betonte letzte Silbe im Englischen im Deutschen unbetont wird und so einen anderen Rhythmus ergibt. Während Scott den Kreuzreim beibehält, hat sich Enzensberger für einen umarmenden Reim entschieden. Auch der Titel - "Jammerwoch" bzw. "Zipferlak" - zeigt, dass die beiden Übersetzer den Schwerpunkt auf unterschiedliche Aspekte legen: Scotts "Jammerwoch" ist dem englischen "Jabberwocky" graphisch näher, doch hat Enzensbergers "Zipferlak" den Vorteil, die Frikative und Plosive besser nachzuvollziehen. Außerdem weckt "Jammer" - Trauer, "woch" - "Woche" im Deutschen eine vollständig andere Konnotation als das englische "Jabberwocky". Beide zeigen sich kreativ in den Wortneuschöpfungen und schaffen es, im Deutschen ein Bild im Kopf des Lesers zu erzeugen. Jedoch illustrieren das Gedicht und seine Übersetzungen klar, welchen Anteil die Imagination und Interpretation des Übersetzers an der Übersetzung hat.

Die spanischen Übersetzer stehen vor der Schwierigkeit, den Vers im Spanischen nicht einhalten zu können, d.h. Klang und Rhythmus des spanischen "Jabberwockys" weichen stark vom Original ab. Dennoch geben sich die beiden Mühe, die Gestaltung innerhalb des Verses nachzuvollziehen. Den wesentlichen Teil, das Spiel mit der Semantik, wird auf dieselbe Weise im Spanischen nachvollzogen - "cenora" (cena + hora), "bruchisflar" (bruja, rechi-flar), "humérico" (humor, Homer, homérico) sind nur einige Beispiele.

Die drei gewählten Übersetzungen des berühmten Gedichts sollen die Möglichkeiten von Übersetzungen auch von scheinbar unübersetzbaren Texten aufzeigen, wenn Übersetzerischer Kreativität ein Stellenwert eingeräumt wird.

Zum Autor und den Übersetzern

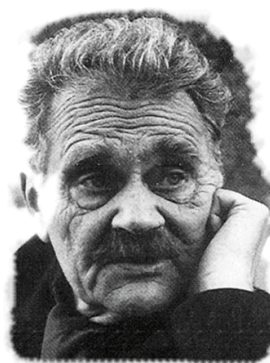
4.1 Zu Quevedo und zum *Buscón*

4.1.1 Francisco de Quevedo y Villegas (1580 – 1645)

Francisco de Quevedo y Villegas wurde 1580 in Madrid geboren. Bereits zu Lebzeiten zählte er zu den bekanntesten Dichtern seiner Zeit. Mit Góngora, der zweiten großen Dichterfigur des spanischen 17. Jahrhunderts, verband ihn eine lebenslange Fehde. Die beiden repräsentieren die zwei im spanischen Barock vorherrschenden Stilrichtungen, den Culteranismo (Góngora), eine hermetisch-verdunkelnde Dichtung, und den Conceptismo (Quevedo), der durch scharfsinnige, präzise Vergleiche, die nicht selten Doppel- und Mehrdeutigkeiten beinhalten, Effekte erzielt.



Quevedo



Artmann



Muster

Figure 4.1: Porträts von Quevedo, Artmann und Muster

Quevedos politische Aktivität als Höfling, zuerst in Diensten des Duque de Osuna und später des Duque de Olivares, führte ihn auf zahlreiche Reisen, wie sie ihm auch Gefängnisaufenthalte und Verbannung bescherte.

Er veröffentlichte zahlreiche Satiren, Gedichte und Erzählungen, zu deren bekanntesten die *Sueños y discursos* (1606), eine Sammlung von Satiren, zählen. *La vida del Buscón llamado Don Pablos* wird neben dem *Lazarillo de Tormes* und dem *Guzmán de Alfarache* oft zu den drei Hauptwerken des spanischen Pikaroromans gezählt.

Da seine Satiren niemanden verschonten, fanden sich seine Werke immer wieder auf den schwarzen Listen der Inquisition. Jedoch ist keine besondere politische Tendenz auszumachen, ein Großteil der Speerspitzen richteten sich - wie im *Buscón* - gegen die niedrigen sozialen Schichten.

1645 starb Quevedo durch die politischen Intrigen verbittert auf seinem Landsitz in Villanueva de los Infantes.

4.1.2 Editionen des *Buscón*

Der *Buscón* wurde 1626 erstmals unter dem Titel *La vida del Buscón llamado Don Pablos* in Zaragoza gedruckt, möglicherweise ohne Zustimmung des Autors (Sigle E).¹ Im selben Jahr wurde eine weitere Ausgabe in Madrid gedruckt, und in der Folge weitere in Barcelona, Valencia, Pamplona, und anderen Städten.

Von Quevedo sind drei Manuskripte erhalten: In Santander (Bibliothek Menéndez Pelayo, Sigle S), ein weiteres in Privatbesitz (Sigle B) und ein drittes in Córdoba (Sigle C).

Lázaro Carreter, Herausgeber der Edition von Salamanca 1965, unterscheidet zwischen zwei Bearbeitungsstadien der Manuskripte: einer älteren, primitiveren (α) und einer überarbeiteten (β). α liegt ihm zufolge B zu Grunde, β C, und in der Folge S und E.

Der Ausgabe von Amerigo Castro 1927, auf deren Grundlage H. C. Artmann übersetzt hat, liegt das Manuskript S zu Grunde. Muster übersetzt auf Basis der Ausgabe Lázaro Carreter, die die neueste Textgrundlage bietet.

Dementsprechend sind einige Unterschiede in den Übersetzungen von Art-

¹Vgl. Quevedo, *El Buscon*. Cátedra. S. 54.

mann und Muster auf die verschiedenen Vorlagen zurückzuführen. So ist bei Muster lediglich die Widmung enthalten, bei Artmann fehlt sie, und ist stattdessen der Prolog “An den Leser” übersetzt. Das Gedicht “A don Francisco de Quevedo” ist keiner der beiden Übersetzungen vorhanden.

4.1.3 Übersetzungen des *Buscón* ins Deutsche

Vom Siglo XVII bis heute gibt es einige Übersetzungen des *Buscón* ins Deutsche. Sie sind wie folgt:

- *Das abenteuerliche Leben des Buscón.* übersetzt von John Mich. Moscherosch 1671.
- *Geschichte des Gran Tacaño: oder Leben und Thaten des Erzschalk.* Übersetzt von Ernst August Schmid. Weimar 1780.
- *Geschichte eines Kraftgenies, oder seltsame und wunderbare Abentheuer eines Ritters von Ungefähr: in 2 Büchern.* Hamburg 1789 [Übersetzer unbekannt].
- *Leben des Erzschelms, genannt Don Paul.* Übersetzt von J. G. Keil. Leipzig 1826 (Gotha 1812).
- *Der abenteuerliche Buscón oder Leben und Taten des weitbeschrieenen Glücksritters Don Pablos aus Segovia: Eine kurzweilige Geschichte. In spanischer Sprache erstl. beschrieben durch Francisco de Quevedo y Villegas. Hier aber ins Hochdeutsche übersetzt von einem Liebhaber und mit Illustrationen nach Kohlezeichnungen von Christoph Krämer. [Übers.: H. C. Artmann].* Frankfurt am Main: Insel, 1980 (Insel-Taschenbuch; 459).
- *Leben des Erzgauners Pablos aus Segovia.* [Aus dem Spanischen übersetzt und mit Nachwort von Herbert Koch]. 3. Aufl. Leipzig: Dieterich, 1980 (Sammlung Dieterich; Bd. 178).
- *Leben des Don Pablos, Landstörzers, Erzschelmen und Hauptvagabunden.* Aus dem Spanischen übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Wilhelm Muster. Stuttgart: Cotta, 1984.

4.1.4 Zusammenfassung des *Buscón* (1626)

Der Roman ist in drei Bücher gegliedert, wobei das erste Buch aus sieben Kapiteln, das zweite aus sechs und das dritte aus zehn Kapiteln besteht. Eingangs wird der *Buscón* samt seiner Herkunft vorgestellt. Der Vater ist Barbier, die Mutter widmet sich verschiedenen Tätigkeiten, unter anderem der Kupplerei und der Herstellung aller möglicher Tränke und Salben (“Hubo fama de que reedificaba doncellas, resucitaba cabellos y encubría canas.“). Der kleine Bruder, der dem Vater beim Stehlen hilft, stirbt im Gefängnis an einer Tracht Prügel. Da Pablos keinem seiner beiden Eltern im Beruf nachfolgen will, besucht er die Schule, wo er Freundschaft mit dem Lehrer schließt. Er orientiert sich an einem Klassenkameraden, dem jungen Adeligen Don Diego Coronel, und verlässt nach einem Zwischenfall bei einem Karnevalsumzug das Haus seiner Eltern. Gemeinsam mit Don Diego wird er von dessen Vater in die Kostschule des geizigen Lizentiaten Cabra geschickt, wo sie unter extremem Nahrungsmangel leiden, und erst nach dem Hungertod eines Kollegen, selbst dem Tod nahe, entlassen werden. Langsam wieder genesen begeben sich die beiden als zukünftige Studenten nach Alcalá, doch wird ihnen als Neulinge in einer Herberge auf dem Weg von den Anwesenden ein Streich gespielt, bei dem sie einen guten Teil ihres Wirtschaftsgeldes loswerden. Auch in Alcalá erfährt Pablos eine wüste Behandlung durch die anwesenden Studenten, was ihn erstmals dazu bringt, selbst zum Betrüger zu werden, um den Misshandlungen zu entgehen. Nachdem Don Diego von seinem Vater nach Segovia zurückgerufen wird, um ihn aus Pablos’ Gegenwart zu befreien, erfährt Pablos von seinem Onkel, einem Scharfrichter, dass er seinen Vater hingerichtet habe und seine Mutter vor der Inquisition angeklagt wäre. Pablos kehrt nach Segovia zurück, um sein Erbe abzuholen, und seine Verwandten nie wieder zu sehen.

Auf dem Weg nach Segovia trifft er auf drei verrückte Gestalten: zuerst auf einen Theoretiker, der die Probleme Spaniens zu lösen vermögen meint, dann auf einen Fechtmeister, der beim Anblick des ersten Feindes flieht, und schließlich auf einen dichtenden Mesner, der ihn bis Segovia begleitet und ihm Kostproben seiner Kunst zu hören gibt. In Segovia nimmt Pablos sein Erbe entgegen und macht sich nach Madrid auf.

In Madrid gerät er in die Gesellschaft von Zuhältern und Betrügern, denen er sich anschließt. Als er mit der Gruppe zusammen festgenommen und ins Gefängnis gesteckt wird, kauft er sich durch Bestechung frei und lebt von da

an als falscher Edelmann unter den Namen Don Ramiro de Guzmán und Don Felipe Tristán. Er macht die Bekanntschaft einer Adelligen, Doña Ana, die er zu heiraten beabsichtigt, doch trifft er durch sie wieder auf Don Diego, der ihn erkennt und bloßstellt. Daraufhin bricht er nach Toledo auf und schließt sich einer Schauspieltruppe an, in der er es bis zum Schreiber bringt. Als Verfasser von Liebesbriefen lernt er schließlich eine Nonne kennen, deren er wird, jedoch verlässt er auch sie und geht nach Sevilla, wo er sich in einer Räubertruppe mit Würfelspielen durchbringt. Entschlossen, sein Glück in der Zukunft in der Neuen Welt zu suchen, bricht er mit seiner Gefährtin Grajales nach Amerika auf, doch “fueme peor, como v. m. verá en la segunda parte, pues nunca mejora su estado quien muda solamente de lugar, y no de vida y costumbre.”

4.1.5 Der *Buscón* im Kontext der Gattung Pikaroroman: Interpretationsansätze

Die beiden Romane, die die Gattung “novela picaresca” begründen, sind der *Lazarillo de Tormes* (1554; der Autor ist unbekannt) und der *Guzmán de Alfarache* (erster Teil Madrid 1599, zweiter Teil Lissabon 1604) von Mateo Alemán. Charakteristisch für beide ist die Erzählung in der ersten Person Singular aus der Perspektive eines Angehörigen des niederen Standes. Als weitere Merkmale werden die iterative Struktur, der Dienst bei mehreren Herren und der moralisierende Charakter genannt. Beide Romane werden als die Hauptwerke der Gattung geführt, zu der auch immer wieder der *Buscón* gezählt wird. Allerdings ist diese Zuordnung nicht unumstritten.

En las grandes novelas picarescas (concretamente, en *Lazarillo de Tormes* y en *Guzmán de Alfarache*), el mínimo común denominador de la técnica narrativa consiste también en someter todos los ingredientes del relato a un punto de vista singular. Pero aquí no hay duda posible sobre *le voyeur* (ni sobre los esfuerzos de Lázaro por mantenerse lejos de cualquier *jalousie*): en ambos casos no las habemos con ficciones autobiográficas, uno de cuyos asuntos esenciales es justamente mostrar la conversión del protagonista en

escritor, justificar la perspectiva del pícaro en tanto narrador (vale decir, novelizar el punto de vista).²

Mit diesem Zitat resümiert Francisco Rico die Grundaussage seiner Monographie *La novela picaresca y el punto de vista*. Maßgeblich für die Gattung Pikaroroman sei die autobiographische Form, dass der Schelm, der in diesem Akt Erzähler wird, sein Leben rückblickend erzählt. Dieses Erzählen aus der Sicht einer Person aus dem einfachen Volk verlangt nach einer Rechtfertigung, die im Fall des *Lazarillo* durch einen Brief an "Vuesa Merced" und im Falle Guzmáns durch ein Bekenntnisschreiben am Ende seines Lebes gegeben wird. Dieser Erzählerstandpunkt gibt dem Text auch eine mehr oder weniger zielgerichtete Struktur.

Diese beiden zentralen Punkte sieht Francisco Lázaro Carreter im *Buscón* eben nicht erfüllt. Sein Hauptkritikpunkt lautet, Quevedo habe die Form oberflächlich übernommen, ohne auf den damit verbundenen Inhalt zu achten. Pablos erreicht im *Buscón* keinen Punkt, von dem er sein Leben aus rückblickend erzählen kann. Im Gegenteil, er bricht zu neuen Ufern auf, und "fueme peor, como v. m. verá en la segunda parte, pues nunca mejora su estado quien muda solamente de lugar, y no de vida y costumbre."

Domingo Ynduráin hält im Vorwort zu seiner Edition fest, "Pablos no alcanza una situación desde la que le sea posible contar y juzgar su propia vida; en consecuencia, la doble perspectiva desaparece como dato presente en la obra; pero, sin embargo, la alternancia de criterios permanece en la manera de presentar y comentar los hechos."³

Diese alternierenden Kriterien seien die des Protagonisten und die des Autors, der sich gelegentlich der Stimme Pablos' bediene und so einen Widerspruch erzeugt.

Quien entonces habla por boca de Pablos es el autor, y lo hace desde su propio punto de vista; de esta manera, se produce una contradicción insalvable: la forma autobiográfica, propia de la novela picaresca, se mantiene, pero las causas que la motivan y la función

²Francisco Rico: *La novela picaresca y el punto de vista*. Barcelona: Seix Barral 2000. S. 10-11.

³Francisco de Quevedo: *El Buscón*. Edición de Domingo Ynduráin. Madrid: Cátedra 1983. S. 20.

que cumple son muy otras que las de sus modelos, queda reducida, en definitiva, a una narración en primera persona gramatical.⁴

Die Erzählung von Pablos' Heldentaten findet also nicht vor dem Hintergrund eines geläuterten Protagonisten statt, sondern der Protagonist erzählt seine Geschichte, wobei er zwischen einer Erzählstimme und der des Autors wechselt. Während Francisco Rico und Domingo Ynduráin dies als reinen "Tribut an die Tradition" und – vor dem gattungstheoretischen Hintergrund – tendenziell als Mangel bewerten, streicht Georges Güntert die Originalität des *Buscón* hervor, die darin besteht, ein primär sprachliches Werk zu schaffen, in der die Polyphonie eine Funktion erfüllt.

Algunos han interpretado esta afirmación en el sentido de que Quevedo concede más importancia a los significantes que a los significados, pero tal observación, en cuanto convierte el estilo quevedesco en un arte verbal gratuito, resulta, en mi opinión, muy poco satisfactoria. Lo que le importa a Quevedo es, en efecto, el lenguaje en sí, pero como reflejo del pensamiento humano y, también, como instrumento expresivo y lúdico. En cuanto a lo primero, sabemos que el autor de *Los sueños*, frente a un mundo sumergido en el vicio y la corrupción, no moraliza ni protesta, sino que reacciona, ante esta condena de la humanidad a la ceguera mental, a través de la burla y de la ironía.⁵

Der zentrale Unterschied in der Interpretation liegt in der Bedeutung, die dem Verhältnis des *Buscón* zur Tradition beigemessen wird. Sieht man Quevedos Roman als Abkömmling und Abweichung von einer erst kürzlich etablierten Tradition, fallen in erster Linie die fehlende Motivierung der Erzählung und die fehlende moralische Intention ins Auge. Betont man – wie unter anderen Güntert – die Originalität der diskursiven Organisation im *Buscón*, tritt eine neue Interpretationsmöglichkeit abseits des Gattungskontexts hervor:

Y es que los errores del pícaro, y, en particular, los de Pablos, son un compendio de los incorregibles errores de la humanidad: las

⁴Ebd., S. 20-21.

⁵Georges Güntert: El carácter prefigurativo de los capítulos iniciales de *El Buscón* y su tematización del código de lectura. In: La perinola. Revista de investigación quevediana. No. 10, 2006. S. 150-151.

eternas ilusiones del hombre, sus ridiculeces, sus engaños y su auto-sugestión, que se manifiestan so sólo en sus acciones, sino también en su modo de hablar, esto es, en las expresiones corrientes de la lengua cotidiana, que le sirven ya para ocultar, ya para justificar su comportamiento. ⁶

Eine mögliche Lesart ist also eine sprachkritische. An mehreren Stellen im Text fällt auf, dass Pablos mit einem Wissen bzw. einer Reflexionsmöglichkeit glänzt, die ihm der Leser nicht zugetraut hätte. An diese Stellen, die Domingo Ynduráin dem Autor Quevedo zuordnet, wird die psychologisch realistische Gestaltung Pablos' durchbrochen, doch kann davon ausgegangen werden, dass Quevedo nicht in erster Linie darum bemüht war. Mehr als Sozialkritik steht Sprachkritik im Vordergrund.

En el *Cuento de cuentos*, un texto en el que Quevedo amontona modismos idiomáticos, se dice, a propósito del uso de la lengua española, que “hablamos la costumbre, no la verdad.” También la lengua se adapta a la mentalidad corrupta, tiende a cuajar en fórmulas y frases hechas que, examinadas con actitud crítica, revelan la común miseria moral de los hombres.⁷

Quevedo nutzt die Möglichkeit der Sprache, um durch die Darstellung des Sprachgebrauchs Kritik daran zu üben.

Este narrador, más quevedesco que psicológicamente verosímil, emplea un tono que vacila entre la ingenuidad y la burla maliciosa. Parece, por consiguiente, que, desde un principio, presenciamos la exhibición de un arte caricaturesco, lleno de alusiones malintencionadas e ingeniosidades, un arte que se vale del uso idiomático no tanto para denunciar la hipocresía y la corrupción cuanto para parodiar las propias expresiones habituales.⁸

Bezeichnend, so Güntert, ist auch die Verwendung des Verbs “sagen” in all seinen Abwandlungen im Verlauf des ersten Kapitels:

⁶Ebd., S. 151.

⁷Ebd.

⁸Ebd., S. 152.

Las diferentes ocurrencias de este verbo tematizan el proceso de enunciación y remiten a la elocución misma: el yo narrador habla de sí y de los suyos, pero, para presentarnos a estos últimos, se refiere a lo que le han contado los demás (los vecinos, las malas lenguas) y a lo que sus propios padres piensan de sí (esto es, a los eufemismos con los que ellos justifican sus actividades); [...] De este modo, la realidad se nos presenta, en efecto, como un “cuento de cuentos”, esto es, como un espeso tejido de discursos (marginal, individual, social, cómico, ingenioso-poético), urdido bien por el narrador puesto en escena, bien por la instancia de la enunciación, que, sirviéndose de estos comentarios populares, y aun de la palabra del narrador, con un fin ora satírico, ora ingenioso e irónico, lo organiza todo y lo presenta al lector.⁹

Pablos erscheint nicht als Urheber, sondern als Schnittpunkt unterschiedlicher Diskurse. Besonders Francisco Rico und Domingo Ynduráin haben die Inkohärenzen in der Figurengestaltung hervorgehoben - etwa, dass Pablos im dritten Kapitel, als ihn die Gemüseweiber mit Gemüse bewerfen, ausruft, er sei nicht seine Mutter¹⁰. Man könnte den *Buscón* auch mit Bachtin als einen polyphonen Roman verstehen, in dem Autor- und Erzählerstimme gleichberechtigt nebeneinander stehen und so einen Interpretationsspielraum eröffnen.

4.2 Zu H. C. Artmann und W. Muster

4.2.1 H. C. Artmann (1921 – 2000)

Artmann wurde am 12. Juni 1921 in Wien Breitensee geboren. Er erhielt zahlreiche Preise und Ehrungen, unter anderem den Großen Österreichischen Staatspreis für Literatur (1974), die Ehrendoktorwürde der Universität Salzburg (1991) und den Georg-Büchner-Preis (1997). Ab 1947 veröffentlichte er literarische Texte im Hörfunk und in der Zeitschrift *Neue Wege* und trat als Mit-

⁹Ebd., S. 153.

¹⁰Francisco Lázaro Carreter hat auf eine doppelte Inkongruenz hingewiesen, denn neben der psychologischen Unwahrscheinlichkeit widerspricht sich hier Quevedo selbst, da er im ersten Kapitel noch von der Mutter sagt, “Mi madre, pues, no tuvo calamidades.”, und doch im dritten Kapitel Pablos glaubt, dass die Federn an seinem Hut dazu geführt zur Verwechslung mit seiner Mutter geführt hätten; eine Anspielung, dass die Mutter geteert und gefedert durch die Straßen geführt worden war. Vgl. Quevedo: *El Buscón*. Edición de Domingo Ynduráin. Madrid: Cátedra 1983. S. 19.

glied der “Wiener Gruppe” in Erscheinung, zu der auch Friedrich Achleitner, Konrad Bayer, Gerhart Rühm und Oswald Wiener gezählt werden.

1953 veröffentlichte er die *Acht-Punkte-Proklamation des poetischen Actes*, in der er die Behauptung aufstellte, man könne ”Dichter sein, ohne auch irgendjemals ein Wort geschrieben oder gesprochen zu haben.”¹¹ 1958 erschien sein Gedichtband *med ana schwaoazzn dintn*, der ihn in Österreich schlagartig berühmt machte. Artmanns Oeuvre umfasst neben Prosa (*Der Aeronautische Sindtbart*, *Von Husaren und anderen Seiltänzern*) zahlreiche Gedichtbände und Dramen. Immer wiederkehrende Motive seines Schaffens sind Schwarze Romantik, das Groteske, Phantastische, Barocke, Kasperl- und Hanswurst-Figuren, Sexualität und Tod. Artmann spielt mit den literarischen Genres, wie auch seine Haltung zur Sprache spielerisch geprägt ist.

Sein ausgeprägtes Interesse an Sprachen schlägt sich in seiner umfangreichen Übersetzungstätigkeit nieder:

So übersetzte er beispielsweise keltische religiöse Dichtung, dänische, italienische, spanische und französische Dramatiker, Linnés Lapplandreise, Werke H. P. Lovecrafts, des englischen Dramatikers Cyril Tourneur oder des italienischen Komödiendichters Goldoni. Er legte auch eine sehr freie Übertragung der Gedichte François Villons ins Wienerische vor; 1999 wurde *Asterix oes Legionäa*, ein Asterix-Band auf Wienerisch, publiziert.

Aus dem Spanischen übersetzte er:

- Federico García Lorcas *Romancero gitano*,¹²
- Ramón Gómez de la Serna — *Metamorphosis; Jene Tote...; In einer Blumenhandlung. (1951)* —¹³ und die *Greguerías* (1952).
- Francisco de Quevedos *La vida de don Pablos* (1963).
- Pedro Calderón de la Barca: *Dame Kobold* [La dama duende]. Wien: Universal Edition 1969.
- Tirso de Molina: *Don Gil von den grünen Hosen* [Don Gil de las calzas verdes]. Wien: Universal Edition 1972.

¹¹www.physiologus.de/akt [letzter Stand 01.01.2013]

¹²Artmanns Übersetzung ist leider bis heute unauffindbar.

¹³In: publikationen. Dez. 1951.

- Agustín Moreto y Cabaña: *Der unwiderstehliche Don Diego* [El lindo Don Diego]. Wien: Universal Edition 1972.
- Lope de Vega: *Der Kavalier aus Flandern*. Wien, München: Sessler 1977, *Der Kavalir vom Mirakel* [Il caballero del milagro]. Wien: Universal Edition 1972.
- Gabriela Mistral: Aus: *Tala. Die Fremde*. In: publikationen. März 1952.
- Fernando Arrabal: *Der Turm von Babel* [Oye patria mi aflicción]. Übersetzt und für Bochum bearbeitet. Bochum 1977.

Artmann starb am 4. Dezember 2000 in Wien.

4.2.2 Wilhelm Muster (1916 – 1994)

Der Schriftsteller und Übersetzer Wilhelm Muster wurde 1916 in Graz geboren. Er studierte Germanistik, Romanistik, Medizin und Zoologie, ohne jedoch ein Studium abzuschließen. 1941 beendete er die Lehramtsausbildung an der Universität Graz und arbeitete in den darauf folgenden Jahren als Erzieher in Mureck und Maribor.

1947 promovierte er mit einer Arbeit über Schamanismus im deutschen Märchen. Zwischen 1952 und 1962 lebte er in Spanien, wo er als Universitätslektor in Madrid wie auch als freier Schriftsteller und Übersetzer tätig war. Ab 1962 unternahm er größere Reisen nach Afrika und Israel, und lehrte von 1965-1978 als Spanischlektor an der Universität Graz.

Neben eigener Literaturproduktion — *Vom Nutzen der Flaschenpost oder der Umweg über Westindien* (1953), *Die Hochzeit d. Einhörner*, Variation eines Themas (1981), *Monsieur M.s Wachsfigurenkabinett* (1984) — war er als Übersetzer Ramón Pérez de Ayala, Benito Pérez Galdós', Ramón José Senders, Francisco de Quevedos, Alfonso Martínez Garridos, Pedro Salinas', Juan Carlos Onettis, Miguel de Unamunos und Pio Barojas tätig.

Er wurde mit dem Literaturpreis des Landes Steiermark (1983), dem Übersetzerpreis des spanischen Kultusministeriums (1985), mit dem Österreichischen Staatspreis für Übersetzung (1987) und dem Literaturpreis der Stadt Graz (1991) ausgezeichnet.

Von Quevedo übersetzte er neben dem *Buscón* auch *Die Träume. Die Fortuna mit Hirn oder die Stunde aller*. Mit einem Vorwort von Jorge Luis Borges. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Insel-Verlag, 1980 und die *Gedichte* München: Deutscher Taschenbuch-Verlag, 1986.

Muster verstarb 1994 an den Folgen eines Sturzes in Graz.

4.2.3 Wolfgang Pöckl: «Gedichta r aus Baris» und «Der abenteuerliche Buscon Teutsch». H. C. Artmann als Übersetzer Villons und Quevedos

Wolfgang Pöckl veröffentlicht in Josef Donnerbergs Sammelband *Pose, Possen und Poesie: Zum Werk H. C. Artmanns*¹⁴ eine Kritik an Artmanns *Buscón*-Übersetzung. Sein Hauptargument ist, Artmann habe Quevedos Stil nicht adäquat übertragen.

Er stellt vier Tendenzen in Artmanns *Buscón* fest, die Quevedos Stil zuwiderlaufen:

1. Weitschweifigkeit
2. Archaisierung (bzw. Barockisierung)
3. Latinisierung
4. Hispanisierung

Der erste Punkt ist durch zahlreiche Stellen zu belegen. Neben dem Titel und den Kapitelüberschriften, wo diese Tendenz wohl am leichtesten zu erkennen ist, zitiert Pöckl auch den Anfang des Romans, an dem die Wortfülle von Artmanns Übersetzung klar ersichtlich wird.

Den Punkt “Archaisierung/ Barockisierung” belegt er durch einige Parallelen in der Wortwahl zu Grimmelshausens *Simplicissimus*. “Der Versuch, die Übersetzung sprachlich in die Zeit der Entstehung des Originals zurückzusetzen, setzt sehr viel Sprachgefühl und philologisches Wissen voraus.”¹⁵ Wir nehmen an, dass Artmann weniger versucht hat, seinen *Buscón* tatsächlich

¹⁴Josef Donnerberg: *Pose, Possen und Poesie: Zum Werk H. C. Artmanns*. Stuttgart: Akad. Verlag Heinz 1981.

¹⁵Donnerberg 1981, S. 70.

durchgehend ins 17. Jahrhundert rückzuversetzen, als er dieses Stilmittel als eine Ressource benutzt hat, einen Verfremdungseffekt zu erzielen.

Auch der Vorwurf der “Latinisierung”, in dem Pöckl eine weitere Parallele zu Grimmelshausen entdeckt, lässt sich durch ausreichend Textbeispiele nachweisen. Er sieht einen Verfremdungseffekt, der sich “über Quevedos Vorstellungen von Literatursprache deutlich hinwegsetzt.”¹⁶ Pöckl geht dabei von einer Übersetzungskonzeption aus, die eine möglichst enge Anlehnung an das Original vorsieht.

Über die “Hispanisierung”, das heißt, die Verwendung spanischer syntaktischer Strukturen wie im Deutschen untypische Wortarten, meint Pöckl: “In literarischen Texten ist diese “Häßlichkeitsästhetik” gewiß leichter entbehrlich;”¹⁷ Generell sieht er in Artmanns Übersetzung eine unsachgemäße Entfremdung des Originals, das er unter die Kategorie der “Nachdichtung” einreihet.¹⁸

¹⁶Ebd., S. 73.

¹⁷Ebd., S. 74.

¹⁸Vgl. Ebd., S. 76.

— 5 —

Übersetzungsvergleich

Einen ersten Eindruck von den verschiedenen übersetzerischen Strategien gibt der Titel. In der linken Spalte angeführt ist Quevedos Text, in der Mitte die Übersetzung H. C. Artmanns, und rechts die Wilhelm Musters.

Quevedo	Artmann	Muster
<i>Historia de la Vida del Buscón, llamado Don Pablos, exemplo de Vagamundos, y espejo de Tacaños</i>	Der abenteuerliche Buscón oder Leben und Taten des weitbeschriebenen Glücksritters Don Pablos aus Segovia	Leben des Don Pablos, Landstörzers, Erzschemen und Hauptvagabunden
	Eine kurzweilige Geschichte in spanischer Sprache	Aus dem Spanischen übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Wilhelm Muster
	erstlich beschrieben durch	
	DON FRANCISCO DE QUEVEDO Y VILLEGAS	
	hier aber ins Hochdeutsche übersetzt von einem Liebhaber	

5.1 Allgemeine Analyse

Der spanische Originaltitel lautet *Historia de la vida del Buscón llamado Don Pablos, exemplo de Vagamundos, y espejo de Tacaños*. Artmanns Titel ist wesentlich ausführlicher. Er nennt ihn *Der abenteuerliche Buscón*, womit er bereits Auskunft über den Charakter des Werks gibt und überdies eine Anspielung auf den *Abenteuerlichen Simplicissimus* Grimmelshausens, den deutschen Schelmenromans per se, darstellt. Der mit “oder” verbundene Doppeltitel erinnert ebenfalls an deutsche Barockromane wie *Trutz Simplex: Oder Ausführliche und wunderseltzame Lebensbeschreibung Der Ertzbetrügerin und Landstörtzerin Courasche* (1670) bzw. Gryphius’ *Absurda Comica Oder Herr Peter Squenz* (1657). Mit der Fortsetzung des Titels “Leben und Taten des weitbeschrieenen Glücksritters Don Pablos aus Segovia” gibt er mehr Auskunft als das Original, wo erst im ersten Satz steht “Yo, señor, soy de Segovia”. Aus dem “Buscón” macht er einen “weitbeschrieenen Glücksritter”, der Untertitel ist frei hinzugefügt. Sich selbst bezeichnet er als einen “Liebhaber”, ohne allerdings seinen Namen zu nennen. Dennoch steckt schon sehr viel Interpretation in diesem Titel, dessen Gestus ihn in die Nähe des deutschen Barockromans rückt. Auch das Nicht-Nennen des eigenen Namens ist eine Form des Kokettierens, denn dem Kenner ist natürlich bewusst, dass er eine Artmann-Übersetzung in Händen hält. Der “Liebhaber” gibt ihm als Übersetzer allerdings eine gewisse Freiheit, weil der Amateur — im Gegensatz zum Profi — einen subjektiveren Anspruch hat.

Musters Titel ist einfacher als der Artmanns und doch bunter als der des Originals. Er nennt ihn “Leben des Don Pablos, Landstörzer, Erzschemen und Hauptvagabunden.” Der “Buscón” ¹wird zum “Landstörzer, Erzschemen und Hauptvagabunden”. Auch Muster bewegt sich hier – vielleicht von Artmann inspiriert – im Duktus der deutschen Barockromane. Der Untertitel “Aus dem Spanischen übersetzt und mit einem Nachwort versehen” markiert eine konventionelle Übersetzung, in der der Übersetzer “Unsichtbarkeit” anstrebt.

Auch die Kapitelüberschriften lassen erste Rückschlüsse auf unterschiedliche Übersetzungsstile ziehen:

¹Eine Bezeichnung, die im Spanischen heute hauptsächlich in der weiblichen Form — “buscona” — verwendet wird und eine Frau bezeichnet, die versucht, eine gesellschaftlich höhere Position zu erreichen.

Quevedo	Artmann	Muster
<i>Capítulo I — Cuenta quién es y de dónde</i>	Erstes Capitul des abenteuerlichen Buscón, darinnen recht kurzweilig berichtet wird, wer er war, und woher	Erstes Kapitel. Er berichtet, wer er ist und woher er kommt
<i>Capítulo II — De cómo fui a la escuela y lo que en ella me sucedió</i>	Zweites Capitul, in dem an den Tag gebracht wird, wie Buscón in die Schule kommt, was ihm dort begegnet und wie er der Schüler Hah- nenkönig wird	Zweites Kapitel. Wie ich zur Schule ging und was mir dort zustieß
<i>Capítulo III — De cómo fui a un pupilaje por cri- ado de don Diego Coro- nel</i>	Drittes Capitul, das ist, wie Buscón als Bedien- ter des Don Diego in die Kostschul des leibhafti- gen Hungers kömmt, samt einer Beschrei- bung desselbigen, und seine endliche, obgleich knappe Errettung aus ihm	Drittes Kapitel. Wie ich als Diener des Don Diego Coronel in ein Kosthaus kam

Die Titel sind bei Quevedo relativ kurz gehalten — in einem Satz wird kommentiert, was sich der Leser im kommenden Kapitel zu erwarten hätte. Während Muster das ebenso ins Deutsche übersetzt, wird bei Artmann deutlich mehr Auskunft über den Inhalt gegeben und mit Kommentaren versehen — „recht kurzweilig“, im zweiten Kapitel „wird an den Tag gebracht“, wie Buscón in die Schule kommt und außerdem verraten, dass er „der Schüler Hahnenkönig wird“. Im dritten Kapitel wird zur reinen Information „wie Buscón als Bedienter des Don Diego in die Kostschul“ kommt ebenfalls mehr vom Geschehen vorweggenommen. Artmanns Erzähler ist mit einer wesentlich größeren Fabulierlust ausgestattet als der Buscón Quevedos und Musters. Ersichtlich wird auch, dass Muster sich so weit wie möglich an Quevedo orientiert, während Artmann sich einen freieren Umgang mit dem Text erlaubt.

Auch bei der Beschreibung der Mutter des Buscón wählen Artmann und Muster unterschiedliche Ansätze:

Quevedo	Artmann	Muster
<i>Estuvo casado con Aldonza de San Pedro, hija de Diego de San Juan y nieta de Andrés de San Cristóbal.</i>	Verheiratet war er mit Aldonza Saturno de Rebollo, Tochter des Octavio de Rebollo Codillo und Enkelin des Lepido Ziuraconte.	Er war mit Aldonza de San Pedro verheiratet, Tochter des Diego de San Juan und Enkelin des Andrés de San Cristóbal.
<i>Sospechábase en el pueblo que no era cristiana vieja, aunque ella, por los nombres y sobrenombres de sus pasados, quiso probar que era descendiente de la letanía.</i>	Es herrschte aber in unserem Orte der schnöde Wahn, sie wäre in Wahrheit gar keine Altchristin, obgleich sie doch leichtlich aus dem Namen ihrer Vorfahren beweisen konnte, daß sie aus dem Triumvirate der vormaligen Römer entstamme.	Man munkelte im Ort, sie sei keine Altchristin, obwohl sie durch Vor- und Familiennamen beweisen wollte, sie stamme von den Bittgebeten ab.
<i>Padeció grandes trabajos recién casada, y aun después, porque malas lenguas daban en decir que mi padre metía el dos de bastos para sacar el dos de oros.</i>	Kaum verheiratet, hatte sie böse Verdrießlichkeiten zu durchstehen, zumal die üblen Mäuler aussprengten, mein Vater handle sich gegen gute Münze Hörner ein.	Kaum verheiratet, hatte sie großen Kummer, doch auch später, denn böse Mäuler behaupteten, mein Vater stecke nur zwei Finger in eine fremde Tasche, und schon hing ein Goldstück daran.

Quevedo gibt den Vorfahren der Mutter des Buscón typisch christliche Namen (“hija de San Diego y nieta de Andrés de San Cristóbal”), um im Folgesatz zu sagen, es gäbe im Ort Gerüchte, sie sei keine Altchristin, obwohl sie durch die Namen ihrer Abstammung genau dies beweisen wolle. Artmann macht daraus “Aldonza Saturno de Rebollo, Tochter des Octavio de Rebollo Codillo und Enkelin des Lepido Ziuraconte.” Er verändert den christlichen in einen römischen Kontext (“Saturno” und “Octavio” sind römische Namen

bzw. Götter; “Lepido” bedeutet auf Italienisch “scharfsinnig”, in “Ziuraconte” steckt die Endung “-conte”, die auch in it. “Visconte” = Graf enthalten ist. “Rebollo” ist Spanisch und heißt “Eiche”, “Codillo” Ellenbogen.) Somit geht die christliche Konnotation verloren.

Für den Leser des Originals und Kenner des spanischen Siglo de Oro enthält Quevedos Anspielung den Verweis auf die Gesellschaft des spanischen 17. Jahrhunderts, in der keine jüdischen oder maurischen Vorfahren zu haben als Vorteil galt. Muster übernimmt diesen Verweis ohne Abänderung. Bei Artmann kann zwar der Wunsch der Mutter nach vornehmer Herkunft nachvollzogen werden, die Ansammlung der Namen “Aldonza Saturno de Rebollo, Tochter des Octavio de Rebollo Codillo” etc. reizt den Leser jedoch mehr zum Schmunzeln, ebenso wie die übertriebene Annahme, sie könne “leichtlich aus den Namen ihrer Vorfahren beweisen [...], dass sie aus dem Triumvirate der vormaligen Römer entstamme.”. Der soziohistorische Kontext geht somit verloren.

Im dritten oben angeführten Satz ist die Übersetzung des Ausdrucks “metía el dos de bastos para sacar el dos de oros” umstritten. In Artmanns spanischer Vorlage, der Edition von Américo Castro², wird sie so angeführt. In der neueren Edition von Domingo Ynduráin bei Cátedra heißt es: “metía el dos de bastos para sacar el as de oros.”³ Muster weist in seinen Anmerkungen darauf hin, dass sowohl “bastos” (Knüttel) als auch “oro” (Gold) Farben des spanischen Kartenspiels seien, und der Ausdruck wortwörtlich bedeute, er spiele eine niedrigere Karte aus, um eine höhere einzustreichen.⁴ Artmann gibt dem Ausdruck allerdings eine neue Konnotation: “[M]ein Vater handle sich gegen gute Münze Hörner ein” bedeutet, der Mutter würde Prostitution nachgesagt, und nicht, dem Vater Diebstahl oder Betrug.

Eine Bedeutungsveränderung findet sich auch im folgenden Satz:

²Quevedo, Francisco de: *El buscón*. Ed., advertencia y notas de Américo Castro. Madrid: Espasa-Calpe 1973. (Clásicos castellanos 5).

³Quevedo, Francisco de: *La vida del Buscón llamado Don Pablos*. Ed. de Domingo Ynduráin. Texto fijado por F. Lázaro Carreter. 5^a edición. Madrid: Cátedra 1983. S. 81.

⁴Muster, S. 197.

Quevedo	Artmann	Muster
<i>Sucedió, pues, uno de los primeros que hubo escuela por Navidad, que viniendo por la calle un hombre, que se llamaba Poncio de Aguirre, el cual tenía fama de confeso, que el don Dieguito me dijo:</i>	Nun geschah es an einem der ersten Schultage nach Weihnachten, daß, als ein gewisser Herr Pontius Aguirre, welcher als Stadtrat satzsam bekannt war, durch die Straße kam, der kleine Don Diego zu mir meinte:	Es geschah an einem der ersten Tage, da wir um Weihnachten Schule hatten, daß ein Mann die Gasse entlangkam, der Pontius de Aguirre hieß; man behauptete, er sei getaufter Jude, und Don Dieguito sagte zu mir:

Bei Quevedo hat Poncio de Aguirre “fama de confeso”, was Muster als “man behauptete, er sei getaufter Jude” übersetzt. Artmann macht einen “Stadtrat” daraus, wodurch erneut die religiöse Konnotation des spanischen Originals verschwindet.

Es lässt sich allerdings auch ein Gegenbeispiel finden, in dem Artmann genauer als Muster übersetzt, bzw. die Vieldeutigkeit des spanischen Ausdrucks exakter wiedergibt:

Quevedo	Artmann	Muster
<i>Murió el angelito de unos azotes que le dieron dentro de la cárcel.</i>	Das Engelchen starb leider an ein paar Weidenzweiglein, die man ihm im Gefängnisse mit dem Hintern vermählte.	Das Engelchen starb an einer Tracht Prügel, die es im Gefängnis bekam.
<i>Sintiólo mucho mi padre (buen siglo haya), por ser tal, que robaba a todas las voluntades.</i>	Man kann sich leicht denken, wie sehr das meinen Vater betrübte, weil es ein Kind war, das neben allem möglichen anderen auch aller Herzen stahl.	Meinen Vater schmerzte das sehr, denn es hatte sich in aller Herz gestohlen.

“Robar las voluntades” kann, wie Muster und Artmann beide übersetzen, “jemandem das Herz stehlen” bzw. “sich in jemandes Herz stehlen” heißen. Allerdings übersetzt nur Artmann die Doppeldeutigkeit, die “voluntades” in

sich birgt: es sind auch materielle Dinge mitgemeint, die gestohlen werden können.

Allerdings sieht man in diesen beiden – im Original lakonischen Sätzen – eine unterschiedliche Wirkung in den beiden Übersetzungsvarianten: der bei Quevedo gegen den Vater gerichtete Zynismus manifestiert sich im Diminutiv “angelito” und im Kommentar “buen siglo haya”, ansonsten bleiben die beiden Sätze nicht markiert und rein informativ.

Artmann wählt für “azote” (Peitsche) “Weidenzweiglein”, ein weiteres Diminutiv, und als Verb “vermählen”, was einen bildhaften Charakter hat, und kreiert so eine Verharmlosung des im Original beißenden Spottes. Außerdem fügt er eine Einfügung des Erzählers (“Man kann sich leicht denken”) hinzu, was die schneidende Wirkung des Originals abschwächt.

Eine leichte Bedeutungsverschiebung von “Gott danken” auf “um die Mäuse desto feiner zu erwischen” findet sich auch im folgenden Zitat:

Quevedo	Artmann	Muster
<i>Ver, pues, con la boca de risa que ella oía esto de todos, era para dar mil gracias a Dios.</i>	Sie zeigte aber über all diese Namen und Titeln nur ein lächelndes Gesicht, um die Mäuse desto feiner zu erwischen.	Wenn man sah, wie sie lachenden Mundes das von allen hörte, mußte man Gott tausendmal danken.
<i>Su cama estaba armada sobre sogas de ahorcados, y decíame a mí: “Qué piensas? Estas tengo por reliquias, porque los más de éstos se salvan”.</i>	Ihr Bett war auf den Stricken Gehenkter gemacht, und sie meinte zu mir: “Was gedenkst du wohl, weshalb ich das tue? Mit diesen frommen Reliquien gebe ich denen, die ich liebhabende, den guten Rat, ja immer recht vor dem luftigen Tänzchen auf der Hut zu sein.”	Ihr Bett war mit den Stricken Gehenkter bespannt, und sie sagte zu mir: „Was denkst du? Das sind Reliquien, denn die meisten dieser Menschen werden für ewig gerettet.“

Artmann fügt in seiner Übersetzung hier eigenmächtig den letzten Satz

hinzu, ob aus Unverständnis oder poetischer Freiheit, ist unklar. Er ist jedenfalls eine Interpretation, eine moralische Hinzufügung, die im Original nicht enthalten ist. Eine berühmte Stelle ist auch folgende:

Quevedo	Artmann	Muster
<i>Por estas y otras niñerías estuvo preso; aunque, según a mí me han dicho después, salió de la cárcel con tanta honra, que le acompañaron doscientos cardenales, sino que a ninguno llamaban eminencia.</i>	Wegen dieser und anderer Nichtigkeiten wurde er ins Loch gesteckt, obgleich er, wie ich lange hernach hörte, stets mit den größten Ehren, ja mit zweihundert Kardinälen im Gefolge, davon nur keiner Eminenz titulierte wurde, aus besagtem Loche wieder herauskam.	Deshalb und anderer Kindereien wegen wurde er eingelocht, obwohl er, wie er mir später erzählte, mit so großen Ehrenzeichen das Gefängnis verließ, daß er zweihundert Orden und Ehrenzeichen in Grün, Gelb und Blau auf dem Körper trug - mochte ihm auch keines zur Ehre gereichen.

Bei Quevedo findet sich das Wortspiel “cardenales”, im Deutschen sowohl “Kardinäle” als auch “blaue Flecken, Striemen”. Artmann belässt die Kardinäle, und übersetzt auch “sino que a ninguno llamaban eminencia” mit “davon nur keiner Eminenz titulierte wurde”. Nachdem sich das Wortspiel nicht direkt ins Deutsche übersetzen lässt, begnügt sich Artmann mit einer Anspielung, ohne sie jedoch zu konkretisieren. Muster wird expliziter, indem er von “so großen Ehrenzeichen in Grün, Gelb und Blau” spricht, was dem Leser deutlich macht, um welchen Typ von “Ehrenzeichen” es sich hier handelt. Den Nachsatz übersetzt er mit “mochte ihm auch keines zur Ehre gereichen” - der Reim auf “Ehrenzeichen” unterstreicht noch den ironischen Effekt.

5.2 Syntax

In der Folge soll insbesondere auf die Übersetzung der syntaktischen Strukturen fokussiert werden. Quevedos Stil ist durch das viele relativ kurze Sätze geprägt, die oft einen Gedanken prägnant ausdrücken, nicht selten durch eine rhetorische Figur.

Quevedo	Artmann	Muster
<i>Como encarecé yo mi tristeza y pena?</i>	Wie soll mein Schmerz und meine Trauer in Worten und Bildern entworfen werden?	Wie soll ich meine Traurigkeit, wie meine Pein schildern?

Die Doppelung im Original “mi tristeza y pena” doppelt Artmann noch einmal zu “in Worten und Bildern” und greift zum im Deutschen unüblichen Verb “entwerfen”. Muster gibt die Doppelung wieder und wiederholt auch das Fragepronomen.

Quevedo	Artmann	Muster
<i>Muchas veces me hubieran llevado en el asno, si hubiera cantado en el potro.</i>	Oftmals würden sie mir den Schandesel zwischen die Beine gezwängt haben, hätte ich diesen wackeren Herren was auf dem Streckbettlein vorgesungen.	Oftmals würden sie mich auf dem Esel zum Weinen gebracht haben, wenn ich auf dem Streckbock gesungen hätte.

Bei Quevedo ist ein Parallelismus in der Satzstruktur vorhanden (“me hubieran llevado en el asno, si hubiera cantado en el potro”), der bei Muster wiedergegeben und noch durch eine semantische Opposition “zum Weinen – gesungen” verstärkt wird. Artmann verzichtet auf eine Doppelung und bleibt bei einer bildhaften, ironischen Sprache (“Schandesel”, “gezwängt”, “wackere Herren”, “Streckbettlein”).

Quevedo

sólo diz que se dijo no sé qué de un cabrón y volar, lo cual la puso cerca de que la diesen plumas con que lo hiciese en público.

Artmann

Nun meinte sie, daß sie ihr, ich weiß nicht was, von einem Ziegenbock erzählt, welcher sie nahe daran gebracht, daß man sie mit zierlichem Federwerk geschmückt und auf diese ergötzliche Art dem Publico vorgestellt hätte.

Muster

Nur redete sie was von einem Ziegenbock und von fliegen; dabei sei es beinahe geschehen, daß man sie gefedert habe, damit sie dies in aller Öffentlichkeit tun könne.

Artmann übersetzt hier den relativen Anschluss “lo cual”, der sich auf den vorhergehenden Satz bezieht, als Relativpronomen zu “Ziegenbock”, was das Bild etwas unklar macht. Musters Übersetzung veranschaulicht die beschriebene Situation klarer. Artmanns Entscheidung, das spanische Wort “público” als solches zu belassen, hat einen belustigenden Effekt im Deutschen.

Quevedo

Levantéme con gran dolor de mi alma, viendo que estaba en casa donde se brindaba a las tripas y no hacían la razón.

Artmann

Ich erhob mich vor diesem Hungertuche mit großer Pein meiner Seele, sehend, daß ich in ein Haus geraten war, wo man dem Magen ein freundliches Wohlbekomms wünscht, er aber keinen Bescheid tut.

Muster

Ich stand mit großem Kummer auf, sah ich doch, daß ich in einem Hause war, wo man den Eingeweiden zuprostete, sie aber nicht Bescheid taten.

Artmann imitiert gelegentlich die spanische Syntax. Das Gerundium, das im Deutschen in derselben Form nicht existiert, übersetzt er mit einem Partizip I, wodurch ein “Übersetzungseffekt” auftritt. Auch die wortwörtliche Übersetzung von “con gran dolor de mi alma” — “mit großer Pein meiner Seele” — klingt im Deutschen übersetzt.

Quevedo	Artmann	Muster
<i>Andaban váguidos por aquella casa, como en otras ahitos.</i>	Man beklagte sich in diesem Haus so häufig über die windige Darmgicht, wie sonst nur ehedem über Verstopfung und Überladungen nach den Gastmälern des reichen Prassers.	In diesem Haus waren sie schwindlig vor Hunger, wie in anderen überladen.

Quevedo drückt den Gegensatz der Hungrigen zu den Übersättigten durch einen Chiasmus aus, der bei Muster als Parallelismus wiedergegeben wird. Artmann sucht nach einem eigenen Bild - "man beklagte sich über die windige Darmgicht", die "ahitos" werden zu "Verstopfung und Überladungen nach den Gastmälern des reichen Prassers" ausgebaut.

5.3 Lexik

5.3.1 Barockisierendes Vokabular bei Artmann

Wie Pöckl in seinem Aufsatz bereits angemerkt hat, sind in Artmanns Vokabular viele barockisierende, archaisierende Elemente enthalten. Außerdem ist Artmanns Übersetzung von einer stärkeren Konkretheit und Bildlichkeit geprägt.

Quevedo	Artmann	Muster
<i>No lo digo por vanagloria, que bien saben todos cuán ajeno soy della.</i>	Ich vermelde dies nicht aus eitler Prahlucht, maßen sich jeder denken kann, wie weit entfernt ich davon bin. [...] sintemalen ich dessen gedenke, was mein Erzeuger alles durch seine Gurgel goß.	Ich sage das nicht aus Ruhmessucht, denn alle wissen, wie fremd sie mir ist.

Wie bereits Pöckl in seinem Aufsatz anmerkt, verwendet Artmann gerne barockisierendes Vokabular, wie z. B. “maßen” und “sintemalen”, veraltete Konjunktionen, die ebenfalls im Simplicissimus Grimmelshausens auftreten. Weitere Beispiele dafür ist die Verwendung von “Haupt-” als Superlativ, “Capitul” und “Tituln”, um nur einige zu nennen.

5.3.2 Neologismen

Artmann weist neben barockisierendem Vokabular auch eine Vorliebe für Wortneuschöpfungen auf. Klingendes Beispiel ist die Selbstbezeichnung des Vaters des Buscón.

Quevedo	Artmann	Muster
<i>Fué tal como todos dicen; su oficio fué de barbero; aunque eran tan altos sus pensamientos, que se corría que le llamasen así, diciendo que él era tundidor de mejillas y sastre de barbas.</i>	So sagten zumindest alle, die ihn kannten, allein er selbst besaß ein so hohes Gemüte, daß er über den Bartputzer bisweilen in mächtigen Zorn geriet, vermeldend, er sei ein ingeniöser Tailleur kaiserlichster Zwickelbärte oder gar der Großmeister des Gesichtsflorenmäherordens.	Er war, nach dem, was alle sagten, Barbier von Beruf, doch waren seine Gedanken so hochfliegend, daß er zornig wurde, wenn man ihn so hieß: er sagte, er sei Wangenschärer und Bart-Stutzer.

Artmann bläst “tundidor de mejillas und sastre de barbas” auf zu “ingeniöser Tailleur kaiserlichster Zwickelbärte oder gar der Großmeister des Gesichtsflorenmäherordens”. Bei Muster wird “tundidor de mejillas y sastre de barbas” wörtlich übersetzt. Die Komik liegt im Original wie bei Artmanns Übersetzung in den Wortkreationen, nur erfährt das Original seine Wirkung durch Prägnanz, während Artmanns Text von der Übertreibung lebt.

Quevedo	Artmann	Muster
<i>Supo que había en Segovia un licenciado Cabra, que tenía por oficio criar hijos de caballeros, y envió allá el suyo, y a mí para que le acompañase y sirviese.</i>	Er brachte in Erfahrung, dass in Segovia ein gewisser Lizentiat Cabra lebe, dessen Hantierung es war, Kinder aus guter Familie zu erziehen, und schickte den Don Diego hin und mich dazu, ihn zu begleiten und zu bedienen.	Er erfuhr, in Segovia gebe es einen Lizentiaten Cabra, der die Söhne von Caballeros erzog, und er schickte seinen Sohn dorthin, und mich als Begleiter und Diener.

“Hantierung” bei Artmann ist ein altertümelnder Ausdruck, während Muster “oficio” nicht extra übersetzt. Artmann ist bei der Syntax näher bei Quevedo, während Muster die Verben “acompañase y sirviese” in Substantive “Begleiter und Diener” verlegt.

Quevedo	Artmann	Muster
<i>Escribí a mi casa que yo no había menester más ir a la escuela, porque, aunque no sabía bien escribir, para mi intento de ser caballero lo primero se requería era escribir mal; y que así, yo renunciaba la escuela por no darles gasto, y su casa por ahorrarles pesadumbre.</i>	Also entbot ich nach Hause, daß ich nimmer vonnöten hätte, in die Schule zu gehen, denn wiewohl ich im Schreiben noch nicht über garstige Krähen- und Hahnenfüße hinausgekommen, so wäre dies gerade, was ein redlicher Kavalier zu seinem Stand erforderlich hätte. Und so wolle ich der Schule gut Nacht sagen, um ihnen, den Eltern, keine Unkosten mehr zu machen, wie ihrem Haus weitere Verdrießlichkeiten zu ersparen.	Ich schrieb nach Hause, ich hätte es nicht mehr nötig, weiter in die Schule zu gehen; ich könne zwar nicht gut schreiben, aber mein Vorsatz, ein Caballero zu werden, erfordere es, schlecht zu schreiben, und so verzichte ich natürlich auf die Schule, um ihnen keine Auslagen, und auf ihr Haus, um ihnen keinen Kummer zu machen.

Diese letzten Zeilen von Kapitel 2 zeigen klar, wie Muster und Artmann

ihren Buscón unterschiedlich charakterisieren: Muster ist abermals sehr eng am Original und verliert keine Worte, wo sie bei Quevedo nicht vorhanden sind, mit dem Risiko, im Deutschen sehr trocken zu wirken.

Artmanns Buscón ist wesentlich redseliger, bildreicher, und setzt an dieser Stelle auch Quevedos Ironie besser um als Muster. Generell ist Artmanns Buscón an den komischen, humoristischen Stellen im Deutschen oft glaubwürdiger als Muster; dieser überträgt aber vor allem die bitteren, sarkastischen, tragischen Momente glaubwürdiger.

5.3.3 Latinismen und Hispanismen

Ein weiteres Beispiel ist Artmanns Verwendung lateinischer und spanischer Begriffe, wo es ein deutsches Äquivalent gäbe.

Quevedo	Artmann	Muster
<i>A poder, pues, déste vine, y en su poder estuve con don Diego;</i>	Unter Gubernium und Aufsicht dieses fürtrefflichen Mannes kam ich also und mit mir Don Diego.	In seine Gewalt also kam ich, und war in seiner Gewalt samt Don Diego;

Artmann übersetzt wiederum mit dem veralteten Begriff “Gubernium”; die doppelte Verwendung des “poder” bei Quevedo ersetzt er durch ein Hendiadyoin “Gubernium und Aufsicht”. Muster hält sich in der zweifachen Verwendung des Wortes “Gewalt” enger an die rhetorische Wirkung des Originals.

Quevedo	Artmann	Muster
<i>Echó la bendición.</i>	Er sagte ein mildes Grattias auf.	Er sprach den Segen.

Aus “echó la bendición”, macht Artmann “Er sagte ein mildes Grattias auf”. Quevedos Drei-Worte-Satz ist im Spanischen nicht markiert, und auch Musters Lösung ist stilistische standardsprachlich. Artmanns Lösung hingegen enthält ein unübliches Fremdwort und ein ironisierendes Adjektiv.

5.3.4 Hinzugefügte Vergleiche, Adjektive, Weitschweifigkeit – stärkere Bildlichkeit

Artmann neigt dazu, manche Szenen durch eigene Vergleiche auszubauen und noch lebendiger bzw. dramatischer zu gestalten.

Quevedo	Artmann	Muster
<i>Hubo fama de que reedificaba doncellas, resucitaba cabellos y encubría canas.</i>	Sie hatte den Ruf, verlorene Jungfernschaften aufs beste zu erneuern, ausgefallnes Haar wieder wie's Gras im Lenze sprießen zu machen und auch das graue wieder rabenschwarz.	Sie stand im Rufe, Jungfrauen wieder wie neu zu machen und Haare zu erwecken, indem sie weiße schwarz färbte.

Dieses Beispiel zeigt deutlich, wie Artmann zu mehr Wortfülle greift – 11 Worten bei Quevedo stehen 19 bei Muster und 26 bei Artmann entgegen. Jungfrauenschaft werden “auf's beste” erneuert, ausgefallnes Haar “wieder wie's Gras im Lenze sprießen” gemacht, und weiße bzw. graue Haare werden “rabenschwarz”. Artmann bedient eine stärkere Bildlichkeit, wobei er nicht immer tatsächlich ein klareres Bild erzeugt.

Quevedo	Artmann	Muster
<i>Mire v. m. qué aliño para los que bostezaban de hambre.</i>	Der geneigte Leser mag sich ausmalen, welch ein Labsal für die, welche vor Hunger wie Bärenhöhlen gähnten!	Euer Gnaden möge bedenken, was für Würze das war für Leute, die vor Hunger gähnten!

Artmann baut “Vuestra Merced” zu einem “geneigten Leser” in der 3. Person aus, und fügt den Vergleich “wie Bärenhöhlen” hinzu. “Aliño” macht er zu einem ironischen “Labsal”, Muster übersetzt “Würze”, was in diesem Kontext etwas fremd klingt. Eine – vielleicht nicht adäquate Lösung – könnte die deutsche Redewendung “Salz in die Wunden” sein. (“welch Salz in die Wunden von Leuten, die vor Hunger gähnten!”)

Quevedo

Levantéme con gran dolor de mi alma, viendo que estaba en casa donde se brindaba a las tripas y no hacían la razón.

Artmann

Ich erhob mich vor diesem Hungertuche mit großer Pein meiner Seele, sehend, daß ich in ein Haus geraten war, wo man dem Magen ein freundliches Wohlbekomms wünscht, er aber keinen Bescheid tut.

Muster

Ich stand mit großem Kummer auf, sah ich doch, daß ich in einem Hause war, wo man den Eingeweiden zuprostete, sie aber nicht Bescheid taten.

Hier verstärkt Artmann erneut die Bildlichkeit des Originals durch “von diesem Hungertuche” und “ein freundliches Wohlbekomms”; Muster gibt Quevedos Prägnanz wieder.

Quevedo

Yo, viendo que era batalla nabal, y que no se había de hacer a caballo, comencé a apearne; mas tal golpe me le dieron en la cara, que yendo a empinarse, cayó conmigo en una – hablando con perdón – privada; púseme cual v. m. imaginará.

Artmann

Einsehend, dass es hier zu einer gemüslichen und keineswegs kavalieristischen Feldschlacht kam, wollte ich eilends absteigen, aber in diesem Augenblick gab einer von diesen Schurken meinem Bucephalo einen so ungehobelten Schlag vor die Nüstern, daß dieser sich bäumte und samt mir (salva cum venio) in eine heimliche Grube fiel, die man zu meinem Unglück für die Notdürfte des gemeinen Marktvolkes eingerichtet hatte.

Man mag wohl gedenken, auf welcher schicklichen Weise ich mich arrangiert sah.

Muster

Ich sah, daß dies eine Seeschlacht werden würde, die man nicht hoch zu Roß schlagen könne, und wollte absteigen, aber sie versetzten meinem Pferd einen derartigen Schlag aufs Maul, daß es hochstieg und mit mir - mit Erlaubnis - in eine Latrine fiel. Da sah ich so aus, wie Euer Gnaden es sich vorstellen können.

Artmann schmückt die Szene, bei der der *Buscón* vom Pferd in eine Latrine fällt, aus: Das Wortspiel Quevedos “una batalla nabal” (“nabal” von “nabo” — “Rübe” wird im Spanischen gleich wie “naval” — “See-” ausgesprochen) setzt Artmann um, indem er von einer “gemüslichen und keineswegs kaval-
leristischen Feldschlacht” spricht. Die Wortkreation “gemüslich” erinnert an “gemütlich” und kann so als eigenes Wortspiel im Deutschen gelten.

Muster verzichtet auf das Wortspiel und bleibt beim ebenfalls bei Quevedo enthaltenen Paradoxon “eine Seeschlacht, die man nicht hoch zu Roß schlagen schlagen könne” und hält sich auch sonst eng an das Original. Die Komik der Szene kommt an dieser Stelle bei Artmann besser hervor.

Quevedo

Llegó el día, y salí en un caballo ético y mustio, el cual, más de manco que de bien criado, iba haciendo reverencias; las ancas eran de mona, muy sin cola; el pescuezo, más largo que de camello, tuerto de un ojo, ciego del otro; en cuanto a la edad, no le faltaba para cerrar sino los ojos; al fin, el más parecía caballete de tejado que caballo; pues a tener una guadaña, pareciera la muerte de los rocines; demostraba abstinencia en su aspecto, y echábansele de ver los ayunos y penitencias; y sin duda ninguna, no había llegado a su noticia la cebada ni la paja; y lo que más le hacía digno de risa eran las muchas calvas que tenía en el pellejo; pues a tener una cerradura, pareciera un cofre vivo.

Artmann

Der Tag kam, und ich bestieg ein ausgemergeltes, trübseliges Pferd, welches mehr aus Lahm- als aus Höflichkeit Verbeugungen und Referenzen machte. Es hatte das Kreuz einer Äffin oder Meerkatz, überhaupt keinen Schwanz, sein Hals war kamelhaft, allerdings ein wenig länger, ein Aug war ihm vorzeiten ausgeronnen, das andere war gelb wie Dotter; in summa: ein stummer, demütiger Zeuge des strengen Lebens und unmäßigen Fastens, so sein Herr ihm auferlegt hatte.

Muster

Der Tag kam heran; ich zog auf einem schwindsüchtigen Pferd aus, das mehr lahm als guterzogen, überall Verbeugungen anbrachte. Das Hinterteil war das einer Äffin, ganz ohne Schwanz, der Hals länger als der eines Kamels; auf einem Auge schielte es und war blind auf dem anderen; um seine Tage zu beschließen, brauchte es nur die Augen zu schließen; kurz, es sah einem Dachreiter ähnlicher als einem Pferd; hätte es eine Sense gehabt, würde es wie der Tod der Schindmähren ausgesehen haben. Es ähnelte dem leibhaftigen Fasten, man sah ihm Hunger und Bußübungen an, und zweifellos waren ihm Hafer wie Haferstroh unbekannt. Aber der Gaul wurde am lächerlichsten durch die vielen kahlen Stellen im Fell: hätte er ein Schloß gehabt, würde er wie ein lebendiger Koffer ausgesehen haben.

Hier tritt der Beginn der Beschreibung des Pferdes im Deutschen bei Artmann besser hervor. “Más de manco que de bien criado, iba haciendo rev-

erencias;“ übersetzt Muster als “[...] das mehr lahm als guterzogen, überall Verbeugungen anbrachte”. Bei Artmann (“welches mehr aus Lahm- als aus Höflichkeit Verbeugungen und Referenzen machte”) wird klarer, dass das Pferd aus Lahmheit einknickt – hier wird dem Leser Artmanns Bild im Deutschen schneller klar.

Allerdings kürzt Artmann die Beschreibung deutlich ab. Quevedo widmet dem Pferd des *Buscón* drei wenig schmeichelhafte Vergleiche mehr als Artmann, die bei Muster vollständig wiedergegeben sind.

Eine weitere berühmte Beschreibung ist die des Lizentiaten Cabra:

Quevedo	Artmann	Muster
<i>Él era un clérigo cerbatana, largo sólo en talle; un cabeza pequeña, pelo bermejo (no hay más que decir); los ojos avعينados en el cogote, que parece miraba por cuévanos; tan hundidos y oscuros, que era buen sitio el suyo para tienda de mercaderes; la nariz, entre Roma y Francia, porque se le había comido de unas bubas de resfriado, que aun no fueron de vicio, porque cuestan dinero; las barbas descoloridas de miedo de la boca vecina, que, de pura hambre, parece que amenazaba a comérselas;</i>	Hier sieht der sanftmütige Leser beinahe sein Bild: er war ein Weltpriester von hörröhrhaftem Aussehen, nur an den Hüften breit, sein Kopf klein, sein Haar rot, und mit diesem bleibt nichts Weiteres zu vermelden für den, welcher mit dem anderen Sprüchworten bekannt ist, nämlich, dass man weder Katz noch Hund von dieser Farbe halten soll. Seine Augen hatten so tief im rückwärtigen Schädel ihr Quartier aufgeschlagen, dass es schien, als schaue er immer aus leeren Körben, so versenkt und düster, dass dies ein gediegener Ort gewesen wäre für betrügerische Kramläden;	Er war Kleriker, ein Blasrohr, groß angelegt nur in der Gestalt; klein der Kopf, das Haar rot (mehr brauche ich nicht zu sagen für den, der das Sprichwort kennt), die Augen im Hinterkopf sitzend, daß er aus Winzerkörben herauszuschauen schien, so tief und dunkel, daß es ein guter Ort für ein Kaufmannsgewölbe gewesen wäre; die römische Nase hatte die Franzosen, denn sie war von Beulen zerfressen - von Frostbeulen; vom Laster stammten sie nicht, das kostet Geld; der Bart bleich aus Angst vor dem benachbarten Mund, der ihn, aus purem Hunger, fressen zu wollen schien;

los dientes, le faltaban no sé cuántos, y pienso que por holgazanes y vagabundos se los habían desterrado; el gaznate, largo como de avestruz, una nuez tan salida, que parece que, forzada de la necesidad, se le iba a buscar de comer; los brazos secos, las manos, como un manojo de sarmientos cada una.

die Nase zwischen einer skulptorisch römischen und einer fleischern französischen, denn ein bösertiger Schnupfen hatte sie angefressen, welches aber nicht von einem Laster wider das sechste Gebot herrührte, weil dies nicht sonder Geld zu haben sind; der Bart erbleicht, aus Bangigkeit vor dem nachbarlichen Maule, das vor lauter Hunger ihn aufzuspeisen drohte; von den Zähnen fehlten ihm ich weiß nicht wie viele, und ich glaube, daß man sie als Landstürzer und Jagddiebe nach den beiden Indien verwiesen hatte; die Gurgel lang und schmal wie beim Vogel Strauß, mit einem so hervortretenden Apfel Adamis, dass man meinen konnte, er gehe aus, von bitterster Not gestoßen, Speise und Trank zu suchen; die Arme dürr wie's Winterlaub, die Hände gleich einem Bündel alter Weinranken eine jede.

Zähne fehlten ihm, ich weiß nicht, wieviele, und ich glaube, daß sie als Nichtstuer und und Strolche verbannt worden waren; die Gurgel lang wie beim Strauß, mit einem so hervorspringenden Adamsapfel, daß es schien, als suchte er etwas zu essen, von der Not getrieben; die Arme dürr; die Hände, jede wie ein Bündel Rebholz.

Schon alleine der Blick auf die Textgestalt zeigt, in welchem Umfang Artmann die Beschreibung ausdehnt. "Pelo bermejo (no más que decir)" bei Quevedo wird bei Artmann zu "und mit diesem bleibt nichts Weiteres zu ver-

melden für den, welcher mit dem anderen Sprüchworte bekannt ist, nämlich, dass man weder Katz noch Hund von dieser Farbe halten soll.” Wo Quevedo auf kurze, prägnante Vergleiche setzt, die insgesamt zu einer Karikatur Cabras beitragen, setzt Artmann auf noch mehr Adjektive, noch mehr Sprachmaterial und noch mehr Übertreibung. Die Textstelle illustriert die unterschiedlichen Poetiken der Autoren, Quevedos konzise Sprache versus Artmanns freier assoziierende, mit Neologismen und barockisierendem Vokabular durchzogene, die auch in der Übersetzung zu Tage tritt. Musters Text ist, was Umfang, Inhalt und Ausdruck angeht, eng an Quevedo angelehnt.

Conclusio

Die Analyse offenbart zwei unterschiedliche Übersetzungsstrategien:

Muster übersetzt den *Buscón* stilistisch näher an Quevedo als Artmann. Besonders dessen Kürze und Prägnanz, die für die Stilrichtung des Conceptismo charakteristisch sind, versucht er wiederzugeben. Syntaktisch hält er sich so nahe wie möglich am Text und geht nur davon ab, um im Deutschen einen flüssigen Ausdruck zu gewährleisten. Vor allem im ersten Kapitel ist dieser dichte Stil (“esticomitía”) im Deutschen gewöhnungsbedürftig und klingt leicht “übersetzt”, doch dankt der Leser im Verlauf der Lektüre für den schnörkellosen, klaren Stil. Da Quevedos Stil generell als modern charakterisiert wird, hält auch Muster sich lexikalisch an eine moderne Standardsprache. Gelegentlich lässt sich eine Orientierung an Artmann erkennen, besonders bei der Wahl von Fremdwörtern und Neologismen (Artmann: “Meine Mutter kam niemals in Kalamitäten.” vs. Muster: “Meine Mutter hatte später keine Kalamitäten mehr.”).

Artmann erlaubt sich mehr Abweichungen von Quevedo. Er geht zwar nie vollständig vom Text ab, nimmt aber nach eigenem Ermessen Kürzungen vor (wie bei der Beschreibung von Pablos’ Pferd in Kapitel 2) und schmückt die Szenen aus, die ihm genehm sind (Artmann: “Man beklagte sich in diesem Haus so häufig über die windige Darmgicht, wie sonst nur ehemals über Verstopfung und Überladungen nach den Gastmälern des reichen Prassers.” vs. Muster “In diesem Haus waren sie schwindlig vor Hunger, wie in anderen überladen.”; A.: Tausendmal fand ich Motten und Schmetterlinge, Holzspäne und Werg von ihrem Spinnrocken in meiner Suppe, und alles dies verschlang ich, so arg war mein Hunger, damit es in den Gedärmen Raum einnehmen und sie ein wenig füllen möchte.” vs. M.: “Tausendmal fand ich Ungeziefer,

Holzstücklein und Werg von ihrem Spinnrad in der Suppe, und das alles warf sie hinein, damit es im Gedärm aufscheine und es aufschwellen ließe.”)

Allerdings können, unter einem weniger strengen Blickwinkel, viele dieser Ausschmückungen als Imitation von Quevedos Stil interpretiert werden, da Artmann für Quevedo charakteristische Stilmittel wie Übertreibung, Ironie, Neologismen, Vergleiche etc. benutzt. Dadurch wirkt sein Text freier und eigenständiger als der Musters, und doch handelt es sich (meistens) um keine vollständig beliebigen Änderungen.

Während Muster auch um mehr soziokulturelle Genauigkeit bemüht ist, geht Artmann mit Anspielungen locker um. Musters Übersetzung hat aus diesem Grund den unbestreitbaren Vorteil, mehr von Spanien, mehr “Fremde”, um mit Humboldt zu sprechen, mitzuliefern. Wie er selbst in seinem Nachwort sagt, macht Artmann aus dem *Buscón* eine “*Españolada*”, eine beliebige Aneinanderreihung von komisch-grotesken Episoden, ohne aber die pessimistische Grundaussage – der *Buscón* kämpft um seinen gesellschaftlichen Aufstieg, ohne ihn jedoch zu erreichen – umzusetzen. Beispielhaft für Artmanns Unbekümmertheit diesbezüglich steht die Genealogie der Mutter, die sie als Neuchristin auszeichnet, im spanischen Siglo de Oro eine zentrale gesellschaftliche Gruppe. Auch die Episode mit Pontius de Aguirre, den Pablos als “Pontius Pilatus” bezeichnet, gehört in die Reihe dieser Anspielungen. Artmann übersetzt hier “*converso*” als “Stadtrat”. Die scheinbare wiederkehrende Unachtsamkeit ist möglicherweise durch das Datum und den Ort der Übersetzung zu erklären – Österreich war 1963 zwar ein demokratischer Staat und durch die Orientierung an den Westen und den wirtschaftlichen Wiederaufschwung gekennzeichnet, doch lassen andere Publikationen Artmanns¹ darauf schließen, dass der Antisemitismus in einem Teil der Bevölkerung zumindest verhalten existierte. Die Umgehung von potentiell antisemitischen Passagen – und Pablos macht aus seiner gesellschaftlich sanktionierten Ablehnung keinen Hehl – kann aus dem Entschluss Artmanns resultieren, diesem Thema keinen Nährstoff bieten zu wollen.

Wie Pöckl bereits festhält, verwendet Artmann *Simplicissimus*-Anspielungen in Lexik und Syntax. Da keine durchgehende Nachdichtung im Barockstil intendiert ist, kann es als Verfremdungsmethode gesehen werden. Artmann weist auch in anderen Werken (*Von Husaren und anderen Seiltänzern*, *Der*

¹z.B. Das Dramolett *Erlaubent, Schas, sehr heiß bitte!* (ebenfalls 1963).

Aeronautische Sindtbart) Barock-Imitationen auf, die er sehr beliebig einsetzt. Diesem Schema bleibt er auch bei der Buscón-Übersetzung treu.

Er gibt dem Buscón als Ich-Erzähler eine eigene Stimme, die redseliger (und unkultivierter) ist als die des Originals und auch Musters. Während Quevedos Ich-Erzähler eine gewisse Distanz zum Geschehen aufrecht erhält, geht Artmann in der Froschperspektive auf. Daher ist auch die Kritik, die bei Quevedo und Muster an der Figur des Pablos' selbst deutlich wird, bei Artmann weniger ausgeprägt.

Gemäß Levýs Forderung, ein psychologisches Profil der Übersetzer zu erstellen, könnte man folgende Rückschlüsse ziehen: Artmann entspricht dem Prototyp des "poète-traducteur", der großteils Werke übersetzt, in denen er sich wiederfindet, und daher eben auch sein Verständnis dieser Werke umsetzt.

In der Literatur zur Übersetzungstheorie wird zwischen zwei Typen von Übersetzern unterschieden²: die Sourciers einerseits versuchen so eng wie möglich am Originaltext zu bleiben, während die Ciblistes sich um einen flüssigen Text in der Zielsprache bemühen. Obwohl beide Positionen als die Extreme einer Skala und Idealtypen zu erkennen sind, lassen sich damit zwei Tendenzen ausmachen, die auch bei Artmann und Muster zu erkennen sind.

Beim Ausgangstext handelt es sich um einen 1626 in Spanien publizierten Roman. 1963 bzw. 1984 muss dieser Text auf Grund der veränderten Umwelt als auch der veränderten literarischen Konventionen fremd klingen. Die Übersetzungsleistung liegt nun im Spannungsfeld der Bemühungen, den Text dem Leser des 20. Jahrhunderts näher zu bringen, wie doch auch das Original größtmöglich zu erhalten, um dem Leser nicht nur eine beliebige Geschichte, sondern auch die Gedankenschärfe und den Stil seines Autors zu bewahren, da sich dem Text vermutlich in erster Linie Philologen und Liebhaber nähern werden – sogenannte gebildete Leser.

²Vgl. Gallagher 1998, S. 2-4.

Resumen en español

7.1 Introducción

El presente trabajo analiza dos traducciones al idioma alemán de la novela picaresca *La vida del Buscón llamado Don Pablos*, de Francisco de Quevedo. Ambas traducciones han sido realizadas en el Siglo XX por escritores austríacos. *Der abenteuerliche Buscón: oder Leben und Taten des weitbeschriebenen Glücksritters Don Pablos aus Segovia: eine kurzweilige Geschichte in spanischer Sprache* fue traducida por el poeta H. C. Artmann en 1963; posteriormente, *Leben des Don Pablos, Landstörzers, Erzschemen und Hauptvagabunden* sale a la luz en 1984 de la mano del escritor Wilhelm Muster.

En la parte teórica (capítulo 2), el trabajo ofrece una visión de conjunto de la teoría de la traducción, partiendo de los fundamentos de Humboldt, Schleiermacher y Benjamin, que, por un lado, cuestionan la posibilidad de traducir textos filosóficos y literarios, mientras que alternativamente proponen distintos métodos para conseguirlo. Tras comentar la perspectiva clásica o romántica, se presenta el lado opuesto de la filosofía lingüística racionalista, representada por Noam Chomsky, y se resume la posición de Werner Koller, quien concluye con la fórmula de la “traducibilidad relativa”.

En el capítulo 3 se presentan varias escuelas de traducción del S. XX, las cuales amplían las perspectivas del fenómeno de la traducción y extienden la visión “fiel” o “literal”. De esta forma, la traducción adopta un enfoque más global, que parte de un concepto de obra menos limitado y tiene en cuenta la cultura y el sistema literario del lenguaje objetivo.

La vida y obras de los autores bajo estudio (tanto Quevedo, como también Artmann y Muster) son revisadas sucintamente en el capítulo 4, dando paso

al análisis de los textos en el capítulo 5.

El análisis se centra en el estilo de ambas traducciones, tomando como punto de partida las características de Quevedo y recurriendo a las teorías mencionadas. También se tiene en cuenta la crítica formulada por Wolfgang Pöckl en su ensayo «*Gedichte r aus Baris*» und «*Der abenteuerliche Buscon Deutsch*». *H. C. Artmann als Übersetzer Villons und Quevedos*, quien destaca diversas tendencias estilísticas en la traducción de Artmann.

7.2 Entre la “traducibilidad absoluta” y la “no-traducibilidad”

A la pregunta de si se puede traducir de forma completa o no precede la pregunta de si se puede expresar todo, y la relación entre el pensamiento, el idioma y la realidad. Se distinguen dos polos opuestos: el relativismo lingüístico y el racionalismo lingüístico.

7.2.1 El relativismo lingüístico

El relativismo lingüístico parte de la opinión de que la lengua materna influye esencialmente nuestra manera de ver el mundo. En su famosa teoría, Sapir y Whorf explican que aprendemos a ver el mundo dentro del idioma que nos enseñan, y que nuestra manera de percibir el entorno está fundamentalmente marcada por las categorías ya existentes.

En 1813, el filósofo y traductor alemán Friedrich Schleiermacher (1768-1834) publicó el tratado *Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens* [Sobre los distintos métodos de traducir], en el que distingue entre “Sachtexten” [textos informativos] y textos filosóficos-literarios. Para estos, que percibe como “casi imposibles de traducir”, propone dos métodos:

1. o el traductor acerca el autor al lector (“Verdeutschen”),
2. o el traductor acerca el lector al autor (“Verfremden”).

Schleiermacher da preferencia al distanciamiento (“Verfremden”) y exige que el traductor utilice un lenguaje no cotidiano, que dé a entender que existe la realidad de otro idioma; es decir, una cultura propia detrás de las palabras.

La traducción de Schleiermacher se dirige a un lector culto, que conoce otros idiomas sin ser tampoco un experto en ellos; un amateur que puede disfrutar de otra lengua idioma sin hacerla suya necesariamente.

La perspectiva de Schleiermacher está compartida por su contemporáneo Wilhelm von Humboldt (1767-1835). En el *Prólogo a la traducción de Agamemnon* constata que las obras de gran originalidad son “prácticamente imposibles de traducir”, porque la diferencia que existe entre los idiomas no permite expresar ideas y conceptos de la misma manera. Además postula la fidelidad al original por parte del traductor, para que a los idiomas se les traslade lo que les falta; es decir, la traducción se entiende como enriquecimiento de los idiomas individuales.

Humboldt también apoya el método del “distanciamiento”. Según él, si el lector nota la extrañeza y no lo extraño (“die Fremdheit und nicht das Fremde”), el traductor ha llegado al objetivo de su trabajo; pero si prevalece lo extraño, muestra que no está a la altura de la obra.

Otro teórico frecuentemente citado respecto a la traducción es Walter Benjamin (1892-1940). Su ensayo *La labor del traductor* (1921) también insiste en que las traducciones trabajan hacia el ideal de un lenguaje superior a todos los idiomas individuales, que son fragmentos de un entero superior. El traductor tiene que buscar los términos en el lenguaje objetivo que evocan las ideas expresadas en el original. Por tal motivo, en traducción la forma es esencial. Benjamin ve la literalidad como clave para el entendimiento.

7.2.2 El racionalismo lingüístico

El representante del racionalismo lingüístico más destacado es Noam Chomsky, fundador de la Gramática transformacional, que proclama una división entre una estructura profunda y una estructura superficial. La estructura profunda correspondería en este modelo al pensamiento genérico humano, y los idiomas individuales tienen la tarea de transformar este pensamiento según las reglas de sus respectivas gramáticas a la estructura superficial.

Esta teoría no tiene en cuenta el nivel sociocultural y pragmático del

lenguaje. Koller critica que no queda claro dónde y cómo se trata de los elementos específicos del lenguaje y de la cultura, las palabras que no tienen equivalente en el idioma de destino, y los elementos connotativos, que suelen producir más problemas en la traducción. Además, el valor estético personal de obras literarias se pierde completamente.¹

Sin embargo, la teoría del lenguaje universal se basa en el concepto que todos los libros escritos en un idioma humano y por seres humanos se pueden traducir en otro idioma humano vivo.²

Searle expresa en su “principio de expresabilidad” que todos los idiomas se pueden traducir, dado que tienen medidas para crear palabras, pero que no hay garantías para asegurar que también se pueda entender lo traducido.³

Por la existencia de textos casi imposibles de traducir, como por ejemplo el inicio del evangelio de San Juan o ciertos poemas, la traducibilidad se suele reducir a textos con una función denotativa.

Los representantes de racionalismo lingüístico señalan la capacidad de los idiomas de crear nuevas palabras, un proceso constante, que aumenta la expresibilidad de los idiomas y, a la vez, la traducibilidad. Sin embargo, en traducciones filosófico-literarias los teóricos de ambas ideologías consideran el comentario un medio importante en la traducción.

De esta manera, Werner Koller formula la “traducibilidad relativa”, que percibe la relación entre lenguaje, pensamiento e interpretación de la realidad como un fenómeno cambiante.⁴ Asegura que los límites que se notan en el lenguaje y la interpretación de la realidad lingüística se perciben, y al percibirlos, cambian y se amplifican. Estos cambios se ven en el uso del idioma. Por eso, la traducibilidad no sólo es relativa, sino progresiva. El hecho de traducir aumenta la capacidad de un idioma de ser traducido.⁵

¹Vgl. Koller 2001, S. 182.

²Vgl. Fuchs 1936, S. 4.

³Whorf 1963, S. 35.

⁴Vgl. Koller 2001, S. 186.

⁵Ebd.

7.3 Modelos científicos de traducción

Koller sigue una definición de la traducción que lo percibe como un acto...

- a) entre dos idiomas,
- b) donde el punto de partida y el resultado de la traducción son textos,
- c) y donde entre el texto origen y el texto destino existe una relación de equivalencia, que tiene en cuenta las intenciones semánticas y estilísticas del texto origen y la situación comunicativa del recipiente.⁶

El proceso de traducción está marcado por el doble vínculo, con el lenguaje de origen por un lado, y las condiciones del lenguaje y la cultura de destino por el otro. De esta manera, Koller define un marco para la equivalencia:

- Equivalencia denotativa: se refiere a la realidad.
- Equivalencia connotativa: se refiere a las posibles connotaciones sociales, históricas, geográficas etc., de los lexemas.
- Equivalencia normativa de texto: se refiere a las normas de texto establecidas para ciertos tipos de texto.
- Equivalencia pragmática: se refiere a la situación del receptor.
- Equivalencia estética-formal: tiene en cuenta ciertas características estéticas, formales e idiosincráticas del texto de origen.

Koller postula unas normas de equivalencia para la traducción. Él sólo cualifica como “traducciones reales” unos textos, que siguen este marco de equivalencia. Wolfram Weiss, en su introducción a *Übersetzungswissenschaft* solicita una equivalencia que tiene en cuenta el tema, la función y la pragmática del texto.

La equivalencia, sus posibilidades y limitaciones son también tema de un ensayo de John D. Gallagher (*Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungsäquivalenz*). Gallagher distingue entre traductores que intentan mantener la estructura y el contenido del texto de origen (*sourciers*) y traductores que priorizan

⁶Vgl. Koller 2001, S. 191.

una expresión fluída en el lenguaje de destino (*ciblistes*). Entre estos dos hay un tercer grupo, que sólo se alejan del original si no hay otra opción. En la práctica, sin embargo, ninguna de las tres opciones se puede mantener totalmente, y se piden soluciones de compromiso para encarar las dificultades que algunos textos origen conllevan.

Gallagher recurre a las múltiples diferencias entre equivalencia denotativa, connotativa, de contenido, dinámica, formal, comunicativa, — por sólo nombrar algunas —, y concluye que una equivalencia total entre el texto de origen y el texto de destino siempre es posible, proponiendo la adecuación como punto de referencia. Gallagher da ejemplos a nivel literal y sintáctico para ilustrar los caminos a la equivalencia parcial, y una adaptación en sentido general.

7.4 Quevedo, Artmann y Muster

7.4.1 Francisco de Quevedo y Villegas (1580 – 1645)

Francisco de Quevedo y Villegas es uno de los grandes nombres de la literatura española, e incluso de la literatura clásica universal. Nació en Madrid en 1580, y gozó de buena fama y reconocimiento como escritor y poeta ya en su tiempo. Es famosa su ácida rivalidad con el segundo gran poeta español del Siglo XVII, Luis de Góngora, con el que mantuvo una pelea literaria durante toda su vida. Góngora y Quevedo representan las dos corrientes más características de la poesía del Siglo de Oro, el culteranismo (Góngora) y el conceptismo (Quevedo). Mientras que el culteranismo califica una literatura hermética y oscura, el conceptismo busca la agudez y el ingenio en una expresión concisa e intensa. Se buscan imágenes y comparaciones atrevidas para sorprender al lector o para mostrar la realidad en una nueva luz.

Quevedo fue secretario privado, primero del Duque de Osuna, y luego del Conde-Duque de Olivares. Este oficio le reportó una vida movida, realizando distintos viajes, e incluso mezclándole en asuntos de índole política. Sus escritos, personalidad y lenguaje, mordaces y provocativos, le harían ingresar en prisión y ser desterrado en varias ocasiones.

Escribió las sátiras *Sueños y discursos de verdades* en 1606, aunque no se publicaron hasta 1627. *La vida del Buscón llamado Don Pablos* fue primer-

amente editada en 1626 por el librero Robert Duport, probablemente sin el permiso del autor. *El Buscón*, junto con el *Lazarillo de Tormes* y el *Guzmán de Alfarache*, forman las tres grandes novelas picarescas del Siglo de Oro.

Quevedo murió en 1645 en Villanueva de los Infantes, amargado por intrigas políticas.

7.4.2 Una breve visión sobre las ediciones del *Buscón*

Como se ha mencionado anteriormente, *el Buscón* se editó por primera vez en Zaragoza en 1626 por el librero Robert Duport. Existe otra edición del mismo año, que probablemente fue impresa en Madrid, aunque también está fichada en Zaragoza. Existen ediciones en Barcelona (1626), Valencia (1627), Pamplona (1631), Lisboa (1632) y Madrid (1648).

Se conservan tres manuscritos de la obra: una en Santander (biblioteca Menéndez Pelayo), otra en manos privadas, y la última en Córdoba. Como señala Francisco Lázaro Carreter, editor de la edición de Salamanca de 1965, se aprecian dos estados sobre los manuscritos, siglas α y β . Mientras que la identificada como α parece un texto más primitivo u original, la sigla β muestra una versión retocada. En α tienen su origen los manuscritos B, en β C, S y E.

La traducción de Artmann se basa en la edición de Amerigo Castro de 1927 (sigla S). La versión de Muster utiliza la de F. Lázaro Carreter, base del texto más moderno en el idioma español.

Algunas diferencias en las traducciones de Artmann y Muster tienen sus orígenes en las distintas ediciones del texto original. La primera frase en la edición de Castro se lee: “Yo soy, señor, natural de Segovia”. Y en la edición de Cátedra: “Yo, señor, soy de Segovia”. Aunque en este ejemplo la diferencia sea insignificante, existen otros casos que pueden haber causado convergencias más fuertes. Por ejemplo, en el primer capítulo de la edición de Castro se lee: “metía el dos de bastos para sacar el dos de oros”⁷. No obstante, en la de Cátedra tenemos: “metía el dos de bastos para sacar el as de oros”.⁸

Existen traducciones de *La vida del Buscón* al alemán a partir del S. XVII:

- *Das abenteuerliche Leben des Buscón*. Übersetzt von John Mich. Mosche-

⁷El *Buscón*, ed. de Castro, S. 16.

⁸El *Buscón*, Cátedra, S. 81.

rosch 1671.

- *Geschichte des Gran Tacaño: oder Leben und Thaten des Erzschalk*. Übersetzt von Ernst August Schmid. Weimar 1780.
- *Geschichte eines Kraftgenies, oder seltsame und wunderbare Abentheuer eines Ritters von Ungefähr: in 2 Büchern*. Hamburg 1789. [Übersetzer unbekannt]
- *Leben des Erzschelms, genannt Don Paul*. Übersetzt von J. G. Keil. Leipzig 1826 (Gotha 1812).
- *Der abenteuerliche Buscón oder Leben und Taten des weitbeschrieenen Glücksritters Don Pablos aus Segovia: Eine kurzweilige Geschichte. In spanischer Sprache erstl. beschrieben durch Francisco de Quevedo y Villegas. Hier aber ins Hochdeutsche übersetzt von einem Liebhaber und mit Illustrationen nach Kohlezeichnungen von Christoph Krämer*. [Übers.: H. C. Artmann]. Frankfurt am Main: Insel, 1980 (Insel-Taschenbuch; 459)
- *Leben des Erzgauners Pablos aus Segovia*. [Aus dem Spanischen übersetzt und mit Nachwort von Herbert Koch]. 3. Aufl. Leipzig: Dieterich, 1980 (Sammlung Dieterich; Bd. 178)
- *Leben des Don Pablos, Landstörzers, Erzschelmen und Hauptvagabunden*. Aus dem Spanischen übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Wilhelm Muster. Stuttgart: Cotta, 1984.

7.4.3 H. C. Artmann (1921 – 2000)

Hans Carl Artmann nació en 1921 en Viena. Empezó a publicar en la revista *Neue Wege* en 1947, y se hizo conocido como tertuliano de la “Wiener Gruppe”, un movimiento literario vanguardista de los años 50, a la que también pertenecían Friedrich Achleitner, Konrad Bayer, Gerhart Rühm y Oscar Wiener, aunque negó la existencia de tal grupo. Se hizo famoso por la publicación del poemario *med ana schwoazzn dintn*, lo que le llevo a dejar Austria y viajar por Europa.

Sus viajes extendidos y su interés y talento lingüístico le llevaron a traducir de múltiples idiomas, entre ellos del sueco, inglés, español, celta, para sólo

nombrar algunos. Tradujo la *Lappländische Reise* de Carl de Linné, los *Cuentos fantásticos* de H. P. Lovecraft y las baladas de François Villon. También tradujo *Asterix legionario* al dialecto viennés.

Su obra está inspirada tanto por la literatura popular como por el romanticismo inglés, el barroco, lo fantástico y lo grotesco. Motivos y personajes frecuentes son el “Kasperl” [títere], Frankenstein, Dracula y Alicia. De hecho, Artmann explora al tiempo que flirtea con los más variados estilos y géneros literarios, como la mencionada novela gótica, la ciencia ficción o el surrealismo, pasando por la poesía étnica tradicional y religiosa (persa, celta, etc.), o incluso sumergiéndose en los campos más clásicos (cantigas medievales, epigramas latinos, etc.). Artmann juega con los géneros, enfatizando la fuerza del lenguaje como medio y herramienta para hacernos experimentar otras realidades, a menudo lejanas, estereotipadas o poco conocidas por el público general.

Entre las obras traducidas del español al alemán por Artmann está el *Romancero gitano* de Federico García Lorca⁹, Ramón Gómez de la Serna (*Metamorphosis*, *Greguerías*), *El buscón* de Francisco de Quevedo, *La dama duende* de Pedro Calderón de la Barca, *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina, *El lindo don Diego* de Agustín Moreto y Cabaña, *El caballero del milagro* de Lope de Vega, poemas de Gabriela Mistral (*Tala*) y *La tour de Babel* de Fernando Arrabal.

Artmann murió en 2000 en Viena.

7.4.4 Wilhelm Muster (1916 – 1994)

El escritor Wilhelm Muster nació en 1916 en Graz, en plena I Guerra Mundial, y pasó su infancia en el sur de Estiria. Empezó a estudiar filología alemana y románica, medicina y zoología sin terminar ninguna de estas carreras. En 1941 empezó a trabajar como profesor. Más tarde seguiría estudiando historia, literaturas comparadas, etnología y zoología, doctorándose en 1947 con una tesis sobre el chamanismo en el cuento alemán.

Desde 1952 a 1958 trabajó como lector universitario de alemán en Madrid. Luego se trasladó a Ibiza, donde trabajó como traductor y escritor libre. Después de su vuelta a Graz, en 1965 volvió a trabajar como lector en la univer-

⁹Desgraciadamente, esta traducción se ha perdido.

sidad.

Su propia obra, inspirada por el posmodernismo americano y español, incluye *Der Tod kommt ohne Trommel* [La muerte viene sin tambores] (1980), *Pulverland* (1986) y *Auf den Spuren der Kuskusesser* (1993). Como traductor, tradujo a Ramón Pérez de Ayala, Benito Pérez Galdós, Ramón José Sender, Francisco de Quevedo, Alfonso Martínez Garrido, Pedro Salinas, Juan Carlos Onetti, Miguel de Unamuno y Pío Baroja. Por su traducción sobre *La vida del Buscón* recibió el Premio Nacional de Traducción de Austria en 1987.

Siendo una de las grandes figuras de la traducción al idioma germánico, su afán y oficio traductor se observa en él incluso cuando públicamente refiere sus propias obras. Dentro de su universo personal, el mero hecho de escribir es interpretar, o traducir:

Una novela empieza siempre con una imagen. Se adhiere al cerebro, no es posible expulsarla, no la deseo, pero puede inquietarme durante muchas décadas. Al principio no sé qué hacer con ella. Es siempre un enigma, no una iluminación. Luego, lentamente, se forma la historia. Interpreta la imagen. La construcción viene más tarde. Lo más difícil es encontrar el tono.

Muster falleció en 1994, en Graz, como consecuencia de una caída.

7.5 Resumen de *El Buscón*

El Buscón consta de 23 capítulos, en los cuales Pablos, personaje que responde al arquetipo clásico de pícaro, relata sus vivencias en primera persona. El objetivo del autor con esta obra es fundamentalmente hacer reír al lector, con una leve o inexistente carga o intención moral. Quevedo no empatiza realmente con el protagonista, de quien se aprovecha para criticar o rechazar el deseo de las clases bajas por ascender socialmente. La obra, más que realista, caricaturiza a todos los personajes, que provienen de todas las clases sociales de la época.

La historia comienza con el protagonista situando al lector en su circunstancia familiar y social de origen; habla de su ciudad natal, Segovia, y sobre

su familia: sus padres, un barbero ladrón y una alcahueta, y su hermano, del que cuenta su fallecimiento al inicio de la obra, muere azotado en la cárcel. Buscando progresar socialmente, Pablos va a la escuela, donde traba amistad con don Diego, hijo de un caballero. Debido a las burlas y peleas de las allí participa, decide abandonar la escuela y probar suerte al servicio de don Diego. El padre de su amigo, Alonso Coronel, envía a su hijo como pupilo a casa de un tal licenciado Cabra, y a Pablos por añadidura en calidad de criado de don Diego. El licenciado Cabra no trata especialmente bien a los dos muchachos, que pasan hambre hasta puntos extremos. Por tal motivo, don Alonso decide prescindir del licenciado y envía a los dos chicos a Alcalá para estudiar.

En Alcalá, Pablos sufre las crueles bromas con las que los estudiantes reciben a los recién llegados. Así se inicia en la mala vida, y empieza a cometer algunos delitos menores y robos con los que logra ganarse algún sustento. Don Alonso se entera de las innobles actividades de Pablos, así que escribe a su hijo para que vuelva a casa sin su criado. También Pablos recibe correspondencia del verdugo de Segovia, quien le notifica la muerte de su padre (ajusticiado por sus estafas) y el cautiverio de su madre, acusada de brujería por la Inquisición. Pablos se separa de su amo y vuelve a Segovia. De camino vive ciertos episodios curiosos. En Segovia, Pablos encuentra los despojos de su padre. Ante la vergüenza de su familia, Pablos resuelve echar tierra de por medio y marcharse a buscar fortuna en Madrid.

De camino a Madrid, Pablos conoce a don Toribio, otro pícaro, más viejo y experimentado, que le revela los pormenores de su vida como estafador y granuja, junto con otros bribones de los que es cofrade en Madrid. Pablos accede a unirse a ellos y participar del oficio. Sin embargo, la suerte acaba con todos ellos en la cárcel. Pablos echa mano de su corta herencia para librarse de prisión. Luego continúa su vida de tunante, viviendo diversas aventuras: se asocia con pícaros, le roban, intenta casarse con una mujer rica, simula estar lisiado para mendigar, etc. Más tarde se une a unos actores en dirección a Toledo, con los que adquiere cierto éxito. Huyendo viaja a Sevilla, donde gana dinero haciendo trampas en el juego. De nuevo perseguido por la justicia, Pablos decide irse con su amante a las Indias, creyendo que quizá cambiando de tierra también cambiaría su suerte. Quevedo cierra la obra con una de los escasos mensajes éticos o consejos que aparecen a lo largo del texto, siendo famoso su: “fuele peor, pues nunca mejora su estado quien muda solamente de lugar y no de vida y costumbres”.



Figure 7.1: Ilustración de *Historia de la vida del Buscón* (1941), Biblioteca Nacional, Madrid

La obra de Quevedo es extremadamente dura y cruel, con un sarcasmo profundo y negro que, junto al despiadado realismo del que hace gala, presenta una sociedad decadente y nada esperanzadora, donde cada sector social representado queda ferozmente retratado, delatado y desnudo, expuestas sus vergüenzas y miserias, con muy poco que se pueda salvar.

7.6 Resultados del análisis de texto y conclusiones

El análisis muestra dos estrategias de traducción distintas:

Muster traduce la novela más cercana al estilo de Quevedo, si lo comparamos con Artmann. El primero pone un énfasis especial en la expresión corta

y concisa, típica del Conceptismo. Respecto a la sintaxis, Muster sigue a Quevedo donde puede y sólo opta a cambios si la expresión fluida en alemán lo demanda. Principalmente en el primer capítulo, la traducción de un estilo tan denso resulta seca en alemán. Como el estilo de Quevedo es bastante moderno para su tiempo, Muster también elabora léxicamente un lenguaje moderno. En cualquier caso, a veces también se nota la influencia de la traducción previa de Artmann en la de Muster, especialmente en la elección de palabras extranjeras y neologismos.

Artmann se permite más libertades. Nunca se aleja totalmente del texto de origen, pero corta el texto y lo exorna donde le parece adecuado (véase la descripción del caballo de Pablos en el capítulo 2, o sus descripciones de Cabra). Bajo una perspectiva menos rígida, muchos de estos cambios se pueden interpretar como una aplicación de recursos estilísticos que el mismo Quevedo utiliza, como la exageración, la ironía, neologismos, etc., pero los aplica en escenas distintas y así, construye su propia versión de la novela.

Mientras en Muster se aprecia mejor el esfuerzo de mantener el panorama sociocultural de España como se ve en el *Buscón*, Artmann le da menos importancia. Un ejemplo obvio es la genealogía de la madre de Pablos en el primer capítulo, en el que Artmann traduce los nombres de sus ancestros con nombres romanos, y tampoco comenta las alusiones a los “nuevos cristianos”. Es parecido el episodio con Poncio de Aguirre en el capítulo tres, que, en lugar de “converso”, llama “Stadtrat” (consejero). Pero lo que parece un descuido por parte del autor, se puede explicar cara al momento y lugar histórico de Artmann. Como también insinúan otras obras de Artmann (por ejemplo, el drama *Erlaubent, Schas, sehr heiß bitte!* del mismo año, 1963), a pesar de haber pasado a un estado democrático, cierto pensamiento antisemita aún estaba presente en al menos una parte de la población. Se puede especular que Artmann haya decidido por estas razones dejar al lado o minimizar los pasajes dónde en las expresiones del protagonista se intuye cierto antisemitismo.

Como ya explica Pöckl, se notan expresiones y estructuras sintácticas del *Simplicísimus* de Grimmelshausen en la traducción de Artmann, que se pueden interpretar como medio de “distanciamiento”. La crítica de Pöckl, que Artmann haya intentado un pastiche barroco, no queda plausible, dadas otras obras en las que Artmann aplica semejante método (*Von Husaren und anderen Seiltänzern*, *Der Aeronautische Sindtbart*).

El yo narrador de Artmann tiene otra voz que el de Quevedo y de Muster. Es más hablador, menos crítico, y mientras Quevedo modula entre la perspectiva desde arriba y desde abajo en el mismo personaje, el narrador de Artmann mantiene la perspectiva desde abajo. Muster, al quedarse más fiel al texto de Quevedo, no cambia el enfoque de la novela. En el epílogo a su traducción cualifica al *Buscón* de Artmann como “Españolada”, una secuencia arbitraria de episodios cómico-grotescos, y le recrimina de haber malinterpretado la visión pesimista de la obra, que muestra un mundo de desgracias sin salida.¹⁰

La traducción de Muster se puede calificar de más exacta y fiel, que seguramente satisface los estándares de cualquier lector y filólogo. La de Artmann, a pesar de tener más errores factuales, y de también partir de una edición del texto original más vieja, tiene un valor indisputable, sobre todo si el lector está dispuesto a registrar los cambios en el texto como “rewriting” y la obra como contribución al proceso interminable de traducción.

¹⁰ *Leben des Don Pablos* 1984, S. 195.

Bibliographie

Primärliteratur

- Quevedo y Villegas, Francisco Gómez de: *El Buscón*. Advertencia y notas de Américo Castro. 1960. (Clásicos Castellanos 5)
- Quevedo, Francisco de: *El buscón*. Ed., advertencia y notas de Américo Castro. Madrid: Espasa-Calpe 1973. (Clásicos castellanos 5)
- Quevedo, Francisco de: *La vida del Buscón llamado Don Pablos*. Ed. de Domingo Ynduráin. Texto fijado por F. Lázaro Carreter. 5ª edición. Madrid: Cátedra 1983.
- Quevedo, Francisco: *Der abenteuerliche Buscón oder Leben und Taten des weitbeschrienen Glücksritters Don Pablos aus Segovia. Eine kurzweilige Geschichte in spanischer Sprache. Erstlich beschrieben durch Don Francisco de Quevedo y Villegas hier aber ins Hochdeutsche übers. von einem Liebhaber [H.C.Artmann]*. Frankfurt am Main: Insel Verlag 1963.
- Quevedo, Francisco de: *Leben des Don Pablos, Landstörzers, Erzschemen und Hauptvagabunden*. Aus dem Spanischen übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Wilhelm Muster. Stuttgart: Cotta 1984.

Sekundärliteratur

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

Chapter 7

- Apel, Friedmar: Literarische Übersetzung. Stuttgart [u.a.]: Metzler 1983.
- Benjamin, Walter: Die Aufgabe des Übersetzers. In: ders.: Illuminationen. Ausgewählte Schriften. Frankfurt am Main 1977. S. 181-190.
- Börner, Wolfgang; Vogel, Klaus [Hrsg.]: Kontrast und Äquivalenz. Beiträge zu Sprachvergleich und Übersetzung. Tübingen: Narr 1998. (Tübingen Beiträge zur Linguistik 442).
- Carroll, Lewis: Alice's adventures in Wonderland and Through the looking glass. Hrsg. v. John Tenniel. Harmondsworth [u.a.]: Penguin Books 1963.
- Carroll, Lewis: Alice im Wunderland. Übersetzt von Christian Enzensberger. Frankfurt/Main: Insel Verlag 1963.
- Carroll, Lewis: Alicia en el País de las Maravillas. Silvia y Bruno. Übersetzt von Luis Maristany y Leonardo Domingo. Barcelona: Editorial Edhasa 2002.
- Dizdar, Dilek: Skopostheorie. -In: Snell-Hornby, Mary; Hönl, Hans G.; Kußmaul, Paul; Schmitt, Peter A. (Hrsg.): Handbuch Translation. Tübingen: Stauffenburg Verlag. Unveränd. Nachdruck 2003 d. 2., verb. Aufl. 1999. S. 104-107.
- Eco, Umberto: Quasi dasselbe mit anderen Worten: über das Übersetzen. München, Wien: Hanser 2006. Fuchs, Gerhard: Studien zur Übersetzungstheorie und -praxis des Gottsched-Kreises. Freiburg/Schweiz 1936.
- Grünzweig, Walter: Muster, Wilhelm. In: Neue Deutsche Biographie (NDB). Band 18, Duncker & Humblot, Berlin 1997, S. 641 f.
- Güntert, Georges: El carácter prefigurativo de los capítulos iniciales de *El Buscón* y su tematización del código de lectura. In: La perinola. Revista de investigación quevediana. No. 10, 2006. S. 149-159.
- Hart Nibbrig, Christian L. [Hrsg.]: Übersetzen: Walter Benjamin. Frankfurt: Suhrkamp 2001.

- Hermans, Theo [Hrsg.]: The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation. London, Sydney: Croom Helm 1985.
- Hofstadter, Douglas R. Gödel, Escher, Bach: Ein endloses geflochtenes Band. Mit 152 Abbildungen. 18. Aufl. Übersetzt von Gero v. Randow. Stuttgart: Klett-Cotta 2008.
- Hohn, Stefanie: Philologisch-historische Tradition. - In: Snell-Hornby, Mary; Hönig, Hans G.; Kußmaul, Paul; Schmitt, Peter A. (Hrsg.): Handbuch Translation. Tübingen: Stauffenburg Verlag. Unveränd. Nachdruck 2003 d. 2., verb. Aufl. 1999. S. 91-95.
- Horowitz, Michael: H. C. Artmann: Eine Annäherung an den Schriftsteller & Sprachspieler. Wien: Ueberreuter 2001.
- Humboldt, Wilhelm von: Vorwort zur Übersetzung des Agamemnon. - In: Kitzbichler, Josefine; Lubitz, Katja; Mindt, Nina [Hrsg.]: Dokumente zur Theorie der Übersetzung antiker Literatur in Deutschland seit 1800. Transformationen der Antike. Berlin: de Gruyter 2009. S. 95-115.
- Italiaander, Rolf [Hrsg.]: Übersetzen : Vorträge und Beiträge vom Internationalen Kongreß literarischer Übersetzer in Hamburg 1965. Frankfurt am Main [u.a.] : Athenäum Verl. 1965.
- Jauernig, Sonja: H. P. Lovecrafts The Call of Cthulhu in zwei deutschen Übersetzungen. Eine funktionale Übersetzungskritik nach dem Modell von Margret Ammann. Masterarbeit Univ. Wien 2011.
- Kitzbichler, Josefine; Lubitz, Katja; Mindt, Nina [Hrsg.]: Dokumente zur Theorie der Übersetzung antiker Literatur in Deutschland seit 1800. Transformationen der Antike. Berlin: de Gruyter 2009.
- Kohlmayer, Rainer [Hrsg.]: Literarisches und mediales Übersetzen : Aufsätze zu Theorie und Praxis einer gelehrten Kunst. Frankfurt am Main; Wien [u.a.]: Lang 2004.
- Kolb, Waltraud [Hrsg.]: Übersetzen : [anlässlich der Erich-Fried-Tage 2007 mit dem Symposium zum Thema "Mit den Worten des Anderen - Literatur und ihre Übersetzer"] Wien: Dokumentationsstelle für Neuere Österr. Literatur im Literaturhaus 2007.

- Koller, Werner: Einführung in die Übersetzungswissenschaft. 8., Neubearb. Auflage. Tübingen: Francke 2011.
- Levý, Jiri: Die literarische Übersetzung: Theorien einer Kunstgattung. Frankfurt am Main [u.a.]: Athenäum-Verl. 1969.
- Meyer, Martin [Hrsg.]: Vom Übersetzen: zehn Essays. [für Hanno Helbling zum 60. Geburtstag]. München; Wien [u.a.]: Hanser 1990.
- Nord, Christiane: Übersetzen lernen - leicht gemacht. Ein Kurs zur Einführung in das professionelle Übersetzen aus dem Spanischen ins Deutsche 2. Heidelberg: Abt. Allg. Übersetzungs- u. Dolmetschwiss. d. Inst. für Übersetzen u. Dolmetschen 1991. (Translatorisches Handeln 5).
- Parth, Elisabeth: König Ubu. H. C. Artmann als Übersetzer Alfred Jarrys. Ein Beitrag zur Übersetzungsgattung Poete – Traducteur und zur Übersetzungsgattung Drama. Dipl.Arb. Univ. Wien 1996.
- Pöckl, Wolfgang: «Gedichte r aus Baris» und «Der abenteuerliche Buscon Teutsch». H. C. Artmann als Übersetzer Villons und Quevedos. - In: Donnenberg, Josef: Pose, Possen und Poesie: zum Werk H. C. Artmanns. Stuttgart: Akad. Verlag Heinz 1981. S. 49-78.
- Popovič, Anton: Übersetzung als Kommunikation. Üs. v. K. H. Freigang. - In: Wilss, W.: Übersetzungswissenschaft. Darmstadt: Wiss. Buchgemeinschaft 1981. S. 92-111.
- Prammer, Theresia: Übersetzen, Überschreiben, Einverleiben: Verlaufsformen poetischer Rede. 2008.
- Reiß, Katharina: Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik: Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen. München: Hueber 1971.
- Rey, Alfonso: The Title of Quevedos Buscon: Textual Problems and Literary Aspects. In: The Modern Language Review Vol. 105. No. 1. 2010. S. 122-130.
- Richter, Werner: Von Büchern verführt. Literarisches Übersetzen. In: I. Kurz, A. Moisl (Hg.): Berufsbilder für Übersetzer und Dolmetscher. Perspektiven nach dem Studium. Wien: WUV 1997. S. 24-31.

- Rico, Francisco: La novela picaresca y el punto de vista. Nueva ed. corr. y aumentada. Barcelona: Seix Barral 2000.
- Schleiermacher, Friedrich: Ueber die verschiedenen Methoden der Uebersetzung. - In: Störig, Joachim [Hrsg.]: Das Problem des Übersetzens. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1963. (Wege der Forschung 8).
- Schubert, Klaus [Hrsg.]: Übersetzen und Dolmetschen: Modelle, Methoden, Technologien. Tübingen: Narr 2003.
- Searle, R. J.: Sprechakte. Ein sprachphilosophischer Essay. 6. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994.
- Snell-Hornby, Mary/ Hönig, Hans G./ Kußmaul, Paul/ Schmitt, Peter A. (Hrsg.): Handbuch Translation. Tübingen: Stauffenburg Verlag. Unveränd. Nachdruck 2003 d. 2., verb. Aufl. 1999.
- Stolze, Radegundis: Übersetzungstheorien: Eine Einführung. 6., überarb. und neuerw. Auflage. Tübingen: Narr 2011.
- Störig, Joachim [Hrsg.]: Das Problem des Übersetzens. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1963. (Wege der Forschung 8).
- Van den Broeck, Raymond: Second Thoughts on Translation Criticism. A Model of its Analytic Function. - In: Hermans, Theo (Hrsg.): The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation. London [u.a.]: Croom Helm, 54-62.
- Vermeer, Hans J.: Übersetzen als kultureller Transfer. - In: Snell-Hornby, Mary (Hrsg.): Übersetzungswissenschaft. Eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis. Tübingen: Francke 1986. S. 30-53.
- Whorf, Benjamin Lee: Sprache, Denken, Wirklichkeit. Beiträge zur Metalinguistik und Sprachphilosophie. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 1963.
- Wilss, Wolfram [Hrsg.]: Übersetzungswissenschaft. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1981. (Wege der Forschung 535).

Internetquellen

- www.physiologus.de/akt [letzter Stand 01.01.2013]

Abbildungsverzeichnis

- <http://www.librofilia.com/libro/231304/vida-buscon-don-pablos-ne> [letzter Stand 01.01.2013]
- <http://www.franciscodequevedo.org/> [letzter Stand 01.01.2013]
- <http://austria-forum.org/> [letzter Stand 01.01.2013]
- <http://www.literaturhaus-graz.at> [letzter Stand 01.01.2013]
- <http://www.kalipedia.com/> [letzter Stand 01.01.2013]

Abstract

Deutsch

Die vorliegende Arbeit vergleicht zwei Übersetzungen von Quevedos Pikaroroman *La vida del Buscón llamado Don Pablos* (1626) ins Deutsche. Sowohl der Dichter H. C. Artmann (1963) als auch der Schriftsteller Wilhelm Muster (1984), beide Österreicher, haben den Roman ins Deutsche übersetzt. Die Arbeit will einerseits der Frage nachgehen, was eine gute literarische Übersetzung ausmacht, und anhand der beiden Übersetzungen analysieren, inwieweit und auf welchem Weg die beiden Übersetzungen ihr Ziel erreichen. Einer eingehenden Diskussion grundlegender Fragestellungen zum Thema Übersetzen folgt die Vorstellung von für die Analyse und Interpretation relevanter Ansätze der Übersetzungswissenschaft. Bevor ausgewählte Textbeispiele vergleichend besprochen werden, werden wesentliche Informationen zu Autor, Werk und den beiden Übersetzern vorangestellt. Die Analyse zeigt einen klaren Unterschied in den gewählten Lösungsansätzen, wobei Muster einer klassischen philologischen Tradition folgt und Artmann dem Roman seine eigene Prägung gibt. An den beiden Übersetzungen kann der unterschiedliche Gewinn, den die verschiedenen Methoden bieten, illustriert werden.

Englisch

The present work compares two translations of Quevedo's picaresque novel *La vida del Buscón llamado Don Pablos* (1626) into German. Both translators, H. C. Artmann and Wilhelm Muster, are Austrian-born and translated the novel respectively in 1963 and 1984. This work asks about the criterias of a good literary translation, and analyzes how both translators reach their goal.

Chapter 7

It starts with a presentation of basic positions in translation studies, resumes the discussion about equivalence and continues discussing more recent approaches as Skopostheorie and Descriptive Translation Studies, focusing more on the target text and culture. Before analyzing selected examples from *El Buscón*, some information about the author, the novel (editions, translations into German, content) is given.

The analysis shows a clear difference in the approach of both translators, Muster following a more classical philological way, Artmann taking more liberty in creating his own version of the *Buscón*. Still, both examples illustrate the benefits and losses of each choice of method.

Lebenslauf

Maria Leonhardmair, geb. 1984 in Wels (OÖ).

Ausbildung:

1991 – 1995 Volksschule Neuhofen/Krems.

1996 – 2003 Stiftsgymnasium Kremsmünster.

2003 – 2004 Europäischer Freiwilligendienst bei der Organisation Valleys Kids in Wales.

2004 – 2011 Studium der Germanistik an der Universität Wien.

2005 – 2013 Studium der Romanistik (Spanisch) an der Universität Wien

2008 – 2009 Erasmus-Studienaustausch in Barcelona.

2012 – 2013 Trainerin für Deutsch als Fremdsprache an der Deutschakademie und bei Inlingua Wien.