



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Die Franco-Diktatur und ihr Einfluss auf die literarische
Übersetzungspraxis in Spanien“

verfasst von / submitted by

Brigitte Grabler, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2021 / Vienna, 2021

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 070 331 342

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Translation Deutsch Englisch

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Larisa Schippel

Selbständigkeitserklärung

Ich versichere, die vorliegende Arbeit selbständig verfasst zu haben. Ich habe keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt. Alle von mir für direkte und indirekte Zitate benutzten Quellen sind nach den Regeln des wissenschaftlichen Zitierens angegeben. Mir ist bekannt, dass beim Verstoß gegen diese Regeln eine positive Beurteilung der Arbeit nicht möglich ist. Ich habe die Arbeit bzw. Teile davon weder im In- noch im Ausland zur Begutachtung als Prüfungsarbeit vorgelegt.

Mir ist bekannt, dass die in der vorliegenden Arbeit Verwendung gefundenen Abbildungen der Zustimmung zur Benützung durch die Rechteinhaber*innen bedurft hätten. Aufgrund des zur Erstellung der Arbeit vorgegebenen begrenzten zeitlichen Rahmens war mir jedoch eine Einholung dieser Rechte nicht möglich. Da die vorliegende Arbeit weder publiziert noch sonst anderweitig kommerziell genutzt wird, befand ich die Nennung der Urheber*innen bzw. Rechteinhaber*innen als ausreichend.

Wien, im März 2021

Brigitte Grabler

Gendererklärung

Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird in dieser Diplomarbeit die Sprachform des generischen Maskulinums angewendet. Es wird an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass die ausschließliche Verwendung der männlichen Form geschlechtsunabhängig verstanden werden soll.

Danksagung

Mein größter Dank gebührt meiner Familie, allen voran meinen Eltern, die mich während meines gesamten Studiums sowohl finanziell als auch emotional unterstützt haben. An dieser Stelle möchte ich mich auch bei meiner Kusine Sabrina bedanken, die beim Lektorat dieser Arbeit viel Geduld bewiesen hat und mir mit wertvollen Ratschlägen zur Seite stand.

Außerdem möchte ich mich bei meiner besten Freundin Dani bedanken, die während unserer zahlreichen Spaziergänge immer ein offenes Ohr für meine Probleme hatte und mich durch alle Höhen und Tiefen des Studiums begleitet hat.

Ein weiterer großer Dank gilt meinem Freund Christopher, der mich mit seiner ruhigen und geduldigen Art und seinen konstruktiven Ratschlägen viel mehr unterstützt hat, als ihm wahrscheinlich bewusst ist.

Abschließend möchte ich noch meiner Betreuerin, Frau Univ.-Prof. Dr. Larisa Schippel, meinen Dank aussprechen, deren Denkanstöße mir maßgeblich bei der Themenfindung geholfen haben. Ohne ihrer Hilfe hätte ich mich wohl nie so intensiv mit einem so wichtigen Abschnitt der Translationsgeschichte beschäftigt.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Frontverlauf Spanischer Bürgerkrieg Juli 1938	11
Abb. 2: Zensurkriterien aus dem Jahre 1944.....	23
Abb. 3: Musterfragebogen.....	24
Abb. 4: Thematische Klassifizierung der „Sección de Censura“	25
Abb. 5: Depósito previo von <i>Der Fänger im Rochen</i>	27
Abb. 6: Bericht über <i>1984</i> in der Akte 3632/50	56

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	7
2. Historischer Hintergrund.....	9
2.1. Der Spanische Bürgerkrieg	9
2.1.1. Der Militärputsch.....	10
2.1.2. Die vier Phasen des Krieges	10
2.1.3. Innenpolitische Entwicklungen während des Bürgerkrieges.....	11
2.1.4. Los años de postguerra – die Nachkriegsjahre	13
2.2. Das Franco-Regime	14
2.2.1. Ökonomische und soziologische Aspekte	15
2.2.2. Die sexuelle, kulturelle und intellektuelle Repression unter Franco	17
3. Geschichte der Übersetzungstheorie und Übersetzungspraxis Spaniens	19
3.1. Der Triumph des Kastilischen	19
3.2. Die Spanische Inquisition	19
4. Die Zensur	20
4.1. Der Zensurbegriff.....	20
4.2. Die Zensur in der Praxis	21
5. Die Zensur von literarischen Werken während der Franco-Diktatur	22
5.1. Der franquistische Zensurapparat	22
5.1.1. Die Zensur von 1938 bis 1966.....	24
5.1.2. Die Zensur von 1966 bis 1978.....	26
6.1. Der Transferansatz	29
6.1.1. Das Transfermodell	30
6.1.2. Transformationen im Transfer	31
6.1.3. Äußere und innere Übersetzungsgeschichte.....	32
6.1.4. Korrelationsarten	34
6.1.5. Normen	35
6.1.6. Normenfelder.....	36
6.1.7. Portale	37
6.2. Kulturtransferprozesse	38
6.2.1. Elemente des Kulturtransfers.....	39
6.2.2. Generatoren von Kulturtransferprozessen	40
6.3. Translationskultur	41
7. Literarisches Übersetzen während der Franco-Diktatur – eine transferorientierte Analyse	41
7.1. Vorgehensweise und Hypothesen	42
7.2. Brave New World, Aldous Huxley	43
7.2.1. Transferprozess und historischer Kontext	45

7.2.2. Ergebnisse der Textanalyse	46
7.2.3. Un mundo feliz (2020)	50
7.2.4. Konsequenzen für die Zielkultur und Zielliteratur	52
7.3. 1984, George Orwell.....	54
7.3.1. Transferprozess und historischer Kontext	55
7.3.2. Ergebnisse der Textanalyse	57
7.4. Point Counter Point, Aldous Huxley	59
7.4.1. Transferprozess und historischer Kontext	60
7.4.2. Ergebnisse der Textanalyse	62
7.4.3. Konsequenzen für die Zielkultur und Zielliteratur	63
7.5. The Last of the Wine, Mary Renault.....	64
7.5.1. Transferprozess und historischer Kontext	65
7.5.2. Ergebnisse der Textanalyse	67
7.5.3. Konsequenzen für die Zielkultur und Zielliteratur	68
7.5.4. El misterio de Elena Rius	68
7.6. The Anti-Death League, Kingsley Amis.....	69
7.6.1. Transferprozess und historischer Kontext	70
7.6.2. Ergebnisse der Textanalyse	72
7.6.3. Konsequenzen für die Zielkultur und Zielliteratur	73
7.7. The Monk, Matthew Gregory Lewis	74
7.7.1. Transferprozess und historischer Kontext	74
7.7.2. Ergebnisse der Textanalyse	76
7.7.3. Konsequenzen für die Zielkultur und Zielliteratur	78
7.8. The Invisible Writing, Arthur Koestler.....	78
7.8.1. Transferprozess und historischer Kontext	80
7.8.2. Ergebnisse der Textanalyse	81
7.8.3. Konsequenzen für die Zielkultur und Zielliteratur	83
8. Spanien heute	83
8.1. Ein Land im Wandel – die <i>transición</i>	84
8.2. Der Mythos Franco	85
8.3. Spaniens Literaturlandschaft.....	86
10. Schlusswort	89
11. Bibliografie.....	90
12. Anhang	94

1. Einleitung

Fast drei Jahre lang, nämlich von Juli 1936 bis April 1939, herrschte in Spanien Bürgerkrieg. Ausgetragen wurde er zwischen den Republikanern und den rechtsgerichteten Putschisten, angeführt von General Francisco Franco. Dank der Unterstützung ihrer faschistischen Verbündeten konnten die Nationalisten den Krieg letztendlich für sich entscheiden. Dieser Sieg markierte das Ende der Republik in Spanien. Ihr folgte die franquistische Diktatur, welche bis zum Tod Francos im Jahre 1975 andauern sollte (vgl. Bernecker 2010:135ff.).

Die Franco-Diktatur, welche sich durch eine enge Zusammenarbeit von Militär, Kirche und Staat auszeichnete, hatte erhebliche Auswirkungen auf Spanien und seine Bevölkerung. Vor allem in den ersten Jahren nach dem Bürgerkrieg dominierten Repression und Folter. Unter Franco kam es zu unzähligen politisch motivierten Hinrichtungen, darüber hinaus gab es zahlreiche politische Häftlinge und Flüchtlinge. Obgleich das Regime im Laufe der Jahre zu weniger gewaltsamen Repressions- und Vergeltungsmaßnahmen griff, wurde die spanische Bevölkerung doch beinahe 40 Jahre lang systematisch unterdrückt (vgl. Bernecker 2010:177ff.).

Aus translatorischer Sicht besonders relevant ist an dieser Stelle die Frage nach den Auswirkungen der Diktatur auf die Übersetzungspraxis in Spanien. Da das Franco-Regime von kultureller und intellektueller Repression geprägt war, rückt hier vor allem die Frage nach dem Einfluss Francos auf die literarische Übersetzungspraxis und Literaturlandschaft Spaniens in den Mittelpunkt. Genau dieser Frage soll in der folgenden Arbeit nachgegangen werden.

Der Einfluss der Franco-Diktatur auf die literarische Übersetzungspraxis in Spanien ist, zumindest in der deutschsprachigen Literatur, ein noch wenig beleuchteter Gegenstand. Im Folgenden sollen vor allem die Auswirkungen auf die Akteure des Transfers und die Transferprozesse näher untersucht werden. Hierfür erfolgt an erster Stelle ein historischer Exkurs, im Zuge dessen der Spanische Bürgerkrieg sowie Francos Aufstieg zum Diktator näher erörtert werden. Darüber hinaus sollen unter anderem das sozio-ökonomische Panorama des Franco-Regimes und die sexuelle, kulturelle und intellektuelle Repression unter Franco näher beleuchtet werden.

Nach einer kurzen Einführung in die Geschichte der Übersetzungstheorie und -praxis in Spanien vor der Diktatur sollen die konkreten Auswirkungen auf die literarische Übersetzungspraxis dargelegt werden. Da das Regime von Zensur geprägt war, gilt es außerdem, die wichtigsten Begriffe rund um das Thema Zensur zu schärfen. Des Weiteren sollen die theoretischen Grundlagen des Transferansatzes beziehungsweise des Transfermodells (vgl. Frank & Kittel 2004), des Kulturtransfers (vgl. Lüsebrink 2001) sowie der Translationskultur (vgl. Prunč 1997) näher vorgestellt werden. Mithilfe dieser Ansätze erfolgt schließlich die Untersuchung ausgewählter literarischer Werke, die der Zensur unter Franco zum Opfer fielen.

Diese transferorientierte Analyse bildet den Hauptteil der vorliegenden Arbeit. Dabei werden sieben englischsprachige Werke, welche während der Diktatur ins Spanische übersetzt

und publiziert wurden, näher untersucht. Der Fokus liegt dabei auf dem gesamten Transferprozess und allen darin involvierten Akteuren. Die genaue Untersuchung der inneren und äußeren Übersetzungsgeschichte soll Aufschluss darüber geben, inwieweit die Franco-Diktatur die literarische Übersetzungspraxis beeinflusst hat und welche Folgen dieser Einfluss wiederum für die literarischen Werke und ihre Leser hatte.

Abschließend sollen noch die Jahre nach dem Zerfall des Franco-Regimes und der damit einhergehende Übergang des Landes von einer Diktatur zu einer stabilen Demokratie näher beleuchtet werden. Dieses letzte Kapitel widmet sich dem heutigen Spanien, seiner Literaturlandschaft und den ideologischen Altlasten, mit denen das Land seit der Diktatur zu kämpfen hat.

2. Historischer Hintergrund

In Anbetracht des langen Untersuchungszeitraumes vermag es mit Sicherheit einer profunderen Kenntnis des geschichtlichen Hintergrundes, um die Tragweite der Diktatur und ihren Einfluss auf Spanien, seine Bevölkerung und letzten Endes auf die literarische Übersetzungspraxis voll und ganz zu verstehen. Für diese Abhandlung besonders obligat sind der der Diktatur vorangegangene Spanische Bürgerkrieg und Francos Aufstieg zum Diktator Spaniens. Von ebenso großer Relevanz erscheint es, die politischen, ökonomischen und sozio-kulturellen Aspekte des Franco-Regimes näher zu beleuchten.

2.1. Der Spanische Bürgerkrieg

Es waren tiefliegende soziale Konflikte und politische Gegensätze, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu dem fast drei Jahre andauernden Spanischen Bürgerkrieg führten. Nachdem längst überfällige Reformen nach wie vor ausständig blieben, legte sich die Euphorie über die 1931 gegründete Zweite Republik schnell (vgl. Bernecker 2010:120ff.).

Ende 1935 scheiterte die zweite Koalition der CEDA („Confederación Española de Derechas Autónomas“) mit der „Partido Radical“ aufgrund interner Konflikte. Es folgte die Bildung des Volksfront-Bündnisses („Frente Popular“) bestehend aus Sozialisten, Kommunisten, der republikanischen Linken, regionalistischen Kräften und Anarchisten. Der Volksfront gegenüber stand die Nationale Front („Frente Nacional“), welche sich aus Großgrundbesitzern, katholischen Konservativen, Monarchisten, Rechtsrepublikanern und der faschistischen „Falange“ zusammensetzte.

Im Jänner 1936 wurden schließlich Neuwahlen ausgeschrieben, die die Volksfront für sich entscheiden konnte. Doch auch nach der Wahl konnte die republikanische Regierung die wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Probleme Spaniens nicht lösen, was unter anderem zu Landarbeiterstreiks und illegalen Landbesetzungen führte. Darüber hinaus spitzte sich der Konflikt zwischen der Volksfront und der Nationalen Front immer mehr zu. Mitglieder der Volksfront (Sozialisten, Anarchisten und Kommunisten) sowie der Nationalen Front (junge Falangisten, Karlisten¹ und CEDA-Anhänger) riefen immer wieder zu Krawallen und Streiks auf. Der Konflikt zwischen den beiden politischen Lagern eskalierte schließlich: Am 12. Juli 1936 wurde der republikanische Leutnant der Sturmgarde José Castillo ermordet, am nächsten Tag folgte das Attentat auf José Calvo Sotelo, der als eine führende Persönlichkeit der rechten Opposition galt (vgl. Bernecker 2010:132ff.). Dieses Ereignis stellte den sprichwörtlichen Tropfen dar, der das Fass zum Überlaufen bringen sollte.

¹ Der Duden definiert „Karlist“ als „Anhänger einer ehemaligen spanischen Partei (seit 1833), die in den sogenannten Karlistenkriegen die Thronansprüche der drei Präbendenten mit Namen Carlos verfocht“.

2.1.1. Der Militärputsch

Am 17. Juli 1936 erfolgte schließlich der Staatsstreich des Militärs gegen die Zweite Spanische Republik. Das Militär, angeführt von Generalstabschef Francisco Franco, konnte Siege in Spanisch-Marokko, Sevilla, Galicien, Navarra, Mallorca und in Teilen Andalusiens und Altkastiliens verzeichnen. Die Aufständischen triumphierten in Oviedo und Zaragoza, während der gesamte Osten, der Norden sowie große Teile des Südens weiterhin der Kontrolle der Republik unterlagen. Den Republikanern gelang es somit, vorerst die Kontrolle über die Hauptstadt Spaniens und weitere große Städte sowie die Wirtschaftszentren des Landes zu behalten. Dennoch waren die Republikaner, im Gegensatz zu den Putschisten, numerisch schlechter aufgestellt.

Denn obwohl sich die Matrosen und Unteroffiziere der Marine hauptsächlich der Republik anschlossen, unterstützten die meisten Offiziere die Aufständischen. Hinzu kam außerdem das Afrikaheer (ca. 45 000 Mann), das das Militär bei seinem Putsch unterstützte, sowie karlistische und falangistische Milizen. Innerhalb des Militärs waren es vor allem Offiziere mit mittleren Dienstgraden, die sich dem Putsch anschlossen. Die Republikaner hatten allerdings den Vorteil, dass sie auf die Unterstützung der Bevölkerung, vor allem von sozialistischen und anarchistischen Arbeitern, zählen konnten (vgl. Bernecker 2010:136f.).

2.1.2. Die vier Phasen des Krieges

In der ersten Phase des Krieges, welche von Juli 1936 bis ins Frühjahr 1937 andauerte, konnte beinahe ein Drittel Spaniens von den Putschisten eingenommen werden. Dies gelang den Aufständischen unter anderem dank der Unterstützung der deutschen Luftwaffe. Mithilfe deutscher Flugzeuge schafften sie es, einen Großteil Andalusiens und der Extremadura einzunehmen. Darüber hinaus wurden der komplette Südwesten sowie der Norden und Nordwesten Spaniens von den Nationalisten erobert. Im September 1936 erfolgte schließlich die Eroberung von San Sebastián und der spanisch-französischen Grenzstadt Irún. Im Februar 1937 konnten die Nationalisten dann auch Málaga für sich gewinnen. Die spanische Hauptstadt Madrid konnte aber trotz mehrerer Eroberungsversuche (im Herbst 1936 und im Frühjahr 1937) von den Republikanern verteidigt werden. Diese Niederlage brachte die Nationalisten dazu, sich dem Norden zuzuwenden. Bereits diese erste Phase des Krieges war von unvorstellbarem Terror gegen die republikanischen Soldaten und die Zivilbevölkerung durch die Nationalisten geprägt.

In der zweiten Phase des Krieges (Frühjahr 1937–Frühjahr 1938) konnten die Truppen unter Franco schließlich die Nordprovinzen einnehmen. Am 26. April 1937 erfolgte der historische Angriff auf die baskische Stadt Guernica durch italienische Flugzeuge und die deutsche „Legion Condor“, bei dem vor allem Frauen und Kinder ums Leben kamen. Obwohl der Angriff sowohl von der deutschen als auch von der nationalspanischen Seite geleugnet wurde, weiß man mittlerweile, dass dieses Massaker von Franco und der „Legion Condor“

gemeinsam geplant wurde. Im Juni 1937 gelang den Nationalisten schließlich die Eroberung Bilbaos, wenig später folgten Santander und die Eroberung Asturiens. Der gesamte Norden unterlag nun der Kontrolle der Aufständischen.

In der dritten Kriegsphase gelang den Nationalisten ein Durchbruch: Im April 1938 schafften sie es, Katalonien vom restlichen republikanischen Territorium abzuschneiden. Viele Republikaner hielten ihr Schicksal damals für besiegelt und glaubten nicht mehr daran, dass ein Sieg über die Aufständischen noch möglich sei. Im Juli 1938 triumphierten die republikanischen Truppen bei der Schlacht am Ebro ein letztes Mal über die Nationalisten. Im November 1938 folgte schließlich der Rückzug der Republikaner und die nationalistische Offensive gegen Katalonien.



Abb. 1: Frontverlauf Spanischer Bürgerkrieg Juli 1938 (Bernecker 2010:378)

In der letzten Phase des Krieges (Dezember 1938–März 1939) erfolgte die Eroberung Kataloniens inklusive seiner Hauptstadt Barcelona. Am 7. Februar flüchtete der damalige Staatspräsident Manuel Azaña ins französische Exil, nur wenige Tage später legte er sein Amt nieder. Am 28. März besetzte Franco Madrid, kurz darauf, am 1. April 1939, rief er das Ende des Spanischen Bürgerkrieges aus (vgl. Bernecker 2010:138ff.).

2.1.3. Innenpolitische Entwicklungen während des Bürgerkrieges

Kurz nach Kriegsbeginn entstand in der Stadt Burgos, welche als die „nationalistische Hauptstadt“ gehandelt wurde, eine provisorische Junta. In den von den Aufständischen beherrschten Landesteilen wurden unter anderem Gewerkschaften verboten, Parteien aufgelöst und das Agrarreformgesetz umgehend aufgehoben. Als Staatschef des nationalistischen Spaniens galt seit Herbst 1936 Francisco Franco. Neben seiner Person spielte während des Bürgerkrieges auch eine bestimmte Partei eine tragende Rolle: die „Falange“.

Für die „Falange“ war es anfangs bloß wichtig, dass Spanien seine ursprüngliche Größe wiedererlangte, außerdem befürwortete man den Katholizismus als traditionelle spanische

Religion und sprach seine Bewunderung für militärische Werte aus. Die „Falange“, die weder Antisemitismus noch Rassenideologien propagierte und sich somit grundlegend von anderen faschistischen Parteien Europas unterschied, war eine bis 1936 wenig bedeutende Randpartei. Als sie sich zu Beginn des Bürgerkrieges umgehend den Putschisten anschloss, änderte sich das allerdings schlagartig.

Im April 1937 erfolgte schließlich die Vereinigung der „Falange“ mit den traditionalistischen Karlisten durch Franco. Die „Falange“ musste daraufhin alte Ideologien ablegen und vertrat nach der Fusion vor allem konservative und monarchistische Werte. Auch wenn die Partei aufgrund der Vereinigung faschistische Züge verlor, nahm sie dennoch eine herausragende Stellung in der Innenpolitik ein. Charakteristisch für die „neue Falange“ waren vor allem der parteiinterne Pluralismus (immerhin setzte sich die Partei aus Karlisten bis hin zu Faschisten zusammen), ihre Unterordnung unter den Militärdiktator Franco sowie die Ausübung verschiedenster Dienste im Namen des „neuen Staates“. So bestand eine ihrer Hauptaufgaben darin, zu Kriegsbeginn Frontfreiwillige und Milizionäre zu mobilisieren, außerdem übte sie soziale Tätigkeiten wie die Winterhilfe aus und hatte in den nationalen Gebieten die Kontrolle über Presse und Propaganda über. Die Partei war darüber hinaus in alle Entscheidungsprozesse, die den „neuen Staat“ tangierten, involviert.

Damit hatten die Nationalisten einen erheblichen Vorteil gegenüber der republikanischen Seite, wo es immer wieder zu einem Wechsel der politischen Kräfte kam. Auch die Meinungen der verschiedenen politischen Strömungen innerhalb der republikanischen Zone divergierten zunehmend. Letztendlich konnten die Kommunisten, welche anfangs bloß eine Randposition einnahmen, die politische Führung übernehmen. Dies lag einerseits an den sowjetischen Waffenlieferungen an die Republik sowie andererseits an der Tatsache, dass die Kommunistische Partei („Partido Comunista de España“, kurz PCE) zu einer Anlaufstelle für die Interessen des kleinen Mannes wurde und darüber hinaus erheblich am Aufbau der republikanischen Armee beteiligt war. Die Kommunisten fuhren allerdings einen strengen antisozialistischen Kurs, um ihr Verständnis von der Organisation des wirtschaftlichen und politischen Lebens umsetzen zu können. Nach der Festigung ihrer Machtposition forcierte die PCE schließlich eine Politik, die das Land weiter spalten sollte. Während die Nationalisten den Republikanern also geeint gegenübertraten, kam es im republikanischen Lager immer wieder zu heftigen Auseinandersetzungen zwischen einzelnen Parteien und Gewerkschaften.

Die beiden Bürgerkriegszonen unterschieden sich auch finanz- und währungstechnisch voneinander. Während Franco bereits im Herbst 1936 die zwingende Abstempelung aller in der nationalistischen Zone zirkulierenden Geldscheine einführte und im Frühjahr 1937 sogar „nationale“ Banknoten ausgeben ließ, war die republikanische Peseta von nicht enden wollenden Kursverschlechterungen betroffen. Dies hatte unter anderem den Grund, dass die Republikaner den Krieg (im Gegensatz zu den Nationalisten) hauptsächlich über die Notenausgabe finanzierten. Hinzu kamen lokale Notgeldemissionen. Der Banknotenumlauf stieg in der republikanischen Zone rasant an, während der Goldvorrat dramatisch sank. Im Gegensatz dazu gelang es den Nationalisten (unter anderem durch eine strenge Kontrolle der

Notenausgabe), ihre „nationale“ Währung zu stabilisieren. Aus währungs- und finanzpolitischer Sicht konnten die Nationalisten den Krieg somit schon früher für sich entscheiden (vgl. Bernecker 2010:147ff.).

2.1.4. Los años de postguerra – die Nachkriegsjahre

Am 2. April 1939, also einen Tag nachdem Franco das Ende des Spanischen Bürgerkrieges ausgerufen hatte, verkündete der „Nationale Rundfunk“ die folgende Nachricht:

Spanier, seid wachsam! Der Friede ist keine bequeme und feige Erholung im Angesicht der Geschichte. Das Blut derer, die für das Vaterland gefallen sind, gestattet kein Vergessen, keine Sterilität, keinen Verrat. Spanier, seid wachsam! Spanien befindet sich weiterhin im Krieg gegen jeden Feind des Inneren und des Äußeren. (Abella 1996:16, zit. nach Bernecker 2010:178)

Das Ende des Bürgerkrieges bedeutete also keinesfalls, dass in Spanien fortan Frieden herrschen sollte. Auf den Krieg folgten Hungerjahre und politische Repression, die die Zivilbevölkerung in ihrer vollen Bandbreite zu spüren bekam.

Wirtschaftlich lag Spanien nach dem Krieg am Boden. Das Volkseinkommen dezimierte sich auf den Stand von 1914 und der Anteil der erwerbstätigen Bevölkerung betrug nur noch eine knappe halbe Million. Darüber hinaus waren beinahe zehn Prozent aller Wohnungen im Zuge des Bürgerkrieges beschädigt oder komplett zerstört worden. Auch die Industrie- und Agrarproduktion litten erheblich unter den Folgen des Krieges.

Ideologisch war die spanische Gesellschaft in zwei Lager gespalten. Für die Besiegten stellte das Ende des Bürgerkrieges bloß den Beginn einer qualvollen Leidensgeschichte dar. Ehemalige Unterstützer der Volksfront wurden verfolgt, gefoltert, erschossen oder verbrannt. Jene Personen, die nicht vom Regime verfolgt wurden, lebten meist am Rande des Existenzminimums und mussten aufgrund der Lebensmittelknappheit unvorstellbaren Hunger erleiden. Während sich eine schmale wohlhabende Oberschicht etablierte, litt der Großteil der Bevölkerung (und hier vor allem Arbeiter des Agrar- und Industriesektors sowie des städtischen Kleinbürgertums) unter der verheerenden wirtschaftlichen und sozialen Situation, mit der auch stetig sinkende Reallöhne einhergingen. Um die finanzielle Lücke schließen zu können, waren viele Arbeiter dazu gezwungen, einer Zweit- oder Drittbeschäftigung nachzugehen. Vor allem Andalusien war von der Armut stark betroffen.

Neben den Menschen, die verhungerten oder an Krankheiten starben, fielen zwischen 1936 und 1944 noch zusätzlich ca. 140 000 Menschen politischen Hinrichtungen zum Opfer. Auch unzählige Frauen und Kinder waren von der blutigen Repression unter Franco betroffen. Tausende Kinder wurden durch den Krieg zu Vollwaisen. Sie wurden ihrer Herkunft und Identität beraubt und in katholischen Internaten untergebracht, wo sie (vor der Adoption durch Franquisten) umerzogen werden sollten.

Das Franco-Regime ließ neben zahlreichen Gefängnissen auch 194 Konzentrationslager, 217 Zwangsarbeiterbataillone und 87 Disziplinierungsbataillone errichten. Psychische und

physische Gewalt galten als zentrale Elemente des „neuen Staates“. Schätzungen zufolge wurden bis zu 400 000 Zwangsarbeiter mit dem Wiederaufbau der völlig zerstörten Infrastruktur Spaniens beauftragt. Darüber hinaus wurden zahlreiche Häftlinge und in Frankreich lebende Exilanten als Zwangsarbeiter in deutsche Konzentrationslager geschickt.

Nach 1939 waren beinahe 500 000 Menschen aus politischen Gründen dazu gezwungen, das Land zu verlassen. Sie erhielten vor allem in Frankreich und Mexiko, aber auch in anderen Ländern wie Argentinien, Venezuela, Chile, Kuba oder der Sowjetunion Exil. Die meisten Flüchtlinge zog es nach Frankreich, wo man ihnen großteils sehr feindselig gegenüberstand. Jene Spanier, die trotz des enormen Drucks durch die französischen Behörden in Frankreich blieben, ereilte eher das Schicksal von Häftlingen als jenes von Asylanten. Im Jahre 1945 kämpften tausende exilierte Spanier an der Seite der Franzosen gegen die Deutschen. Eine Vielzahl wurde im Zuge dieses Konflikts von den Deutschen inhaftiert und in Konzentrationslager deportiert.

Um die 30 000 Spanier flüchteten ins mexikanische Exil, wo eine weitaus großzügigere Aufnahmepolitik herrschte als in Frankreich. Dies war vor allem dem damaligen Präsidenten Lázaro Cardenas zu verdanken. Obwohl die spanischen Exilanten nicht überall sofort mit offenen Armen empfangen wurden, gelang es ihnen doch, sich schnell zu integrieren. Ein Großteil nahm sogar die mexikanische Staatsbürgerschaft an (vgl. Bernecker 2010:177ff.).

2.2. Das Franco-Regime

Als charakteristisch für das Franco-Regime galt die enge Zusammenarbeit von Staat, Militär und der katholischen Kirche. Die „Falange“ spielte, wie schon während des Bürgerkrieges, ebenfalls eine zentrale Rolle. Unter Franco gab es weder demokratische Institutionen noch eine kodifizierte Verfassung. Stattdessen erließ der Diktator im Laufe seiner Amtszeit verschiedene Grundgesetze, die die konstitutionelle Basis des Regimes ausmachten.

Für Franco zählten vor allem seine eigenen Interessen, weswegen er die ihm unterlegenen Kräfte im Laufe der Diktatur fortwährend gegeneinander ausspielte. Dazu zählte auch die Staatspartei des Regimes, die „Falange“. Die „Falange“ hatte die Kontrolle über die Massenmedien, die syndikalistische Organisation und die lokale, regionale und nationale Verwaltungsbürokratie. Neben dem Regime waren vor allem die Entwicklungen des Faschismus auf internationaler Ebene ausschlaggebend für die Entfaltungsmöglichkeiten der Partei. Als der Zweite Weltkrieg langsam dem Ende zuing und der Faschismus erheblich an Popularität verlor, kam es zu einer schrittweise durchgeführten „Entfaschisierung“ der Partei. Im Zuge dieses Prozesses wurden faschistische Parteimitglieder kaltgestellt und faschistische Phraseologie und Symbolik unterbunden. Dies war der Beginn einer sukzessiven Entmachtung der „Falange“, die sich auch in ihren Mitgliederzahlen niederschlug. Obgleich die Partei viel zum Aufbau des „neuen Staates“ beigetragen hatte, diente sie Franco vor allem als innenpolitisches Stabilisierungsinstrument.

Der Diktator setzte sein Vertrauen primär in eine andere Institution: das Militär. 33 der 113 Minister der Franco-Diktatur gehörten dem Militär an. Die Armee war unter anderem für die Sicherheit zuständig und kümmerte sich um einen Teil der öffentlichen Verwaltung. Bis Mitte der vierziger Jahre nahm das Heer eine gewichtige Stellung innerhalb des Regimes ein, nach 1945 verlor es allerdings zunehmend seine Machtposition. Dies hatte vermutlich zwei Gründe: Einerseits sollte aus der nationalistisch orientierten Militärdiktatur nach und nach ein konservativ-autoritäres Regime werden und andererseits fürchtete das Regime in den fünfziger Jahren keine Bedrohungen mehr von außen. Die Armee blieb zwar weiterhin ein wichtiger Stützpfeiler der Franco-Diktatur, verfügte aber über keine großen Mitentscheidungsrechte.

Die katholische Kirche nahm in der Franco-Ära ebenfalls eine Sonderstellung ein. Religionsfreiheit existierte im System nicht, die Staatsreligion war (seit 1945 offiziell) der Katholizismus. Zu einem der Aufgabenbereiche der Kirche zählte beinahe das komplette Bildungswesen. Laizismus wurde von der Kirche umgehend unterbunden, außerdem wurden Koedukation von Jungen und Mädchen sowie der Unterricht in nichtkastilischer Sprache verboten. Fächern wie Staatsbürgerkunde, Leibeserziehung und selbstverständlich Religion wurde enorme Wichtigkeit zugesprochen. Außerdem wurden alle Schulbücher streng zensiert. Im Zusammenhang mit der starken Kirchenpräsenz wurde in der Vergangenheit immer wieder von „Nationalkatholizismus“ gesprochen.

Neben der „Falange“, dem Militär und der Kirche zählten vor allem Großgrundbesitzer und die Finanzaristokratie zu den Unterstützern und Profiteuren des franquistischen Systems. So verhinderte beispielsweise der „Status quo bancario“ die Zulassung neuer Banken, was darin resultierte, dass die Bankenanzahl im Land von 200 (1939) auf 112 (1964) fiel. Da die Großbanken auch die Kreditvergabebedingungen festlegten, besaßen sie zudem die Kontrolle über die Industrie (vgl. Bernecker 2010:188ff.).

2.2.1. Ökonomische und soziologische Aspekte

Wie bereits dargelegt wurde, musste die spanische Bevölkerung (unter anderem aufgrund der lang betriebenen wirtschaftlichen Autarkiepolitik des Regimes) für lange Zeit großen Hunger erleiden. Im ganzen Land wurden Lebensmittel rationiert. Mit dieser Rationierung ging die Etablierung von Schwarzmärkten einher. Obwohl diese rigoros bekämpft wurden, beteiligte sich beinahe die komplette spanische Zivilbevölkerung an den Schwarzmarktgeschäften, die im wahrsten Sinne des Wortes über Leben und Tod entschieden.

Die Autarkiepolitik des Regimes führte darüber hinaus zu erheblichen Transportproblemen innerhalb des Landes. Zu Beginn der vierziger Jahre mussten öffentliche Verkehrsmittel aufgrund von Treibstoffmangel weitgehend eingestellt werden. Das Land hatte außerdem große Probleme mit der Energieversorgung. Diese wurde oft stunden- oder gar tagelang unterbrochen, worunter nicht nur die Industrie, sondern auch Privathaushalte erheblich litten.

Die katastrophale Versorgungslage innerhalb des Landes führte außerdem zu einem dramatischen Anstieg der Bettelei und Jugendkriminalität. Viele Frauen und Mädchen waren darüber hinaus dazu gezwungen, als Prostituierte zu arbeiten, um ihr eigenes Überleben oder das ihrer Familie zu sichern (vgl. Bernecker 2010:202ff.).

Gegen Ende der vierziger Jahre unterzeichnete das Regime diverse Zahlungs- und Handelsabkommen. Die Wirtschaft stagnierte dennoch vorerst, was einen schnellen Wiederaufbau des Landes verhinderte. Erst ab 1951 kam es zu ersten Verbesserungen, da Spanien fortan nicht mehr international geächtet wurde. Das im Jahr 1953 abgeschlossene Konkordat mit dem Vatikan trug ebenfalls zur Verbesserung des internationalen Ansehens des Landes bei.

Mitte der fünfziger Jahre kam es aufgrund von beträchtlichen Preissteigerungen zu sozialen Unruhen. Zur selben Zeit kam es auch auf den Universitäten zu vermehrten Protesten gegen den offiziellen Studentenverband. Währenddessen stand der Staat wegen des ungleichen Verhältnisses von Importen und Exporten vor dem finanziellen Zusammenbruch und war daher dazu gezwungen, einen wirtschaftsliberaleren Kurs einzuschlagen. Die für die Wirtschaftspolitik relevanten Ministerien wurden daraufhin von Ministern des Laienordens „Opus Dei“ („Gotteswerk“) besetzt, die katholischen Integralisten und die „Falange“ verloren hingegen an (wirtschaftspolitischen) Einfluss (vgl. Bernecker 2010:220ff.).

Die Mitglieder des „Opus Dei“ forcierten eine Modernisierung der veralteten Wirtschaftsstruktur Spaniens und eine ökonomische Expansion, außerdem wollte man Spanien an den gemeinsamen europäischen Markt heranführen. Im Jahr 1959 erfolgte schließlich die Vorstellung des Stabilisierungsplanes, der für Wachstum und Stabilität sorgen sollte. Tatsächlich folgte auf den Plan eine Phase langfristigen wirtschaftlichen Wachstums, welche von 1961 bis 1974 andauern sollte und den Übergang Spaniens von einem Agrar- zu einem Industrieland möglich machte. Die Wachstumsraten waren allerdings in den einzelnen Wirtschaftssektoren und Regionen unterschiedlich ausgeprägt, was unter anderem zu vermehrten Migrationsbewegungen innerhalb des Landes führte. Aufgrund des steigenden Bedarfs an Industriekräften zog es viele Menschen vom Land in die Stadt.

Diese ökonomischen, demographischen und sozialen Veränderungen führten schließlich zu erneuten regimekritischen Unruhen unter den Arbeitern und Studenten, denen sich später auch andere soziale Schichten und Gruppen anschlossen. Die letzten 15 Jahre des Franco-Regimes waren von Arbeitskonflikten und Streikbewegungen geprägt.

Neben der Arbeiterschaft und den Studenten begannen sich auch Katalonien und das Baskenland allmählich gegen das Regime aufzulehnen. Beide Regionen waren seit Beginn der Franco-Ära immensen Repressionsmaßnahmen unterworfen. Der Gebrauch des Baskischen sowie des Katalanischen war verboten, außerdem waren seit 1939 beinahe alle kulturellen Zeugnisse zerstört und der wirtschaftliche Einfluss beider Regionen weitgehend eingeschränkt worden. Im Baskenland reagierte man auf die jahrelange systematische Unterdrückung durch das Regime mit der Etablierung der Geheimorganisation „Euskadi Ta Askatasuna“

(„Baskenland und Freiheit“), besser bekannt unter der Abkürzung ETA. Die ETA hielt das Regime durch gezielte Gewaltaktionen jahrelang in Atem (vgl. Bernecker 2010:231ff.).

Die sechziger Jahre waren Jahre wirtschaftlichen Aufschwungs, welcher sich vor allem in der Automobilindustrie bemerkbar machte. Nach und nach erfolgte im ganzen Land eine (verspätete) Automobilisierung, die auch einen soziologischen Wandel einläutete. Die neu gewonnene Mobilität führte dazu, dass die Gesellschaft ihren räumlichen und auch mentalen Horizont erweiterte, sehr zum Missfallen des Regimes. Immer mehr Menschen, allen voran Studenten, gingen auf die Straße, um gegen Franco zu protestieren.

Obwohl die Wirtschaft florierte, gab es also soziale Spannungen im Land, die das Regime krisenanfälliger denn je machten. Mitte der sechziger Jahre erfolgte daher eine Modernisierung des Grundgesetzes. Das neue Staatsorgangesetz, das von Franco im Jahre 1966 vorgestellt wurde, garantierte unter anderem Religionsfreiheit im ganzen Land. Das neue Grundgesetz sah außerdem die Trennung der Ämter des Staats- und Ministerpräsidenten vor. Damit wollte Franco bezwecken, dass das franquistische System auch nach seinem Tod Bestand hatte.

Im Jahre 1969 – Franco war damals bereits 77 Jahre alt und von Parkinson gezeichnet – bestimmte er schließlich seinen Nachfolger, Prinz Juan Carlos de Borbón y Borbón. 1973 wurde Francos enger Vertrauter Carrero Blanco zum Ministerpräsidenten und vorübergehenden Regierungschef ernannt. Carrero Blanco hatte das Amt allerdings nur ein halbes Jahr inne, er wurde nämlich im Dezember 1973 von der ETA ermordet. Dieser Gewaltakt sollte den Anfang vom Ende des Franco-Regimes bedeuten.

Die letzten eineinhalb Jahre des Regimes waren von einer wirtschaftlichen Rezession, innenpolitischen Konflikten und sozialen Unruhen geprägt. Francisco Franco verstarb schließlich am 20. November 1975 im Alter von 83 Jahren. Bereits zwei Tage später wurde Juan Carlos I. zum König Spaniens ernannt (vgl. Bernecker 2010:248ff.).

2.2.2. Die sexuelle, kulturelle und intellektuelle Repression unter Franco

Die spanische Bevölkerung war vor allem in der unmittelbaren Nachkriegszeit konsequenter Sexualkontrolle und -repression ausgesetzt. So wurde beispielsweise im Jänner 1941 das „Gesetz zum Schutz der Natalität“ beschlossen, das die Werbung und den Verkauf von Verhütungsmitteln strafbar machte. Geschlechtsverkehr sollte in einer Ehe nur vollzogen werden, um Kinder zu zeugen. An kirchlichen Feiertagen und in der Fastenzeit durfte es gar keinen körperlichen Kontakt zwischen Eheleuten geben.

Im ganzen Land gab es außerdem strenge Kleiderordnungen, an die sich die Bevölkerung zu halten hatte. So mussten Frauen beim Baden im Meer einen Rock und Männer eine weite Sporthose tragen. Außerhalb des Wassers durfte überhaupt keine Badekleidung getragen werden. Nudismus war untersagt. Diese Badebekleidungs Vorschriften wurden erst in den fünfziger Jahren aufgrund des langsam aufkommenden Tourismus gelockert. Im Jahre 1958 wurde von der Kirche abermals eine umfangreiche Kleiderordnung erlassen: Frauen durften keine Kleidung mit einem zu tiefen Ausschnitt tragen, Strümpfe mussten auch im Sommer

angezogen werden und kurze Hosen waren – auch bei Buben – tabu (vgl. Bernecker 2010:210f.).

Radio, Filme und Theaterstücke nahmen während der Franco-Ära eine besondere Funktion ein, halfen sie der spanischen Bevölkerung doch, dem oft tristen Alltag zu entfliehen. Besonderer Beliebtheit erfreute sich vor allem das Radio, da es eine Freizeitbeschäftigung darstellte, die sich fast alle leisten konnten (vgl. Bernecker 2010:209). Auch die Kinosäle waren stets gut gefüllt. Die dort gezeigten Filme wurden allerdings streng zensiert. Alles, was nicht den politischen, ideologischen oder moralischen Vorstellungen des Regimes entsprach, wurde gestrichen. Vor allem internationale Filme waren durch Synchronisation und Untertitelung verschiedenen Formen der Zensur unterworfen (vgl. Gutiérrez Lanza 2000). So fielen etwa der im Jahre 1972 publizierte Film *Der letzte Tango in Paris* von Bernardo Bertolucci sowie *Im Reich der Sinne* von Nagisa Ōshima der Zensur zum Opfer (vgl. Billiani 2009:30).

Auch das Theater war von der Zensur betroffen. Mindestens zwei Wochen vor der Aufführung eines Theaterstückes mussten unter anderem das Libretto und Listen mit den Namen der involvierten Künstler zur Vorzensur eingereicht werden, ansonsten drohte ein sofortiges Berufsverbot (vgl. Bernecker 2010:209f.).

Darüber hinaus war auch die Literaturwelt von strengen Repressions- und Zensurmaßnahmen betroffen. Die kulturelle und intellektuelle Unterdrückung unter Franco zwang neben zahlreichen Intellektuellen, Philosophen und Wissenschaftlern auch unzählige Autoren dazu, das Land zu verlassen. Dazu zählten beispielsweise Autoren wie Jorge Guillén, Luis Cernuda, Pedro Salinas, Rafael Alberti, Ramón Sender oder Francisco Ayala. Sie alle hinterließen eine enorme kulturelle Lücke (vgl. Meseguer Cutillas 2015:9).

All jene, die nicht flüchten konnten und vom Regime als Bedrohung angesehen wurden, fielen Hinrichtungen zum Opfer (vgl. Nicolás 2005). Zusätzlich wurden während der ersten Phase der „intellektuellen Säuberung“ zahlreiche Autoren und Verleger inhaftiert, eine große Anzahl von Verlagen geschlossen und alle Arten von Manuskripten beschlagnahmt oder vernichtet (vgl. Ruiz Bautista 2008). Diese Maßnahmen führten zu einer kulturellen Verarmung der spanischen Gesellschaft, welche (vor allem in den ersten Jahren der Diktatur) nur noch Zugang zu einschlägiger Literatur mit einer oftmals starken nationalistischen Komponente hatte. Das Franco-Regime etablierte darüber hinaus strenge Zensurkriterien, um seine proklamierten Werte zu verbreiten und zu stärken (vgl. Meseguer Cutillas 2015:9f.). Um die in Spanien herrschende Zensur zu umgehen, war es die gängige Praxis vieler Autoren, die spanische Übersetzung ihrer Bücher in Lateinamerika veröffentlichen zu lassen (vgl. Gutiérrez Lanza 2000:283f.).

Es ist also ersichtlich, dass sich die kulturelle und intellektuelle Repression unter Franco vor allem in Zensur manifestierte. Eine Schärfung der wichtigsten Begriffe rund um das Thema Zensur gilt für das Verständnis des Gegenstandes dieser Arbeit somit als unabdingbar. Davor erfolgt allerdings noch ein kurzer historischer Exkurs, im Zuge dessen die Übersetzungstheorie und -praxis in Spanien vor der Diktatur näher beleuchtet werden sollen.

3. Geschichte der Übersetzungstheorie und Übersetzungspraxis Spaniens

Obgleich in ganz Spanien theoretisch Kastilisch (geläufig als typisches „Spanisch“) verstanden und gesprochen wird, ist das Land doch von einer hohen linguistischen Diversität geprägt. Neben dem Kastilischen werden unter anderem auch Minderheitssprachen wie Katalanisch, Galicisch und Baskisch von einem breiten Anteil der Bevölkerung gesprochen. Darüber hinaus existieren zahlreiche sprachliche Varietäten sowie Dialekte und Regiolekte, die das linguistische Mosaik Spaniens komplementieren. Die sprachlichen Varietäten Spaniens wurden dabei nicht nur unter Franco unterdrückt – sie wurden im Laufe der Geschichte durch Translation sowohl gefördert als auch unterbunden (vgl. Pym 2009:533).

3.1. Der Triumph des Kastilischen

Die ersten Übersetzungen ins Kastilische mit größerem Umfang erfolgten ab der Mitte des 13. Jahrhunderts. Davor wurde in Spanien vorwiegend aus dem Griechischen ins Arabische (9. Jh.) und aus dem Arabischen ins Lateinische (12. Jh.) übersetzt. Im 13. Jahrhundert wurden auch die ersten Ausbildungsstätten² für Übersetzer gegründet.

Im 14. und 15. Jahrhundert wurde überwiegend aus dem Lateinischen sowie aus dem Italienischen, Französischen und – wenn auch in geringerem Ausmaß – aus dem Englischen übersetzt. Neben Übersetzungen ins Kastilische dominierten hier vor allem Übersetzungen ins Katalanische. Darüber hinaus wurden auch eine Reihe von Übersetzungen ins Aragonesische und vereinzelte Übersetzungen ins Galicische angefertigt (vgl. Schreiber 2017:18ff.).

Mit dem Aufstieg Spaniens zur dominierenden politischen Kraft in Europa im 16. und 17. Jahrhundert erfolgte auch die Stärkung der kastilischen Sprache und die Verdrängung anderer sprachlicher Varietäten, insbesondere des Katalanischen. Übersetzungen ins Katalanische erfuhren zwar Ende des 19. Jahrhunderts einen erneuten Aufschwung, dieser Aufwärtstrend wurde jedoch von der Franco-Diktatur unterbrochen (vgl. Pym 2009:536ff.).

3.2. Die Spanische Inquisition

Spanien litt unter Franco nicht zum ersten Mal unter einer restriktiven Übersetzungspolitik. Institutionelle Zensur wurde bereits unter der Spanischen Inquisition (1478–1834) betrieben. Ab dem Jahr 1478 wurden alle literarischen Werke von der Inquisition kontrolliert, darüber hinaus brauchte zu Beginn des 16. Jahrhunderts jedes Werk eine staatliche Druckgenehmigung. Vom 16. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts wurden die Werke klassischer Autoren wie Hippokrates, Galen, Aristoteles, Euklid oder Archimedes verboten. Auch der Humanist Erasmus von Rotterdam, der Naturwissenschaftler Keppler sowie Rousseau, Voltaire oder

² Bei der in der Translationswissenschaft allseits bekannten „Übersetzerschule von Toledo“ handelte es sich nämlich nicht, wie der Name vielleicht vermuten lässt, um eine Sprachschule, sondern um ein Zentrum von Gelehrten (vgl. Schreiber 2017:18).

Locke landeten zu dieser Zeit auf dem Index (vgl. Albrecht & Plack 2018:376f.). Selbst die Werke deutscher Philosophen wie Kant blieben von der Zensur nicht verschont (vgl. Uribarri 2010).

Bei der institutionellen Zensur spielt allerdings nicht nur der Inhalt des Werkes, sondern auch das Profil des Autors oder des Übersetzers eine erhebliche Rolle. Im 16. Jahrhundert mussten daher humanistisch orientierte Übersetzer religiöser Werke wie beispielsweise Juan Luis Vives, Juan de Valdés oder Francisco de Enzinas ins Exil flüchten (vgl. Albrecht 1998:312). Sie wurden als Bedrohung für die damalige religiöse Ordnung angesehen.

Außerdem kam es im Zuge der radikalen Christianisierungspolitik unter Generalinquisitor Francisco Jiménez de Cisneros neben Zwangstauften zu zahlreichen Bücherverbrennungen. Damals fielen auch viele Übersetzungen den Flammen zum Opfer (vgl. Schwerhoff 2009:70).

4. Die Zensur

Das vorangegangene Kapitel zeigt deutlich auf, dass Spanien bereits vor der Machtübernahmen Francos rigorose Zensurmaßnahmen über sich ergehen lassen musste. Während der Franco-Diktatur nahm diese Form der Repression erneut immense Ausmaße an. Vor allem die Literaturwelt Spaniens und die literarische Übersetzungspraxis litten erheblich unter den Zensurmaßnahmen des Regimes. Doch was genau bedeutet eigentlich Zensur?

4.1. Der Zensurbegriff

Der Duden definiert den Begriff „Zensur“ wie folgt: „Von zuständiger, besonders staatlicher Stelle vorgenommene Kontrolle, Überprüfung von Briefen, Druckwerken, Filmen o. Ä., besonders auf politische, gesetzliche, sittliche oder religiöse Konformität.“ Billiani (2007:3) weitet den Zensurbegriff aus und bezeichnet Zensur als „a form of manipulative rewriting of discourses by one agent or structure over another agent or structure, aiming at filtering the stream of information from one source to another.“ Foucault bezeichnet Zensur darüber hinaus als „discourse which uses its power not only in order to withdraw but also to produce knowledge“ (Billiani 2007:11). Der Zensurbegriff ist also durchaus mehrdeutig: Während Informationen einerseits selektiert und bewusst zurückgehalten werden, wird gleichzeitig auch neues Wissen produziert und in Umlauf gebracht. Die Schaffung von neuem Wissen durch Zensur ist ein Phänomen, das sich etwa im Dritten Reich oder während der Franco-Diktatur beobachten ließ.

Zusammengefasst handelt es sich bei Zensur um eine Reihe spezifischer Werte und Normen, die von einer (dominanten) Institution aufgestellt wurden und in allen dieser Institution unterliegenden Bereichen Anwendung finden. Bei ersterem handelt es sich vor allem um den Staat oder die Kirche. Zensur ist ein gewaltsamer Akt, der die interkulturelle Interaktion auf verschiedenste Weise blockiert, manipuliert und kontrolliert. Sie beeinflusst sowohl die

Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit als auch die Zugänglichkeit und Unzugänglichkeit des Kulturkapitals, das von einem bestimmten Text oder Textkörper produziert wird (vgl. Billiani 2009:28).

4.2. Die Zensur in der Praxis

In der Praxis unterscheidet man zwischen zwei Hauptkategorien: der institutionellen und der individuellen Zensur. Institutionelle Zensur findet vor allem dort statt, wo die politische Freiheit stark eingeschränkt ist. Diese Form der Zensur existierte nachweislich bereits vor Christus. Ab welchem Zeitpunkt in der Geschichte auch Übersetzungen von institutioneller Zensur betroffen waren, konnte bis dato allerdings noch nicht genau eruiert werden.

Zu den bekannteren literarischen Übersetzungen, die der Zensur zum Opfer fielen, zählen beispielsweise *Der Fürst* von Niccolò Machiavelli (verboten in Frankreich im Jahre 1576), *Onkel Toms Hütte* von Harriet Beecher Stowe (verboten in Russland im Jahre 1852) sowie die Übersetzung von Lewis Carrolls *Alice im Wunderland* (verboten in China im Jahre 1931). Gleichzeitig wurden in der Vergangenheit auch die Übersetzungen der Gesamtwerke verschiedener Autoren vom Markt verbannt. So wurden alle Werke des französischen Schriftstellers André Gide im Jahre 1938 in der Sowjetunion verboten. Es folgte ein Verbot in Ostberlin im Jahre 1954. Auch die literarischen Werke von Upton Sinclair fielen der institutionellen Zensur zum Opfer. Sie wurden im damaligen Jugoslawien (1929), in Deutschland (1933) sowie in Ostdeutschland (1956) verboten. Die offiziellen Gründe für diese Verbote bekannter Übersetzungen, die ein breites chronologisches und geografisches Spektrum abdecken, sind vielfältig und hängen weitgehend von den kulturellen und politischen Besonderheiten des jeweiligen nationalen Kontexts ab (vgl. Billiani 2009:29).

Wie im vorangegangenen Kapitel bereits dargelegt wurde, spielt bei der institutionellen Zensur allerdings nicht nur der Inhalt eines Werkes eine entscheidende Rolle, sondern auch die Identität des Autors oder des Übersetzers. So waren es abermals die Werke von André Gide und von Thomas Mann, die im faschistischen Italien verboten wurden, weil man glaubte, dass beide Autoren Juden seien (vgl. Fabre 1998, zit. nach Billiani 2009:30).

Auch ganze Genres können von institutioneller Zensur betroffen sein. Beispielsweise durften in Italien und Deutschland in den letzten Jahren des Zweiten Weltkrieges keine Übersetzungen von Detektivgeschichten mehr angefertigt werden, da deren zunehmende Popularität den beiden Staaten ein Dorn im Auge war.

Neben der institutionellen Zensur können Übersetzer auch als Selbstzensoren fungieren, sie können also eine Form der individuellen Zensur anwenden. Dies kann je nach Verbreitung der Übersetzung in der Zielkultur verschiedene Gründe haben und sowohl bewusst als auch unbewusst erfolgen sowie sichtbar als auch unsichtbar sein. Oftmals greifen Translatoren zur Selbstzensur, wenn die Texte trotz ihres „offensiven“ Inhaltes einem breiteren Publikum zugänglich gemacht werden sollen (vgl. Billiani 2009:30f.).

Zensur kann die verschiedensten Formen annehmen. Die wohl bekannteste Form der Zensur ist die des Verbotes. Darüber hinaus können in literarischen Werken auch Begriffe oder ganze Textpassagen gestrichen beziehungsweise schlichtweg nicht übersetzt werden. Außerdem können politisch, ideologisch oder moralisch „verwerfliche“ Inhalte durch konforme Inhalte ersetzt werden. In seltenen Fällen kommt es auch dazu, dass ganze Passagen umgeschrieben oder gar erweitert werden, um den Vorstellungen des Staates oder der Kirche gerecht zu werden (vgl. Meseguer Cutillas 2015).

5. Die Zensur von literarischen Werken während der Franco-Diktatur

Die beinahe 40 Jahre lang andauernde kulturelle und intellektuelle Repression unter Franco hatte beträchtliche Auswirkungen auf die literarische Übersetzungspraxis und Literaturlandschaft Spaniens. Neben den Autoren, Verlagen und Übersetzern hatte vor allem die spanische Bevölkerung unter den Zensurmaßnahmen des Regimes zu leiden, schließlich war sie es, der unter anderem diverse Klassiker der Weltliteratur über Jahre hinweg vorenthalten wurden oder nur in zensierter Form zur Verfügung standen.

Das folgende Kapitel widmet sich der Vorgehensweise des franquistischen Zensurapparates sowie den vom Regime aufgestellten Zensurkriterien. Darüber hinaus spielen die in den Jahren 1938 und 1966 verabschiedeten Pressegesetze eine zentrale Rolle.

5.1. Der franquistische Zensurapparat

Während der Franco-Diktatur wurde jedes Werk, das in Spanien veröffentlicht werden sollte, unabhängig davon, ob es aus Spanien oder dem Ausland stammte, einer gründlichen Prüfung unterzogen. Zu diesem Zweck wurde im Jahre 1938 die „Sección de Censura de Libros“ gegründet, die dem Propagandaministerium („Delegación Nacional de Propaganda“) unterlag und von Juan Beneyto Pérez geleitet wurde (vgl. Meseguer Cutillas 2015:10).

Zu den primären Zielen der „Sección de Censura de Libros“ zählte die Erstellung eines Archivs, wo die Daten aller Autoren (sowohl aus dem In- als auch aus dem Ausland) und Verlage gesammelt wurden. Dabei wurde auch ihre jeweilige politische Orientierung vermerkt. Darüber hinaus wurden alle Verlage, die weiterhin tätig sein wollten und daher eine Genehmigung einholen mussten, eingehend geprüft. Außerdem war die Abteilung für die Festlegung der strafrechtlichen Verantwortung der Verlage verantwortlich (vgl. Ruiz Bautista 2008).

Das Kommando über die Zensur hatte vorerst die „Falange“. Jegliche Inhalte, die dem Regime missfielen, wurden gestrichen oder umgeschrieben. Dazu zählten zum Beispiel Kritik an der Armee oder dem Diktator sowie Verstöße gegen die Moral oder Angriffe auf die Kirche, die schon bald die Führung des Zensurapparates übernehmen sollte (vgl. Meseguer Cutillas 2015:10). Wirft man einen Blick auf die im Jahre 1944 aufgestellten Zensurkriterien, ist die Präsenz der „Falange“ und der Kirche augenscheinlich:

Criterios generales	
1.	Criterios del Index librorum prohibitorum
2.	Crítica a la ideología o práctica del Régimen
3.	Moralidad pública
4.	Choque con los supuestos de la historiografía nacionalista
5.	Crítica del orden civil
6.	Apología de ideologías no autoritarias o marxistas
7.	En principio, prohibición de cualquier obra de autor hostil al Régimen

Abb. 2: Zensurkriterien aus dem Jahre 1944 (Meseguer Cutillas 2015:11)

Wie aus der obigen Tabelle ersichtlich ist, wurde jede politische Meinung, die sich gegen das Regime richtete, zensiert, ebenso wie jeder Angriff auf die Staatsreligion und jeglicher Verstoß gegen die Moral, der als solcher verstanden wurde. Um die Einhaltung dieser Kriterien zu gewährleisten, wurden bestimmte Maßnahmen ergriffen. So kam es beispielsweise zur Etablierung eines hierarchischen Systems unter den Zensoren, die komplizierte Auswahlprozesse durchlaufen mussten (vgl. Ruiz Bautista 2008). Dieses hierarchische System bestand aus „lectores“, also Lektoren³, die in erster Linie für eine allgemeine Bewertung der Werke verantwortlich waren. Außerdem gab es „dictaminadores“ (Entscheider), die die Verhandlungen mit den Verlagen führten. Schließlich gab es noch die Hauptverantwortlichen für die Zensurpolitik, die zwischen den „dictaminadores“ und den Zensoren vermittelten (vgl. Abellán 1980:115). In die diversen Zensurprozesse waren allerdings weit mehr Menschen involviert als die eben genannten. Aus heutiger Sicht scheint es aber unmöglich zu eruieren, inwieweit deren subjektive Entscheidungen dieses komplexe System beeinflusst haben.

Unter Franco nahm die Zensur in Spanien eine neue, noch nie dagewesene Dimension an, die sich (vor allem während der zweiten Zensurperiode) nicht nur auf institutionelle Zensur beschränkte. Die Angst vor einem Verbrechen und das Misstrauen der Verlage war so groß, dass viele Verleger bei „riskanten“ Werken zur Selbstzensur griffen. Dies war auch die gängige Praxis vieler Übersetzer. Somit landeten in den Händen der Zensoren des Öfteren Bücher, die bereits vorzensiert wurden. Darüber hinaus fühlten sich auch viele Schriftsteller – oftmals aufgrund des Drucks, der von ihren Herausgebern ausgeübt wurde – dazu verpflichtet, ihre eigenen Werke zu glätten (vgl. Meseguer Cutillas 2015:12).

³ Die Lektoren galten als *die* Zensoren; Meseguer Cutillas verwendet die beiden Bezeichnungen synonym

In den ersten Jahren, als die „Falange“ den Zensurapparat kontrollierte, wurde alles, was sich auf andere Ideologien bezog, zensiert, ebenso wie jeder Angriff auf befreundete Nationen. Darüber hinaus förderte sie Werke, die das Bild von Franco und anderen Diktatoren begünstigten. In dem Moment, als die Kirche die Zensur übernahm, konzentrierte sich ihre Aufmerksamkeit vor allem auf moralische Fragen. Um Inkonsistenzen zu vermeiden und die Zensurkriterien zu harmonisieren, wurde ein Musterfragebogen entworfen, der auf Juan Beneyto Pérez zurückzuführen ist und bis zum Ende der Diktatur verwendet wurde. Die Zensoren mussten die folgenden Fragen mit „ja“ oder „nein“ beantworten:

Modelo de informe
¿Ataca al Dogma?
¿A la moral?
¿A la Iglesia o a sus Ministros?
¿Al Régimen y a sus instituciones?
¿A las personas que colaboran o han colaborado con el Régimen?
Los pasajes censurables, ¿califican el contenido total de la obra?

Abb. 3: Musterfragebogen (Meseguer Cutillas 2015:18)

Diese Fragen (Handelt es sich um einen Angriff auf das Dogma, die Moral, die Kirche und ihre Ministerien, das Regime und seine Institutionen? Stellt es einen Angriff auf die Menschen dar, die mit dem Regime zusammenarbeiten oder mit ihm zusammengearbeitet haben? Machen die zu zensierenden Passagen den gesamten Inhalt des Werkes aus?) spiegeln die wichtigsten Anliegen des Regimes wider. Die Aufgabe der Zensoren bestand darin, die Fragen zu beantworten und einen Abschnitt mit dem Titel „Bericht und weitere Bemerkungen“ auszufüllen. Das Urteil des Zensors konnte dabei positiv (Autorisierung des Werkes oder Autorisierung mit Streichungen) oder negativ (Ablehnung mit oder ohne Anzeige und Aufnahme oder Nichtaufnahme des Autors in die Liste der verbotenen Autoren) ausfallen (vgl. Meseguer Cutillas 2015:17f.).

5.1.1. Die Zensur von 1938 bis 1966

Die Zensur wurde zum ersten Mal durch das Pressegesetz von 1938 („Ley de Prensa de 1938“) institutionalisiert, das von Ramón Serrano Suñer entwickelt und kurz nach der Machtübernahme von Franco, nämlich am 22. April 1938, proklamiert wurde. Serrano Suñer war unter Franco der Leiter des Innenministeriums und damit auch für das Presse- und Propagandaministerium zuständig. Ziel dieses ersten Pressegesetzes, das eine Zeit tiefgreifender kultureller und intellektueller Unterdrückung einleitete, war es, alle Ideen zu unterbinden, die dem Regime und der Ideologie, die es verteidigen wollte, schaden hätten können. Zu diesem Zweck wurden diverse Verbote aufgestellt und zahllose Gesetze und Vorschriften erlassen, um den Verlagssektor zu unterwerfen und zu kontrollieren. Das damalige Pressegesetz hatte einen starken repressiven und militärischen Charakter und erinnerte damit

an die Propagandamodelle Mussolinis im faschistischen Italien oder von Goebbels im nationalsozialistischen Deutschland.

1941 wurde schließlich ein eigenes Ministerium für Presse- und Propagandafragen geschaffen, das Vizesekretariat für Volkserziehung („Vicesecretaría de Educación Popular“). Damit begann eine neue Phase der Zensur; sie wurde systematischer, kohärenter und vor allem mehr denn je von der katholischen Kirche beeinflusst (vgl. Meseguer Cutillas 2015:14f.). Abellán (1980:93) spricht in diesem Zusammenhang von einer perfekten Osmose zwischen kirchlicher und ziviler Zensur, was sich in der Schwere der Urteile und auch in dem strengen Verbot der Veröffentlichung bestimmter Werke und Autoren widerspiegelte. 1942 stellte die „Sección de Censura de Libros“ folgende thematische Klassifizierung der zu zensierenden Werke vor:

Criterios temáticos	
1.	Política, historia de España y pedagogía política
2.	Religión y pedagogía católica
3.	Libros científicos y de texto
4.	Historia y técnica militar
5.	Lecturas amenas y recreativas

Abb. 4: Thematische Klassifizierung der „Sección de Censura“ (Meseguer Cutillas 2015:15)

Demnach waren alle politischen Werke sowie politische Lehrbücher und Werke, die die spanische Geschichte behandelten, von der Zensur betroffen. Außerdem wurden religiöse Werke und katholische Lehrbücher sowie wissenschaftliche (Lehr-)Bücher genauestens untersucht. Auch Bücher über das Militär und dessen Geschichte sowie anspruchslose Unterhaltungsliteratur wurden dem franquistischen Zensurapparat vorgelegt. Bereits in den ersten Jahren der Zensur bestand also ein gewisses Interesse an einer thematischen Klassifizierung der zu zensierenden Werke, das bis zum Ende der Diktatur aufrecht bleiben sollte (vgl. Ruiz Bautista 2008:52f.).

Das Ziel während dieser ersten Phase der Zensur war schlichtweg, dem Zensurapparat immer mehr Macht und Effektivität zu verleihen. Es waren jedoch die Ereignisse, die Jahre später eintraten, die den zukünftigen Weg weisen sollten. Im Jahre 1951 wurde die Zensur dem Ministerium für Information und Tourismus („Ministerio de Información y Turismo“) und damit dem Falangisten und strengem Katholiken Arias Salgado unterstellt. Die Pläne Salgados, den franquistischen Zensurapparat weiter zu verschärfen, wurden allerdings durch die damaligen politischen Ereignisse vereitelt.

Nach der Unterzeichnung diverser internationaler Handelsabkommen und dem Abschluss des Konkordats mit dem Vatikan im Jahre 1953 verringerte das Regime den Druck auf die Autoren und Verlage. Der Grund dafür liegt auf der Hand: Als sich Spanien langsam zu öffnen begann, war Franco um ein toleranteres Image bemüht, was sich letztendlich in der Anwendung der Zensurkriterien widerspiegelte. Dieser Schritt erklärt die Inkonsistenz oder die gar

willkürliche Zensur, die in jenen Jahren zu beobachten war. Im Jahre 1962 begann schließlich Manuel Fraga Iribarne, welcher von 1962 bis 1969 das Amt des Tourismus- und Informationsministers innehatte, ein neues Pressegesetz auszuarbeiten (vgl. Meseguer Cutillas 2015:16).

5.1.2. Die Zensur von 1966 bis 1978

Das Pressegesetz von 1966 („Ley de Prensa e Imprenta de 1966“), das von Manuel Fraga Iribarne konzipiert und daher auch als „Ley Fraga“ bezeichnet wurde, weckte die Hoffnung all jener, die darin ein Gesetz von größerer Flexibilität sahen. Tatsächlich schien es anfangs so, dass jenes zweite Pressegesetz die Zeit der oftmals gewaltsamen Repressionsmaßnahmen beenden würde. Das neue Pressegesetz stellte sich jedoch schon bald als Blendwerk heraus; letztendlich sollte es den Druck auf den Verlagssektor sogar noch erhöhen. Autoren, Übersetzer und Verleger waren fortan nicht mehr bloß dazu gezwungen, ihre Werke zu glätten und ihre Projekte mit Bedacht auszuwählen, sondern mussten darüber hinaus in einem zuvor noch nie dagewesenen Ausmaß Selbstzensur praktizieren. Damit wurden sie de facto Teil des franquistischen Zensursystems, das unerbittlicher und rigoroser denn je war.

Mit der Schaffung des neuen Pressegesetzes wurde eher den unmittelbaren Interessen des Regimes Rechnung getragen, das sowohl intern als auch extern unter Druck stand. Einerseits galt Spanien als die letzte „faschistische Hochburg“ Europas, weswegen Franco darum bemüht war, ein toleranteres und offeneres Bild nach außen zu vermitteln. Andererseits erforderten interne Spannungen, wie sie beispielsweise zwischen dem Staat und der Kirche herrschten, ein taktisches Engagement, das alle Parteien zufrieden stellte. Mit Artikel vier des neuen Pressegesetzes wurde die offizielle Vorzensur abgeschafft, stattdessen wurde die „freiwillige Konsultation“ („consulta voluntaria“) eingeführt. Damit waren die Verlage zwar nicht mehr dazu verpflichtet, ihre Werke zur Zensur einzureichen, die Bücher konnten aber dennoch später beschlagnahmt werden, wenn sie als anstößig angesehen wurden (vgl. Meseguer Cutillas 2015:20ff.). Beatriz de Moura, welche im Jahre 1969 zusammen mit Óscar Tusquets den Verlag Tusquets Editores gründete, äußerte sich im Interview mit Meseguer Cutillas folgendermaßen zu dem neuen Pressegesetz: „Dieses Gesetz stellte, zumindest für mich, nicht mehr als eine skrupellose Verlagerung der Verantwortung von der offiziellen Zensur auf die [...] Verlage dar.“⁴ (Meseguer Cutillas 2015:22)

Eine weitere Zwangsmaßnahme versteckte sich hinter Artikel zwölf („depósito previo“), der die Verlage dazu aufforderte, sechs Exemplare des veröffentlichten Werkes vorzulegen. Das Werk wurde daraufhin entweder positiv bewertet und durfte somit weiter ungehindert zirkulieren oder negativ bewertet, was zur Beschlagnahme des Buches führte (vgl. Muñoz Soro 2008:117).

⁴ Alle direkten Zitate aus Meseguer Cutillas' Werk wurden von der Autorin dieser Abhandlung aus dem Spanischen ins Deutsche übersetzt.

MINISTERIO DE CULTURA
DIRECCION GENERAL DEL LIBRO Y BIBLIOTECAS
PROMOCION EDITORIAL

Exp. núm. 7555

1-7-78

Ilmo. Sr.:

El que suscribe D. José Vergara Doncel, con domicilio en Madrid, calle Milán, núm. 38, teléfono 200.00.45 en representación de la Editorial ALIANZA EDITORIAL S.A., a efectos de su posible posterior difusión legal, de acuerdo con las previsiones de la Ley de Prensa e Imprenta de 18 de marzo de 1966 («Boletín Oficial del Estado» del día 19), deposita seis ejemplares de la obra NO presentada previamente a consulta voluntaria.

TITULO EL GUARDIAN ENTRE EL CENTENO sobre la que aporta los siguientes datos:

AUTOR:
Nombre J.D., seudónimo
Apellidos Salinger
EDITORIAL ALIANZA EDITORIAL S.A., inscrita con el número 543 en el Registro de Empresas Editoriales.
Volumen (páginas) 240
Formato 11 x 18
Tirada oficialmente declarada 12.000 ej.
Precio de venta 200 Ptas.
Colección en que se incluye El Libro de Bolsillo

SOLICITA se tenga en cuenta dicho depósito al objeto de poder proceder a la difusión de la citada obra, de acuerdo con lo establecido en la normativa legal vigente.

Madrid. Hora 11:30 Fecha 30 de Junio de 1978

EL SOLICITANTE
Alianza Editorial, S. A.

Mod. 711

DEPOSITO

Ilmo. Sr. Director General del Libro y Bibliotecas.

Abb. 5: Depósito previo von *Der Fänger im Rochen* (Ruiz Bautista 2008:265)

Darüber hinaus gab es noch das sogenannte „administrative Schweigen“ („silencio administrativo“), das die Behörden in bestimmten Situationen begrüßten. Durch das „administrative Schweigen“ konnten sie im Falle einer Straftat jede Verantwortung von sich weisen – diese lag dann erneut bei den Autoren und Herausgebern (vgl. Meseguer Cutillas 2015:23). Dies war beispielsweise bei Hemingways Werk *For Whom the Bell Tolls* (deutscher Titel: *Wem die Stunde schlägt*) der Fall, wie der Autor Douglas Edward Laprade im Interview mit Meseguer Cutillas verriet:

Anstatt die Veröffentlichung eines Buches zu genehmigen oder zu verweigern, konnten sich die Zensurbehörden für das „administrative Schweigen“ entscheiden. Das „administrative Schweigen“ stellte ein Zugeständnis an die öffentliche Meinung dar. [...] Es bedeutete, dass das Buch keine Zustimmung (durch die Zensoren) fand, aber sie wagten es auch nicht, es aus Angst vor der Reaktion der Öffentlichkeit abzulehnen. Ernest Hemingways Roman *Wem die Stunde schlägt* erhielt dieses Etikett. (Meseguer Cutillas 2015:23)

Die repressive Absicht des Pressegesetzes von 1966 spiegelte sich auch in Artikel zwei wider, der mit einer etwas zweideutigen und vagen Sprache die Grenzen der vermeintlichen Meinungsfreiheit markierte (vgl. Cisquella et al. 1977:43). Es dauerte nicht lange, bis das ehrgeizige Projekt, das mit dem Pressegesetz von 1966 verfolgt wurde, schließlich Wellen

schlug. Die praktischen Folgen des Gesetzes führten zu einem Bruch innerhalb der Regierung, der 1969 zu der Entlassung von Fraga als Tourismus- und Informationsminister führte (vgl. Muñoz Sorro 2008:124). Alfredo Sánchez Bella, Botschafter Spaniens in Italien mit starken Beziehungen zum „Opus Dei“, nahm schließlich Fragas Position ein. Mit der Ernennung von Sánchez Bella ging eine erneute Periode der systematischen Unterdrückung des Literatursektors einher, die erst mit der Verfassung im Jahre 1978 ein Ende finden sollte (vgl. Meseguer Cutillas 2015:24).

5.2. Gegenüberstellung der beiden Pressegesetze

Das zweite Pressegesetz brachte also zahlreiche Veränderungen innerhalb des spanischen Zensurapparates mit sich. Einerseits kam es während der zweiten Zensurperiode zu einer Öffnung des Regimes gegenüber bestimmten Themen, die unter dem Pressegesetz von 1938 als verpönt galten (vgl. Cisque et al. 1977:73). Dazu zählten beispielsweise Themen wie die Geschichte Spaniens, Marxismus, Anarchismus, Sexualität und Religion. Es gilt allerdings zu betonen, dass diese Offenheit nicht konsequent praktiziert wurde und bei weitem nicht alle ehemals verbotenen Themen betroffen waren. Außerdem wurde die offizielle Vorzensur abgeschafft. Andererseits zwang das Pressegesetz von 1966 die Verlage und Übersetzer dazu, in hohem Maße zur Selbstzensur zu greifen. Was beide Gesetze wiederum gemein hatten, war die Tatsache, dass bloß Übersetzungen ins Kastilische von den Zensurbehörden akzeptiert wurden. Außerdem gab es nach wie vor „autores malditos“, also verbotene Autoren, deren Werke gar nicht publiziert wurden (vgl. Meseguer Cutillas 2015:24).

Auf den ersten Blick wirkt das Pressegesetz von 1966 zwar flexibler, doch tatsächlich wurde der spanische Zensurapparat während der zweiten Zensurperiode bloß noch stärker instrumentalisiert. Der Grund dafür, dass während dieser Zeit immer weniger Werke abgelehnt wurden, bestand schlichtweg darin, dass die Werke bereits vorzensiert in die Hände der Zensoren gelangten. Gleichzeitig entschieden sich die Zensoren immer öfter für das „administrative Schweigen“, um jegliche Verantwortung von sich weisen zu können (vgl. Abellán 1980:152). Mit dem Pressegesetz von 1966 gelang es dem Regime somit, sein Image (vor allem nach außen hin) zu verbessern, ohne dabei den Druck auf die Autoren, Verlage und Übersetzer zu verringern.

6. Theoretischer Rahmen

Wie bereits eingangs erwähnt wurde, besteht das Ziel dieser Arbeit darin, den Einfluss der Franco-Diktatur auf die literarische Übersetzungspraxis in Spanien darzulegen. Dabei sollen vor allem die Auswirkungen auf die Akteure des Transfers und die Transferprozesse näher untersucht werden. Im folgenden Kapitel sollen die theoretischen Grundlagen des Transferansatzes beziehungsweise des Transfermodells (vgl. Frank & Kittel 2004), des Kulturtransfers (vgl. Lüsebrink 2001) sowie der Translationskultur (vgl. Prunč 1997) näher

beleuchtet werden, da jene Modelle den theoretischen Rahmen für den empirischen Teil dieser Abhandlung bilden.

6.1. Der Transferansatz

Literarische Übersetzungen stellen eine besondere Herausforderung dar, da sie (im Gegensatz zu Fachübersetzungen) eine „totale“ Übersetzung verlangen, also eine Übersetzung, die in der Zielkultur genau dasselbe Bild und dieselben Gefühle auslösen sollte wie das Original in der Ausgangskultur. Dies ist, selbst bei idealen Rahmenbedingungen, praktisch ein Ding der Unmöglichkeit. Hinzu kommt, dass die Rahmenbedingungen für literarische Übersetzungen in der Vergangenheit oftmals alles andere als ideal waren, wie das vorangegangene Kapitel deutlich aufzeigt.

Während sich die präskriptiv-produktive Übersetzungsforschung in erster Linie auf die Ausbildung zukünftiger Übersetzer und Dolmetscher konzentriert, fokussiert sich die retrospektiv-deskriptive Übersetzungsforschung – wie der Name schon vorwegnimmt – auf bereits vorliegende literarische Übersetzungen, um historische oder systematische Schlüsse ziehen zu können. Dabei werden große, miteinander zusammenhängende Textkorpora einer genauen Analyse unterzogen, wobei ein besonderer Fokus auf dem Entstehungszusammenhang eines Werkes und seiner Übersetzung beziehungsweise seiner Übersetzungen liegt. In diesem Zusammenhang wird von einer transferorientierten Übersetzungsforschung gesprochen (vgl. Frank & Kittel 2004:4f.).

Von besonderer Relevanz für die historische Übersetzungsforschung ist die Schärfung diverser Begriffe, etwa der „Lesekultur“ oder des „Systems“. Die Lesekultur wird nicht von nationalen Grenzen bestimmt, sondern von Sprachgrenzen. Der Begriff „System“ bedeutet in der Übersetzungsforschung etwas Ähnliches, er erfordert allerdings einen Zusammenhang der Elemente einer Kultur, der normengeleitetes Handeln möglich macht, damit in weiterer Folge Gesetzmäßigkeiten und Gesetze definiert werden können (vgl. Frank & Kittel 2004:10).

Selbstverständlich spielt auch der Begriff der „Nation“ in der historischen Übersetzungsforschung eine tragende Rolle. Hier hat sich der Herdersche Nationsbegriff durchgesetzt, der „eine Sprach-, Literatur- und Kulturgemeinschaft, die nicht notwendigerweise staatliche Souveränität besitzt, als kulturschaffendes Subjekt und die Literatur der Welt als Komplementarität dieser Kulturnationen auffasst“ (Frank & Kittel 2004:10).

Ein weiterer Terminus, der im Kontext der historischen Übersetzungsforschung eine zentrale Rolle spielt, ist „Internationalität“, schließlich ist Internationalität die Voraussetzung dafür, dass literarische Übersetzungen überhaupt erst entstehen können. Eine weitere Voraussetzung für übersetzerischen Transfer ist selbstverständlich der Übersetzer selbst, wobei es sich in der Vergangenheit als sinnvoll erwiesen hat, hier von einer mehrere Personen umfassenden Instanz auszugehen.

Das kulturelle Ergebnis dieses Transfers, also die literarische Übersetzung selbst, stellt in den meisten Fällen eine literarische Bereicherung dar, da somit wichtige Werke aus anderen

Sprachen rezipiert werden können. Literarische Übersetzungen können allerdings auch das Gegenteil bewirken und zu seiner literarischen Verarmung beisteuern. Dies ist beispielsweise dann der Fall, wenn vermehrt Trivalliteratur anstelle von wertvoller Literatur übersetzt wird (vgl. Frank & Kittel 2004:10ff.).

6.1.1. Das Transfermodell

Übersetzerischer Transfer kann in einem Modell dargestellt werden, das auf zwei Größen aufbaut: zwei Nationen. Erst die jeweilige Übersetzung bestimmt, welche der beiden Nationen die Ausgangsnation und welche die Zielnation ist. Das Medium des Transfers ist die internationale Sphäre, die dort beginnt, wo der übersetzerische Transfer in der Ausgangsnation eingesetzt hat und dort endet, wo die Übersetzung fertiggestellt und (in den meisten Fällen) auch veröffentlicht wurde. Die Verbindungen zwischen zwei Nationen sowie die Hindernisse, die die Übersetzungen überwinden müssen, werden in der Übersetzungsforschung als „Domäne“ bezeichnet. Aus der Domäne lassen sich in der Regel Befunde ableiten, welche wiederum als Grundlage für Hypothesen dienen können.

Der Begriff „Transfer“ hatte innerhalb dieses Modells ursprünglich zwei verschiedene Bedeutungen. Einerseits bezog sich Transfer auf den materiellen Austausch und andererseits auf den wörtlichen Sinn einer Übersetzung, also auf die Überwindung der sprachlichen und nichtsprachlichen Divergenzen zwischen der Ausgangs- und der Zielnation. Da sich in der Vergangenheit eine terminologische Unterscheidung als praktikabel erwiesen hat, bezieht sich Transfer mittlerweile primär auf die materielle Aus- und Einfuhr einer Übersetzung – die zweite Bedeutung wird aber dennoch nicht kategorial ausgeschlossen. Die zweite ursprüngliche Bedeutung von Transfer, also die Übersetzung im eigentlichen Sinne, die ja stets Abweichungen oder Veränderungen miteinschließt, wird nun unter dem Begriff „Transformation“ zusammengefasst. Hierzu zählen auch die direkten Auswirkungen des Übersetzens.

Die Übersetzungsforschung unterscheidet zwischen verschiedenen Transferarten, den Akteuren und den Agenturen sowie deren Lokalisierung, den Motiven für einen Transfer, den verwendeten Kanälen und Netzen, dem Regime und den Regeln. Ein Problem, das die historische Übersetzungsforschung mit sich bringt, ist die Tatsache, dass die Dokumentenlage oftmals nicht eindeutig ist und somit einzelne Handlungen nicht immer auf einzelne Akteure zurückzuführen sind. In solchen Fällen bietet es sich an, sich auf das Konstrukt eines (kollektiven) Handlungsträgers zu stützen. In der transferorientierten Übersetzungsforschung ist es grundsätzlich empfehlenswert, alle in den Transferprozess involvierten Personen so lange als Instanzen oder Agenturen zu betrachten, bis sich individuelle Beiträge ausmachen lassen.

Eine wichtige Grundsatzfrage in der historischen Übersetzungsforschung ist die Frage nach dem Motiv für einen literarischen Transfer. Hier kann zwischen drei Hauptzielen unterschieden werden: Einerseits kann das Interesse an fremdsprachiger Literatur als Kunst- und Kulturgut ausschlaggebend sein. Zum anderen kann das Interesse an einem literarischen

Werk und seiner Übersetzung darauf basieren, dass das Werk als attraktive Handelsware gesehen wird. Das dritte Motiv ist von kulturpolitischer Natur und daher in der Regel komplexer.

Voraussetzung für eine Transferhandlung ist das Vorhandensein eines Kanals. Im Falle einer Professionalisierung können Kanäle zu Netzen ausgebaut werden. Metaphorisch betrachtet bestehen Netze aus Verbindungslinien und Verknüpfungspunkten. Beispiele für solche Verknüpfungspunkte sind etwa der Zugang zu einem Netz, Umschlagspunkte und der Bestimmungsort der Übersetzung inklusive aller für diese Punkte üblichen Instanzen beziehungsweise Agenturen. Die Etablierung und die Aufrechterhaltung dieser Netze ist interessengeleitet.

Ein weiterer für die transferorientierte Übersetzungsforschung relevanter Begriff ist der des „Regimes“, der seinen Ursprung in der internationalen Wirtschaftsforschung hat. Im Kontext des übersetzerischen Transfers ist das Regime eine Art Organisationsform mit eigenen Gesetzen und Vorschriften, in der sich die verschiedenen (und manchmal sogar gegensätzlichen) Erwartungen entwickeln und erfüllen können.

Ziel dieses Modells ist es, Übersetzungsforschern bei der Entwicklung von Leitfragen für ihre Domäne zu helfen und sie bei der Strukturierung ihrer Forschung zu unterstützen. Bedeutende Fragen wie etwa die Frage nach der Intention, der Rezeption oder der Normativität können mithilfe des Transfermodells möglicherweise geklärt werden (vgl. Frank & Kittel 2004:12ff.).

6.1.2. Transformationen im Transfer

Die entscheidende Voraussetzung dafür, dass literarischer Transfer überhaupt stattfinden und in weiterer Folge im Zuge der transferorientierten Übersetzungsforschung untersucht werden kann, ist selbstverständlich der Kontakt zwischen verschiedenen Sprachen, Literaturen, Kulturen und Nationen. Bei solch einem Transfer müssen sprachliche Unterschiede überwunden werden, die wiederum Potential für übersetzerische Transformationen bieten. Im Zuge vergangener Untersuchungen wurden vier Prinzipien ermittelt, um Sprachenpaardifferenzen zu identifizieren. In den folgenden vier Fällen liegt ein erhöhtes Potential für sprachliche Transformationen vor:

Wenn in der Zielsprache kein äquivalent erscheinender Ausdruck existiert, beispielsweise, weil er in der Zielnation schlichtweg nicht gebraucht wird oder soeben erst Einzug in die Ausgangssprache gehalten hat oder weil es sich um den ersten übersetzerischen Kontakt handelt; wenn in der Ausgangssprache Sachverhalte zusammengefasst werden und der Übersetzer dazu gezwungen ist, Differenzierungen vorzunehmen; eine zusätzliche Erschwernis stellt diese Form der Sprachenpaardifferenz dar, wenn sie im geistigen Bereich vorgenommen wird, da Sinneswahrnehmungen nicht kontrolliert werden können; außerdem ist das sprachenpaarbedingte Transformationspotential vor allem dann groß, wenn strukturell bedeutende Stellen in einem Werk betroffen sind.

Als Beispiel für das erste Prinzip können die Übersetzungen philosophischer und poetologischer Texte des Deutschen Idealismus durch anglo-amerikanische Transzendentalisten im 19. Jahrhundert herangezogen werden. Durch die Übersetzungen wurde das literarische Englisch in den Vereinigten Staaten zum Teil neu erfunden, da für viele Termini keine Entsprechungen existierten und die Übersetzer somit gezwungen waren, Ausdrücke zu erfinden. Auch wenn die Übersetzer damals von konservativen Kritikern vielfach für diese Vorgehensweise kritisiert wurden, war dieser Bruch mit den bestehenden Diskursformen doch elementar an der Schaffung einer anglo-amerikanischen Nationalliteratur beteiligt.

Ein Beispiel für sowohl das zweite als auch das vierte Prinzip stellt die grammatische Anisomorphie⁵ in *The Waste Land* von T. S. Eliot dar. Eliot verwendete im Schlussteil seines Gedichtes die geschlechtsunspezifische Personenbezeichnung „friend“, was die Übersetzer dazu zwang, in der jeweiligen Zielsprache zu differenzieren. Da sich der französische Übersetzer damals für „amie“ und somit für die weibliche Form entschied, übersetzte der deutsche Übersetzer „friend“ ebenfalls mit „Freundin“ anstelle von „Freund“. Geht man davon aus, dass es sich bei dem Sprecher um einen Mann handelt, erhält die Passage somit einen (hetero-)erotischen Beigeschmack. Als in den siebziger Jahren Manuskripte veröffentlicht wurden, in denen ersichtlich war, dass die Wörter „we brother“ gestrichen wurden, entbrannte die Diskussion über das Geschlecht der Person erneut. Dabei eröffnet das Wort „brother“ neben der homosexuellen auch die Möglichkeit der unerotischen Leseart, da es sich hierbei auch schlichtweg um eine Leseranrede handeln könnte. Es sind Stellen wie diese, die Übersetzer vor besondere Herausforderungen stellen und oftmals übersetzerische Transformationen erfordern (vgl. Frank & Kittel 2004:22ff.).

6.1.3. Äußere und innere Übersetzungsgeschichte

Die Unterscheidung von äußerer und innerer Übersetzungsgeschichte hilft dabei, übersetzerische Fakten festzustellen. Doch was genau zählt zu übersetzerischen Fakten? Hier bietet es sich an, mit den allseits bekannten W-Fragen (Was? Wann und wo? Wie und warum?) zu arbeiten.

Die erste Frage, die die äußere Übersetzungsgeschichte betrifft, ist die Frage, *was* in der betroffenen Domäne alles übersetzt worden ist (und selbstverständlich gleichzeitig auch was nicht). Betrachtet man bloß einen bestimmten Zeitabschnitt, lassen sich so translatorische Präferenzen ausmachen. Von besonderer Relevanz ist auch die Frage nach der Häufigkeit der Übersetzung, an der man gewissermaßen die Wertschätzung des literarischen Werkes in der Zielnation ablesen kann. Auch das Publikationsformat (Zeitung, Zeitschrift, gebundene Ausgabe etc.) kann hier eine entscheidende Rolle spielen.

⁵ Der Begriff „Anisomorphismus“ geht auf Zgusta (1971) zurück und kennzeichnet „sowohl die Lexik als auch die Grammatik einer Sprache [...], die in einer Konfrontationsbeziehung zu einer anderen Sprache gesetzt wird“ (Panasiuk 2005:156).

Die Fragen nach dem *Wann* und *Wo* sind für die transferorientierte Übersetzungsforschung von besonderer Bedeutung. Lässt sich der Ort der Übersetzung eruieren, kann dies bei der Aufstellung von Hypothesen und der Etablierung von Leitfragen für die Analyse behilflich sein. Bei der Frage nach dem *Wann* empfiehlt sich neben dem Blick auf zeitnahe oder zeitgleiche Literatur in der Zielsprache auch die nähere Untersuchung der Schul- beziehungsweise Bildungslektüre des Übersetzers (insofern bekannt). Möglicherweise wurden Übersetzungen in Anlehnung an andere Werke in der Zielnation angefertigt.

Die Frage „*Wie* wurde übersetzt?“ drängt sich regelrecht auf, ist dabei aber gar nicht so einfach zu beantworten. So kann man beispielsweise zwischen Übersetzern, die primär als Sprachmittler fungieren, sowie literarischen Übersetzern, deren einziger Erwerb das Übersetzen ist, unterscheiden. Die oberste Priorität ersterer wird dabei wenig wahrscheinlich der Erhalt literarischer Merkmale sein, während sich bei zweiteren eventuell Anzeichen von Routine und Eile beobachten lassen. Darüber hinaus gibt es noch Übersetzer, deren primäre Motivation schlichte Begeisterung für Literatur ist und welche somit noch am ehesten darum bemüht sein werden, bei der Übersetzung die Stilzüge des Autors zu übernehmen. Manchmal lassen sich auch der Hausstil des Verlegers oder ein Übersetzungshandbuch ausfindig machen, die mehr Aufschluss über die Übersetzungsgewohnheiten geben. Auch die Ausbildung des Übersetzers kann ausschlaggebend sein. Die Frage nach dem *Wie* betrifft darüber hinaus auch die Rahmenbedingungen sowie die Hilfsmittel, die den Übersetzern zur Verfügung standen.

Die Frage nach dem *Warum* ist wohl in vielfacher Hinsicht die interessanteste und gleichzeitig die Frage, die zu den meisten Spekulationen anregt. Die Antwort auf die Frage nach dem Motiv findet man oft in Übersetzervorworten – allerdings zeigten vergangene Forschungen, dass diese eher das enthielten, was man als Leser erwartete und nicht das, was tatsächlich zutraf.

Die wichtigste Frage betrifft allerdings die innere Übersetzungsgeschichte und lautet: „*Wie* ist die vorliegende Übersetzung beschaffen?“ Um diese Frage beantworten zu können, empfiehlt sich ein Makrovergleich sowie die mikroskopische Analyse von ausgewählten Stellen (diese sollten allerdings nicht zu kurz sein). Doch welche Stellen bieten sich für die Analyse an? In erster Linie handelt es sich hierbei um Auszüge, die – wie im vorangegangenen Kapitel bereits ausführlich dargelegt wurde – ein großes Potential für übersetzerische Transformationen bergen. Hierzu zählen beispielsweise Textstellen, die für den Aufbau und den Sinn des Ausgangstextes besonders relevant sind oder jene Stellen, welche aufgrund ihrer sprachlichen, literarischen oder kulturellen Asymmetrien eine besondere translatorische Herausforderung darstellen. Auch Textstellen, denen laut Zeitzeugnissen besonders viel Aufmerksamkeit geschenkt wurde, sollten Gegenstand genauerer Untersuchungen sein.

Bei so einer umfassenden Übersetzungsanalyse ist es grundsätzlich ratsam, sich primär auf Abweichungen zu konzentrieren, da diese in der Regel aufschlussreicher sind als ähnliche oder gar identisch gebliebene Stellen. Von besonderem Interesse bei solch einer Analyse ist das Bedeutungspotential einer Übersetzung und wie dieses, verglichen mit dem des Ausgangstextes, modifiziert worden ist (vgl. Frank & Kittel 2004:39ff.).

6.1.4. Korrelationsarten

Nach der Identifizierung und der genauen Analyse der betroffenen Stellen gilt es, die Normen, die für das Handeln des Übersetzers ausschlaggebend waren, zu ermitteln, um in weiterer Folge die Gründe für den jeweiligen Lösungsweg eruieren zu können. Wie bereits im vorangegangenen Kapitel erläutert wurde, besteht der nächste Schritt darin, die Auswirkungen der Transformationen auf das Bedeutungspotential der Übersetzung zu bestimmen. Der letzte Schritt besteht in der Ermittlung der Konsequenzen für die Übersetzungs- und Zielkultur sowie die Zielliteratur.

Bei der Analyse einer Übersetzung sollte der Ausgangstext als deskriptive Norm verstanden werden. Für die Analyse selbst gibt es eine bewährte Methode. Demnach existieren vier Arten der Korrelation zwischen Ausgangs- und Zieltext: Wenn eine Einheit schlichtweg nicht übersetzt wird, handelt es sich um eine Auslassung. Darüber hinaus können auch neue Einheiten hinzugefügt werden (Hinzufügung). Außerdem kann eine Einheit identisch wiedergegeben werden (Wiedergabe) oder im Zuge der Übersetzung modifiziert worden sein (Veränderung). Oftmals sind Veränderungen dabei nichts anderes als eine Kombination von Auslassungen und Hinzufügungen. Bei der Analyse empfiehlt es sich, alle Auslassungen, Hinzufügungen, Wiedergaben und Veränderungen in einem Protokoll festzuhalten.

Diesen vier Korrelationsarten sind wiederum vier Kategorien untergeordnet: textliche Mikroeinheiten, textliche Rekurrenzen, literarische Schemata und literarische Inferenten. Neben Makroeinheiten wie Absätzen oder Kapiteln sollte auch textlichen Mikroeinheiten besondere Aufmerksamkeit geschenkt werden. So sollten im Zuge einer graphemischen Untersuchung beispielsweise die Schreibweise von Wörtern, Schreibfehler, Zwischenräume oder gar Drucktypenänderungen genauer geprüft werden, wobei bei Lyrikübersetzungen zusätzlich noch ein besonderer Fokus auf Satzzeichen gelegt werden sollte. Darüber hinaus empfiehlt sich die Durchführung einer phonetischen Untersuchung. Dabei spielen sowohl segmentale als auch übersegmentale Merkmale eine Rolle.

Einzelne Wörter sollten sowohl auf denotativer als auch auf konnotativer Ebene untersucht werden. Bei der Wortform sollte ein besonderer Fokus auf grammatische und syntaktische Charakteristika sowie auf etymologische Verbindungen gelegt werden. Darüber hinaus können auch Stil- und Sprachgebrauchsmarkierungen (Wörter oder Wortgruppen aus Sondersprachen wie z. B. der Umgangs- oder Jugendsprache) sehr aufschlussreich sein. Kürzere oder längere Wortgruppen können zur Bestimmung von Bildlichkeit und vorgeprägten Wendungen (Zitate, Anspielungen etc.) herangezogen werden. Auch der Syntax und Redefiguren sollte besondere Aufmerksamkeit geschenkt werden. Im Falle von Theater, Oper, Rundfunk, Film und Fernsehen gilt es außerdem, die für das jeweilige Medium typischen Zeichensysteme zu beachten.

Ein weiterer Fokus sollte auf textliche Rekurrenzen gelegt werden. Bei Rekurrenzen handelt es sich um Stilmittel, die literarische Verbindungen herstellen. Beim Übersetzen von sprach- und schreibsystemgebundenen Textrekurrenzen kommt es beinahe immer zu

Abweichungen, welche wiederum dazu führen, dass Zusammenhänge verwischt werden. Studien zufolge kam es selbst in Prosastücken schon dazu, dass thematische Zusammenhänge von Übersetzern verzerrt, Charaktere verändert und dramatische Wendungen geglättet wurden.

Auch literarische Schemata können Übersetzer vor besondere Herausforderungen stellen. Bei literarischen Schemata handelt es sich um Abstraktionen und Generalisierungen von literarischen Zusammenhängen. So unterscheidet man beispielsweise zwischen Handlungsschemata („Mann und Frau werden am Ende der Geschichte trotz aller Umstände doch noch ein Paar“), Figurentypen („Charaktere mit blondem Haar sind gut, Charaktere mit dunklem Haar sind böse“) oder emotionalen Schemata. Literarische Schemata können des Weiteren anthropologisch oder historisch begründet oder national markiert sein. Aus übersetzungshistorischer Sicht sind vor allem historische und national markierte Schemata interessant, da es hier im Zuge der Übersetzung zu beachtlichen (Zeit-)Verschiebungen kommen kann (vgl. Frank & Kittel 2004:49ff.).

Neben literarischen Schemata spielen auch literarische Inferenten eine bedeutende Rolle. Literarische Inferenten sind nach Frank und Kittel (2004:53) „die Bewohner, die jene imaginative Welt bevölkern, die der Leser interpretierend aus einem literarischen Werk gewinnt.“ Bei einem Inferenten (also z. B. einer Figur) handelt es sich um ein Mosaik aus figurentypischen Charakteristika und (mehr oder weniger einzigartigen) Nuancen. Wenn der Ursprung dieser Nuancen auf Werke zurückzuführen ist, die zweiseitig wenig bekannt sind, gestaltet es sich für Übersetzer für gewöhnlich schwierig, diese zu erkennen und zu übernehmen (insofern in der Zielliteratur überhaupt ein Anknüpfungspunkt vorhanden ist) (vgl. Frank & Kittel 2004:53f.).

6.1.5. Normen

Wie bereits erwähnt, folgt auf die Analyse der ausgewählten Stellen die Identifizierung der Normen, die für das Handeln des Übersetzers entscheidend waren. Unter Normen versteht man in der historischen Übersetzungsforschung die Anforderungen, denen Übersetzer gegenüberstehen. Normen können Antwort darauf geben, wieso es zu der vorliegenden Übersetzungslösung gekommen ist und wieso andere Alternativen letztendlich nicht als Lösung infrage kamen. Es gilt allerdings zu betonen, dass nur besonders gut dokumentierte Fälle tatsächlich Aufschluss über die wahren Motive geben können. In der Übersetzungsforschung hat es sich bewährt, zuerst eine allgemeine Einschätzung des Umfeldes vorzunehmen, in dem der Übersetzer gearbeitet hat, um sich ein Bild von den damals möglichen Normen zu machen (vgl. Frank & Kittel 2004:54).

Literarische Werke sind komplex und stellen Übersetzer oftmals vor rivalisierende Anforderungen. Daher ist es ratsam, sich an der deontischen Logik zu orientieren, welche „zur logischen Beschreibung von Entscheidungen zwischen zueinander in Konflikt stehenden Normen oder Werten“ (Frank & Kittel 2004:54) entwickelt wurde. Mithilfe der deontischen

Logik sollen menschliche Handlungen in Entscheidungssituationen unparteiisch beurteilt werden.

Grundsätzlich unterscheiden sich Normen (mit Ausnahme der statistischen Norm) nach Strenge, Geltungsbereich und Explizitheit. Nach dem Aspekt der Strenge unterscheidet man zwischen absoluten und relativen Normen. Während sich relative Normen selbst regulieren, werden absolute Normen gesetzt beziehungsweise durchgesetzt. Zu letzteren zählen beispielsweise Gebote, Gesetze, Erlässe, Spiel- und Sportregeln sowie Industrienormen. Absolute Normen müssen befolgt werden, ansonsten drohen Strafen. Sie walten in der Literatur, der Kunst und der Translation bloß unter Zensurbedingungen, weswegen sie für diese Abhandlung besonders relevant sind. Relative Normen gelten im Gegensatz dazu als selbstregulierend, eine Nichtbefolgung wird in der Regel nur in der Ausbildung als Fehler angesehen. Bei einem Normenverstoß kann es sich aber genauso gut um eine Abweichung handeln, die eventuell wieder zur Schaffung einer neuen Norm führt.

Normen können darüber hinaus auch nach dem Kriterium des Geltungsbereiches unterschieden werden. Man unterscheidet hier zwischen sprachübergreifenden Normen (vorausgesetzt, es handelt sich um Normen gleicher Strenge) und Sprachnormen. Letztere können sowohl innerhalb einer Sprachgemeinschaft gelten als auch eine regionale, soziale oder berufsständische Geltung besitzen.

Außerdem können Normen nach dem Aspekt der Explizitheit unterschieden werden. Bei kodifizierten Normen, wie man sie beispielsweise in der präskriptiven Grammatik und Stilistik findet, handelt es sich um explizite Normen. Ihnen gegenüber stehen erschließbare Normen, welche nirgendwo kodifiziert sind. Zu erschließbaren Normen zählen beispielsweise jene Normen, die einem literarischen Werk Struktur verleihen oder Normen der mündlichen Rede (vor allem im Falle von toten Sprachen). Zwischen den kodifizierten und den erschließbaren Normen liegen die ablesbaren Normen. Wie der Name schon vorwegnimmt, lassen sich ablesbare Normen (zumindest von einem geschulten Auge) leicht als solche identifizieren. Ablesbare Normen sind gemeinsam mit kodifizierten Normen der Grund dafür, wieso bei Übersetzungsanalysen Übereinstimmungen gefunden werden können (vgl. Frank & Kittel 2004:54ff.).

6.1.6. Normenfelder

Das folgende Kapitel soll einen Überblick darüber geben, mit welchen Normen sich Übersetzer konfrontiert sehen. Die Charakteristika des Ausgangstextes beziehungsweise jene Merkmale, die der Übersetzer wiederzugeben versucht, stellen das erste Normenfeld dar. Auch die Vorstellung davon, was für den Übersetzer eine gute und richtige Übersetzung ausmacht, hat normativen Charakter. Die Translationskultur, innerhalb welcher der Übersetzer agiert, gilt ebenfalls als Normenfeld. Die Übersetzungskultur schließt auch die Lesekultur und die Rolle der Übersetzung innerhalb der Lesekultur mit ein. Ist eine dritte Lesekultur Teil der Rezeptionssituation, sind auch die dort herrschenden Normen für den Übersetzer von Relevanz.

Im Zuge der Übersetzung kommt es auch zu der Bildung einer dynamischen Norm, einer Art übersetzerischen Konsequenz. Diese übersetzerische Konsequenz kann sich wiederum in zwei Formen manifestieren: Zum einen in der Ausgestaltung literarischer Differenzen, Kontraste und Inkonsequenzen und zum anderen in mechanischer Inkonsequenz. Letztere hat beispielsweise dann normativen Charakter, wenn der Übersetzer dazu tendiert, den Lesern potenzielle Schwierigkeiten zu erläutern (selbst wenn es sich um einen hermetischen Ausgangstext handelt).

Im Falle von literarischen Übersetzungen wäre es erstrebenswert, dass beidseitige Literaturkenntnisse sowie vor allem das Gespür für die Differenzen zwischen der Ausgangs- und der Zielliteratur prinzipiell normenbildend wären. In der Regel handelt es sich hierbei um Normen, die gattungsgebunden sind. Abhängig von der jeweiligen Domäne und der jeweiligen Zeit kann es auch nützlich sein, literarische Normen zu berücksichtigen, die nicht gattungsgebunden sind. Als Beispiel hierfür kann das klassizistische Frankreich herangezogen werden, wo die literatursprachlichen Normen vom Hof und der Stadt festgelegt wurden.

Selbstverständlich spielen auch Sprachnormen eine gewichtige Rolle. Hier muss zwischen der als System aufgefassten Sprache und den regionalen, sozialen und berufsständischen Varietäten unterschieden werden. Für die sprachwissenschaftlich orientierte Übersetzungswissenschaft ist vor allem entscheidend, was während einer bestimmten Zeit möglich und gebräuchlich war. Dabei gilt es wiederum zu beachten, dass fast immer mehrere Wörterbücher, Grammatiken und Stilistiken vorlagen, womit eine entsprechende Normenvielfalt einherging.

Tatsächlich können auch bestimmte Formen der Aktualisierung Normencharakter haben, nämlich dann, wenn sie kulturell markiert sind. Als Beispiel für solch eine Aktualisierung kann das Band als Tonträger angeführt werden. Ein weiteres, besonderes Normenfeld stellt Kultur dar. Literatur ist sowohl ein konstitutiver Teil von Kultur als auch ihr Spiegel und oftmals auch eine Reflexion über sie. Kulturelle Konnotationen stellen Übersetzer oftmals vor besondere Herausforderungen, da sie als Übersetzungsnorm ein nur schwer fassbares Phänomen darstellen. Ähnlich verhält es sich mit transnationalen naturbezogenen Konnotationen. Beispielsweise ruft „Frühling“ bei Menschen, die in der gemäßigten Zone leben, andere Konnotationen hervor als bei Bewohnern der südlichen Erdhälfte (vgl. Frank & Kittel 2004:56ff.).

6.1.7. Portale

In den vorangegangenen Kapiteln war immer wieder von Abweichungen die Rede, welche unter anderem aus Normenkonflikten resultieren. Jene Abweichungen können unter Umständen zu literarischer oder kultureller Produktivität beitragen. Sie können dann literarisch produktiv sein, wenn sie die Folge von Binnendifferenzierung oder von übersetzerischem beziehungsweise literarischem Import sind. Ersteres liegt dann vor, wenn der Autor versucht, sich von seinen Vorgängern zu distanzieren. In der Regel liegt das Motiv dafür in

Übersetzungen oder in ausländischer Literatur, weswegen Binnendifferenzierung in vielen Fällen von außen motiviert wird.

Damit der Import von Literatur zu literarischer oder kultureller Produktivität beitragen kann, braucht es gewisse Bedingungen – sogenannte „Portale“. Portale öffnen sich dann, wenn Autoren literarische Elemente wie beispielsweise Figurentypen (meist entsprechend abgeändert) übernehmen und jene literarischen Elemente in der eigenen Kultur bislang als unbekannt galten. Portale lassen sich am ehesten im Falle von literarischen Schemata als solche erkennen.

Als historisches Beispiel für Portale kann der Hexameter herangezogen werden. Das Versmaß der ursprünglich griechischen und lateinischen Dichtung wurde damals von Übersetzern an das Deutsche und die deutsche Prosodie wiederum an den Hexameter adaptiert. Damit trugen die Übersetzer zur Öffnung eines Portals für die deutsche Hexameterdichtung bei, was wiederum den Weg für herausragende Epen wie Goethes *Hermann und Dorothea* ebnete. Es gilt allerdings zu betonen, dass der Hexameter letzten Endes bloß die deutsche Dichtung bereicherte und in anderen Literaturen nur wenig Anwendung fand (vgl. Frank & Kittel 2004:59ff.).

Im Kontext von Transferprozessen spielen auch die Begriffe „Kulturtransfer“ sowie „Translationskultur“ eine entscheidende Rolle, weswegen jene beiden Konzepte und deren Relevanz für den empirischen Teil dieser Abhandlung im Folgenden näher beleuchtet werden sollen.

6.2. Kulturtransferprozesse

Transferprozesse zeichnen sich grundsätzlich durch die folgenden Charakteristika aus: Sie benötigen eine Ausgangs- und eine Zielkultur (Produzenten, Konsumenten, Institutionen, Sprachgemeinschaften, Kulturkreise etc.), beziehen sich auf Produkte (Bücher oder Texte, Ideen, Einstellungen, Weltanschauungen usw.), benötigen Mediatoren oder Handlungsträger, welche diese Produkte manipulieren (Translatoren, Kritiker, Historiker etc.), und bedienen sich an einem oder mehreren sprachlichen Trägern (grafisch, mündlich oder elektronisch).

Darüber hinaus zeichnen sich Transferprozesse durch bestimmte Verfahren oder Techniken aus, die dazu dienen, formale Änderungen (Übergang von einem Text zu einem Abstract, von einem Original zu einer Übersetzung, von einem Text zu einer Parodie usw.), semantische Änderungen (zum Beispiel von referentiell zu fiktional) oder funktionale Änderungen (etwa von literarisch zu didaktisch) am übertragenen Produkt vorzunehmen. Es handelt sich außerdem um kontinuierliche Prozesse, da ein übertragenes Produkt mithilfe eines anderen Trägers zu einem neuen Produkt werden kann (vgl. D’hulst 2012:140).

Transferprozesse schließen in vielen Fällen auch den Transfer von Kulturgütern und Kulturpraktiken (Informationen, Diskurse, Texte, Institutionen, Handlungsweisen etc.) mit ein. Kulturtransferprozesse sind neben interkulturellen Interaktionen und Fremdwahrnehmungs-

prozessen ein wesentlicher Bestandteil interkultureller Kommunikation, wobei sich Kulturtransferprozesse auf die interkulturellen Vermittlungsformen zwischen verschiedenen Kulturen beziehen. Sie betreffen dabei nicht nur einen ausgewählten kulturellen Sektor, sondern beziehen sich auf die Übermittlung von Ideen, kulturellen Artefakten, Praktiken etc. aus einem bestimmten System gesellschaftlicher Handlungs-, Verhaltens- und Deutungsmuster in ein anderes (vgl. Lüsebrink 2001:213f.).

Um Kulturtransferprozesse analysieren zu können, setzt es Vergleichbarkeit voraus. Es vermag also einer komparatistischen Perspektive als Bewertungsmaßstab (vgl. Werner 1995:20-33). Charakteristisch für Kulturtransferprozesse ist deren zeitliche und räumliche Distanz, was zwar Vergleichbarkeit ermöglicht, aber gleichzeitig auch zwangsläufig zu verschiedenen Formen der Asymmetrie führt.

So zeichnen sich Kulturtransferprozesse etwa durch zeitliche Asymmetrien aus, wie es zum Beispiel beim Transfer der politischen Sprache der Französischen Revolution der Fall war. Darüber hinaus sind auch räumlich-geografische Asymmetrien für Kulturtransferprozesse charakteristisch, wodurch es zu sogenannten „Kulturgefällen“ (innerhalb kultureller Räume) kommen kann, nämlich beispielsweise dann, wenn der Transfer zuerst in den Städten und dann auf dem Land stattfindet oder vice versa. In den meisten Fällen zeichnen sich Kulturtransferprozesse allerdings durch mehrdimensionale Asymmetrien aus, da sie oftmals von zeitlicher, räumlicher und sozialer Art sind. Als Beispiel hierfür kann abermals der Transfer der politischen Sprache der Französischen Revolution herangezogen werden, der zunächst im Westen und Südwesten des deutschen Sprach- und Kulturraumes stattfand (1789–1815) und erst später im Norden und im Osten. Er erfolgte außerdem zuerst innerhalb der städtischen Schichten, insbesondere unter den deutschen Jakobinern, und erreichte erst danach und bloß partiell die städtischen Unterschichten und die Landbevölkerung (vgl. Lüsebrink 2001:214f.).

6.2.1. Elemente des Kulturtransfers

Lüsebrink unterscheidet drei Untersuchungsebenen: das kulturelle System der Ausgangskultur, das kulturelle System der Zielkultur und die übertragenen kulturellen Objekte, Diskurse, Praktiken etc. Außerdem lassen sich drei Prozesse identifizieren, die die Dynamik des Kulturtransfers unterstreichen:

An erster Stelle steht der Selektionsprozess, unter dem man die Auswahl der Objekte für den Transfer versteht. Neben den Selektionsprozessen nehmen auch interkulturelle Vermittlungsprozesse eine tragende Rolle ein. Hier unterscheidet man wiederum zwischen personalen Vermittlern (Reisende, Journalisten, Auslandskorrespondenten, Übersetzer usw.), Mittlerinstitutionen (Kulturinstitute, kulturpolitische Abteilungen der Außenministerien, Verlage etc.) sowie medialen Mittlerinstanzen (Printmedien, audio-visuelle Medien usw.) (vgl. Lüsebrink 2001:215f.). An dritter Stelle nennt Lüsebrink (2001:216) die Rezeptionsprozesse, also „die Integration und dynamische Aneignung transferierter Diskurse, Texte, Objekte und

Praktiken im sozialen und kulturellen Horizont der Zielkultur und im Kontext spezifischer Rezeptionsgruppen.“

Hier wird zwischen fünf Formen unterschieden: der Übertragung, der Nachahmung, den Formen kultureller Adaption, den Kommentarformen sowie der produktiven Rezeption. Unter Übertragung versteht man den (möglichst originaltreuen) kulturellen Transfer. Bei Nachahmungen soll das fremdsprachige beziehungsweise fremdkulturelle Muster hingegen deutlich identifizierbar bleiben. Bei den Formen kultureller Adaption handelt es sich um kulturelle Adaptionen von Diskursen etc. an die Zielkultur, etwa aufgrund anderer Wertvorstellungen. Solche Adaptionen wurden beziehungsweise werden sowohl in der Vergangenheit als auch in der Gegenwart sehr oft vorgenommen, zum Beispiel im Falle von Werbediskursen. Auch die Zensur unter Franco zählt zu kultureller Adaption. Unter Kommentarformen versteht man die verschiedenen Formen des Kommentars, die den interkulturellen Transfer begleiten. Im Translationssektor sind dies etwa Formen der Literatur- und Kulturkritik. Produktive Rezeption bezieht sich hingegen auf Formen der kreativen Aneignung und die Transformation von Diskursen etc. aus anderen Sprach- und Kulturräumen (vgl. Lüsebrink 2001:216ff.). Den Akteuren ist dabei oftmals gar nicht bewusst, dass sie aktiv an einem Kulturtransfer beteiligt sind (vgl. Kortländer 1995:8).

6.2.2. Generatoren von Kulturtransferprozessen

Kulturtransferprozesse finden allerdings nicht selbstverständlich statt – es kommt auch immer wieder zu Verweigerungen, zu kultureller Resistenz, Nicht-Rezeption oder verzögerter Aufnahme. All diese Phänomene sind ebenfalls Gegenstand der Kulturtransferforschung und werden vor allem bei genauerer Betrachtung aus einem komparatistischen Blickwinkel deutlich:

So lässt sich der Grad der Amerikanisierung beispielsweise an der Popularität US-amerikanischer Kinofilme und Serien in einem Land ablesen. Während Deutschland einen hohen Amerikanisierungsgrad aufweist, zeichnet sich Frankreich durch eine (im direkten Vergleich mit Deutschland) höhere kulturelle Resistenz aus. Doch was sind die Motive dafür, dass Kulturtransferprozesse stattfinden? Es gibt die verschiedensten Generatoren von Kulturtransferprozessen, die sich drei Kategorien zuordnen lassen:

Die erste Kategorie stellt das ökonomische Interesse dar. Die zweite Kategorie bilden politische Zielsetzungen, die oftmals von kulturvermittelnden Institutionen wie etwa dem Goethe-Institut ausgehen. Politische Interessen als Generatoren von Kulturtransferprozessen spielen vor allem in Zeiten politisch-militärischer Expansion eine große Rolle. Schließlich tragen auch emotionale Faktoren ihren Teil zu Kulturtransferprozessen bei, auch wenn diese in vielen Fällen nur schwer identifizierbar sind (vgl. Lüsebrink 2001:221f.). Als historisches Beispiel hierfür können die Deutschlandaufenthalte von den beiden Franzosen Gaston Paris und Michel Bréal herangezogen werden. Mitte des 19. Jahrhunderts verbrachten die beiden Philologen viel Zeit in Bonn und in Göttingen und trugen so zum Transfer philologischer

Methodenmodelle von Deutschland nach Frankreich bei (vgl. Espagne 1990:148, zit. nach Lüsebrink 2001:222f.).

6.3. Translationskultur

Innerhalb der historischen Transferforschung spielt auch der Begriff der „Translationskultur“ eine wichtige Rolle. Prunč definiert die Translationskultur wie folgt:

Unter Translationskultur ist das historisch gewachsene, sich aus der dialektischen Beziehung zur Translationspraxis entwickelnde, selbstreferentielle und restregulierende Subsystem einer Kultur zu verstehen, das sich auf das Handlungsfeld Translation bezieht. Sie besteht aus einem Set von gesellschaftlich etablierten, gesteuerten und steuerbaren Normen, Konventionen, Erwartungshaltungen, Wertvorstellungen und habitualisierten Verhaltensmustern aller in der jeweiligen Kultur aktuell oder potentiell an Translationsprozessen beteiligten Handlungspartner. (Prunč 2012:340)

Innerhalb der Translationskultur agieren also nicht bloß die Translatoren selbst, sondern auch die jeweiligen Autoren, Initiatoren und Adressaten. Während Translatoren in demokratischen Translationskulturen aktiv an der Konstruktion der Translationskulturen teilhaben können, bleibt ihnen dies in autoritären Translationskulturen – wie es etwa im Dritten Reich oder während der Franco-Ära der Fall war – verwehrt.

Ebenso unterliegen Translatoren in autoritären Gesellschaften einem geringeren Maß an Entscheidungsfreiheit als in demokratischen Gesellschaften. Aufgrund ihrer eingeschränkten Entscheidungsfreiheit tragen Translatoren in autoritären Gesellschaften weniger Verantwortung als jene in demokratischen Gesellschaften. Das Maß der zur Verfügung stehenden Freiheit steht in direkter Relation mit dem Maß an Verantwortung (vgl. Prunč 2012:340ff.).

7. Literarisches Übersetzen während der Franco-Diktatur – eine transferorientierte Analyse

Im Folgenden soll mithilfe der soeben erörterten Ansätze der Frage nachgegangen werden, welchen Einfluss die Franco-Diktatur auf die literarische Übersetzungspraxis und deren Akteure hatte. Um diese Frage beantworten zu können, werden die folgenden sieben Werke und deren Übersetzungen näher untersucht: *Brave New World*, verfasst von Aldous Huxley, 1984 von George Orwell, *Point Counter Point*, ebenfalls von Aldous Huxley, *The Last of the Wine*, verfasst von Mary Renault, *The Anti-Death League* von Kingsley Amis, *The Monk*, verfasst von Matthew Gregory Lewis, und *The Invisible Writing* von Arthur Koestler. All diese Werke wurden dem spanischen Zensurapparat zwischen 1950 und 1974 vorgelegt und decken somit einen Großteil der Franco-Ära ab.

7.1. Vorgehensweise und Hypothesen

Vor der ausführlichen Analyse dieser literarischen Werke soll allerdings darauf hingewiesen werden, dass ein Teil dieser Arbeit auf den Forschungsergebnissen von Purificación Meseguer Cutillas aus dem Jahre 2015 aufbaut. Meseguer Cutillas ist Dozentin am Institut für Übersetzen und Dolmetschen an der Universität von Murcia, Spanien. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Literaturübersetzen, das Verhältnis von Übersetzung und Zensur sowie der Einfluss von Emotionen und Persönlichkeit auf die Übersetzung. Meseguer Cutillas veröffentlichte bereits ein Buch sowie zahlreiche Artikel in nationalen und internationalen Fachzeitschriften. Als professionelle Übersetzerin hat sie eine breite Palette von Belletristik- und Sachbüchern aus dem Englischen und Französischen für Verlage wie Tusquets, Penguin Random House oder Demipage ins Spanische übersetzt (vgl. URL: Researchgate).

Die von Meseguer Cutillas ausgewählten literarischen Werke waren, was Autoren, Ausgangssprachen und Erscheinungsdaten anging, äußerst divers. Was diese Bücher jedoch alle gemein hatten, war die Tatsache, dass sie alle aufgrund ihres von der Ideologie des Franco-Regimes abweichenden Inhaltes zensiert wurden, bevor sie in Spanien veröffentlicht wurden. Der Korpus wurde in drei große Themengebiete unterteilt: Werke, welche aufgrund ihres sexuellen Inhaltes zensiert wurden, Werke, deren religiöser Inhalt zensiert wurde, und schließlich Werke, die aufgrund ihres politischen Inhaltes der Zensur zum Opfer fielen. Diese Klassifizierung erfolgte nicht durch Zufall, sondern basierte auf den thematischen Kategorien anderer Autoren wie etwa Abellán (1980), welche sich bereits zuvor mit der Zensur unter Franco auseinandergesetzt hatten. Meseguer Cutillas wählte insgesamt neun Bücher aus, deren Ausgangssprache entweder Englisch oder Französisch war, deren thematische Inhalte dem Regime missfielen und welche noch während der Franco-Diktatur publiziert wurden.

Der nächste Schritt bestand darin, alle offiziellen Informationen und Dokumente zu jedem der ausgewählten Werke zu sammeln. Hierzu suchte Meseguer Cutillas das „Archivo General de la Administración“ (AGA) in Alcalá de Henares in der Nähe von Madrid auf, wo alle Unterlagen über die Zensur unter Franco gesammelt wurden. Das AGA verfügt über einen umfassenden Katalog, welcher wichtige Informationen über den Titel des Werkes, den Autor und den Herausgeber sowie das Aktenzeichen enthält. Alle Akten müssen schriftlich angefordert werden, um in diese Einsicht nehmen zu können. Sie umfassen alle erhaltenen Unterlagen zum Veröffentlichungsprozess des betreffenden Werkes wie beispielsweise bibliografische Daten, den Antrag des Herausgebers, Bericht und Bewertung der Zensoren, den endgültigen Beschluss, gedruckte Exemplare etc.

Nach der Sichtung der Unterlagen erfolgte der Abgleich der Originalfassungen mit den spanischsprachigen Übersetzungen der Romane, wobei – ganz nach dem Vorbild der transferorientierten Übersetzungsforschung – alle Auslassungen, Hinzufügungen und Veränderungen in einem Protokoll festgehalten wurden. Meseguer Cutillas protokollierte darüber hinaus auch noch alle Umschreibungen („reescrituras“) (vgl. Meseguer Cutillas 2015).

Jene Protokolle bilden die Basis für sechs der insgesamt acht folgenden Analysen (mit Ausnahme von *Brave New World*), wobei der Entstehungszusammenhang der Werke und ihrer Übersetzungen – also der geschichtliche, sozio-ökonomische und literarische Kontext – bei der folgenden Untersuchung noch stärker in den Mittelpunkt rücken wird. Zu Beginn steht also die äußere Übersetzungsgeschichte im Vordergrund. Auf die Einbettung in den historischen Kontext folgt die Darlegung der Ergebnisse der Textanalyse, wobei hier die wichtigsten Beispiele für Zensur näher erörtert werden sollen. Dieses Kapitel setzt sich mit der inneren Übersetzungsgeschichte des Werkes auseinander („Wie ist die vorliegende Übersetzung beschaffen?“). Den Abschluss bildet jeweils ein kurzes Resümee der gewonnen Erkenntnisse, darüber hinaus sollen die aus den Eingriffen resultierenden Auswirkungen auf die Zielkultur und -literatur thematisiert werden. Von den ursprünglichen thematischen Kategorien Sexualität, Religion und Politik wird abgewichen. Stattdessen erfolgt an erster Stelle die Analyse von Huxleys *Brave New World*, wobei hier sowohl die spanischsprachige Übersetzung aus dem Jahre 1969 als auch die jüngst erschienene Ausgabe aus dem Jahre 2020 untersucht werden. In weiterer Folge werden die von Meseguer Cutillas ausgewählten Werke in chronologischer Reihenfolge, geordnet nach ihrem Erscheinungsdatum in Spanien, analysiert.

Die thematischen Inhalte der für diese Untersuchung ausgewählten Werke lassen darauf schließen, dass sie mit hoher Wahrscheinlichkeit nur erheblich zensiert veröffentlicht werden konnten. Die Hypothese lautet, dass neben der institutionellen Zensur auch zur Selbstzensur gegriffen wurde, insbesondere während der zweiten Zensurperiode. Im Hinblick auf die Zensurmethode dominierten womöglich Auslassungen, da sie die vergleichsweise schnellste und unkomplizierteste Methode darstellen.

7.2. *Brave New World*, Aldous Huxley

„Ich will Gott, ich will Poesie, ich will wirkliche Gefahren und Freiheit und Tugend. Ich will Sünde!“ (Huxley 2006:236) Das ist es, was der „Wilde“ John gegen Ende des Buches fordert, nachdem er die schöne neue Welt kennen und zu verachten gelernt hat.

Aldous Huxleys dystopischer Zukunftsroman *Brave New World* (deutscher Titel: *Schöne neue Welt*) erschien 1932 und spielt im Jahre 632 nach Henry Ford. Monogamie und biologische Fortpflanzung, Religion oder Kunst sind längst obsolet, stattdessen gibt es staatliche Brut- und Aufzuchtzentren, wo die Menschen von Beginn an (unter anderem mittels Hypnopädie⁶) indoktriniert werden. Noch im Embryonenstadium wird entschieden, welcher Kaste die Menschen zukünftig angehören sollen. Wer Glück hat, wird Teil der höchsten Kaste, der Alphas. Den Embryonen, die später einer niedrigeren Kaste wie beispielsweise den Epsilons angehören sollen, wird Sauerstoff entzogen oder Alkohol in das Blutsurrogat gemischt, damit sie unterentwickelt bleiben.

⁶ Das „Vermitteln von Lernstoffen und Verhaltensaufträgen im hypnotischen Zustand, um Schwierigkeiten der Informationsaufnahme im Wachzustand zu umgehen.“ (URL: Spektrum)

Eine der Protagonistinnen des Romans ist Lenina Crowne, eine Beta, die gegenüber ihrer Freundin Fanny zugibt, sich zu Bernard Marx hingezogen zu fühlen. Bernard ist ein Alpha, wird aber von vielen für seine Kleinwüchsigkeit, die wohl auf einen Fabrikationsfehler zurückzuführen ist, belächelt. Er ist weitaus intelligenter als die meisten Alphas und agiert des Öfteren nonkonformistisch, was dem Weltaufsichtsrat für Westeuropa Mustapha Mond ein Dorn im Auge ist. So weigert sich Bernard beispielsweise, bei jeder Gelegenheit die Droge „Soma“ einzunehmen, die darauf abzielt, jeglichen Anflug von kritischem Denken zu untergraben. Außerdem stößt er sich an der vom Staat gewünschten Promiskuität.

Bernard lädt Lenina dazu ein, gemeinsam mit ihm ein Reservat in New Mexico zu besuchen. Die Menschen in den Reservaten gelten als „Wilde“, die sich noch natürlich fortpflanzen, altern und an Krankheiten leiden und keinen Zugang zu „Soma“ haben – Dinge, die in der schönen neuen Welt undenkbar wären. Hier treffen die beiden auf John, der im Reservat geboren wurde. Es stellt sich heraus, dass Johns Mutter Linda ursprünglich aus der zivilisierten Welt stammte und nach einem Unfall im Reservat zurückgelassen wurde. Sie und ihr Sohn John wurden von den anderen Bewohnern des Reservats ausgestoßen, weswegen Linda zur Alkoholikerin wurde. Als Bernard den beiden anbietet, dass sie mit ihm in die Zivilisation zurückkehren können, stimmen beide erfreut zu.

Doch die gealterte und vom Alkoholmissbrauch gezeichnete Linda stößt bei den Bewohnern der schönen neuen Welt auf Entsetzen, weswegen Linda fortan nur noch im Bett liegt und „Soma“ konsumiert, um der Realität zu entfliehen. Unterdessen gilt der „Wilde“ John als eine Sensation, wovon auch Bernard erheblich profitiert. Doch je besser John die zivilisierte Welt kennenlernt, desto mehr verachtet er sie. Er beginnt, sich immer mehr zurückzuziehen.

Unterdessen verliebt sich Lenina unsterblich in John und versucht ihm bei jeder sich bietenden Gelegenheit nahe zu kommen. John fühlt sich zwar ebenfalls zu Lenina hingezogen, er kann jedoch mit ihrer offen gelebten Promiskuität nicht umgehen und beginnt schließlich sie zu beschimpfen und zu schlagen, als sie mit ihm schlafen möchte.

Als seine Mutter Linda kurze Zeit später aufgrund ihres exzessiven Drogenkonsums stirbt, rastet John aus und stört die „Soma“-Verteilung an eine Gruppe von Deltas. Als schließlich die Polizei einschreitet, eilen Bernard und sein Freund Helmholtz John zur Hilfe. Letzten Endes werden sowohl Bernard als auch Helmholtz aufgrund ihres Eingreifens und ihres nonkonformistischen Verhaltens vom Weltaufsichtsrat auf einsame Inseln verbannt.

Da John die beiden nicht begleiten darf, zieht er sich in einen alten Leuchtturm zurück, wo er plant, ein einfaches und vor allem ein von Einsamkeit geprägtes Leben zu führen. Er hat das Gefühl, ständig Buße tun zu müssen und schlägt sich deswegen oft selbst mit einer Geißel, womit er die Aufmerksamkeit von Reportern auf sich zieht. Als eines Tages zahlreiche Menschen den Leuchtturm belagern und von ihm fordern, dass er sich vor ihnen geißeln solle und schließlich auch noch Lenina auftaucht, dreht John erneut durch. Er gibt den Menschen das, was sie wollen und beginnt, sowohl auf sich selbst als auch auf Lenina einzuschlagen. Seine Zuseher tun es ihm schließlich gleich, das Ganze gipfelt letztlich in einer riesigen

Bußorgie. Als John am nächsten Morgen klar wird, was er getan hat, sieht er keinen anderen Ausweg, als sich aufzuhängen (vgl. Huxley 2004).

Huxleys Roman *Brave New World*, dessen Titel im Übrigen ein Shakespeare Zitat aus *Der Sturm* darstellt, zählt zu den einflussreichsten und wohl auch zu den umstrittensten literarischen Werken des 20. Jahrhunderts. Der Zukunftsroman polarisierte damals wie heute: Als das Buch 1932 veröffentlicht wurde, wurde es in zahlreichen Ländern wie beispielsweise Irland verboten (vgl. Flood 2011). Auch im Dritten Reich landete die deutsche Übersetzung mit dem Titel *Welt wohin?* ab 1935 auf der „Liste 1 des schädlichen und unerwünschten Schrifttums“ (vgl. Adam 2010). 2010, und somit 75 Jahre später, veröffentlichte die „American Library Association“ (ALA) eine Liste der 10 Bücher, welche die Amerikaner im vergangenen Jahr aus den Bücherregalen verbannen wollten. *Brave New World* schaffte es auf Platz drei. Die amerikanischen Leser kritisierten vor allem die sexuell expliziten Szenen und die „offensive“ Sprache des Romans (vgl. Flood 2011). Letzten Endes sind es genau diese kontroversen Inhalte, die *Brave New World* zu einem idealen Kandidaten für diese Untersuchung machen. Im Folgenden sollen der Transferprozess und der historische Kontext der spanischen Übersetzung näher beleuchtet werden.

7.2.1. Transferprozess und historischer Kontext

Die erste Übersetzung ins Spanische mit dem Titel *Un mundo feliz* wurde von Luys Santa Marina angefertigt und im Jahre 1935 – also noch vor dem Ausbruch des Spanischen Bürgerkrieges – von Luis Miracle veröffentlicht. Santa Marina war ein spanischer Schriftsteller und Journalist und galt später als überzeugter Falangist (vgl. Gordillo Courcières 2004). Die Übersetzung von Santa Marina wurde nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges im Jahre 1947 erneut von José Janés veröffentlicht, weitere Auflagen folgten 1952, 1958, 1965 und 1979.

Mit seiner Übersetzung aus dem Jahre 1935 gelang es Santa Marina, dem englischsprachigen Original äußerst treu zu bleiben, wohingegen die Ausgabe aus dem Jahre 1947 von Santa Marina selbst zensiert beziehungsweise geglättet wurde. Dies ist laut Jesús Isaías Gómez López – der sich 2013 selbst einer Neuübersetzung von *Brave New World* widmete – auf Santa Marinas spätere politische Gesinnung zurückzuführen (vgl. Gómez López 2013:1f.). Gómez López schreibt in einer seiner Publikationen: „The reason for this unexpected change of mind is due to a change of heart. The Santa Marina who read Huxley’s *Brave New World* for the first time before 1935 was not the same as the one who offered a third⁷ edition of the novel in Spanish in 1947.“ (Gómez López 2013:2) Dies zeigt erneut deutlich auf, welchen Einfluss politische Ereignisse auf literarische Übersetzungen haben können und wieso der historische Kontext eine derart entscheidende Rolle spielt.

1969 wurde diese Version schließlich durch die Übersetzung von Ramón Hernández abgelöst, welche von Plaza & Janés aus Barcelona publiziert wurde und bis heute die

⁷ Drei Monate nach der Erstausgabe erschien eine zweite Auflage des Werkes, weswegen Gómez López hier von der dritten Ausgabe spricht (vgl. Gómez López 2013:1).

prädominierende Version darstellt. Über das literarische Schaffen von Ramón Hernández ist wenig bis kaum etwas bekannt, ebenso wenig über den Transferprozess des Werkes. Der Verlag Plaza & Janés Editores S. A. wurde 1959 in Barcelona gegründet und zählte bereits Ende der sechziger Jahre zu den bedeutendsten Verlagshäusern des Landes mit einer starken Präsenz in Lateinamerika (vgl. URL: Penguin Random House). Wie regimetreu der Verlag unter Franco agierte, ist unklar. Es kann allerdings davon ausgegangen werden, dass sich auch Plaza & Janés dem Franco-Regime beugen musste, um als Verlag überleben zu können.

Die Neuübersetzung von Hernández wurde 1969 und somit während der zweiten Zensurperiode veröffentlicht, welche von 1966 bis 1978 andauerte. Spaniens Wirtschaft erholte sich in den sechziger Jahren zunehmend, außerdem gewann das Land auch als Tourismus Destination sukzessive an Bedeutung. Während die Wirtschaft florierte, wurde Manuel Fraga Iribarne – der maßgeblich an der Konzeption des neuen Pressegesetzes beteiligt war – 1969 als Tourismus- und Informationsminister entlassen. Mit seinem Nachfolger Alfredo Sánchez Bella ging eine erneute Periode der systematischen Unterdrückung des literarischen Sektors einher. Ob diese innenpolitischen Entwicklungen auch direkte Auswirkungen auf den Übersetzungsprozess von *Brave New World* hatten, ist nicht klar.

Wie bereits erwähnt, brachte das neue Pressegesetz von 1966 zahlreiche Veränderungen mit sich, allerdings keine, von denen Autoren, Verleger oder Übersetzer auch nur annähernd profitieren hätten können. Ganz im Gegenteil: Mit dem „Ley de Prensa e Imprenta de 1966“ wurde die offizielle Vorzensur wieder abgeschafft, stattdessen konnten die Verlage ihre Werke freiwillig zur Überprüfung durch die Zensurbehörde einreichen („consulta voluntaria“). Später mussten aber ohnedies sechs Exemplare des bereits veröffentlichten Werkes vorgelegt werden. Im Zuge dessen konnten auch bereits publizierte Werke negativ bewertet und damit wieder eingezogen werden, weswegen viele Verleger von der „consulta voluntaria“ Gebrauch machten und ihre Werke darüber hinaus bereits vorzensiert zur Überprüfung einreichten. Ob das auch bei *Un mundo feliz* der Fall war, ist unklar. Unklar ist auch das Motiv, das für eine Neuübersetzung von Huxleys *Brave New World* sprach, immerhin wurde die bis dato existierende Übersetzung von Santa Marina bereits sowohl von ihm selbst als auch durch die Zensurbehörden an die moralischen Vorstellungen des franquistischen Regimes angepasst (vgl. Gómez López 2013:3f.). Womöglich waren das Prestige Huxleys und die damit einhergehende erhöhte Nachfrage nach seinen Werken ausschlaggebend. Darüber lässt sich an dieser Stelle bloß spekulieren. Für den literarischen Transfer waren also mit hoher Wahrscheinlichkeit ökonomische Interessen ausschlaggebend.

7.2.2. Ergebnisse der Textanalyse

1949 veröffentlichte Huxley die zweite Ausgabe von *Brave New World*, die ein mehrseitiges, selbstkritisches Vorwort des Autors enthielt. Der Abgleich jener Version aus dem Jahre 1949 mit der spanischsprachigen Übersetzung von Ramón Hernández, die 1969 von Plaza & Janés publiziert wurde, zeigte, dass erheblich in den Roman eingegriffen wurde. Insgesamt ließen

sich 78 zensierte Stellen ausfindig ausmachen. Bei 72 dieser Stellen handelt es sich um Auslassungen, sechs Stellen wurden verändert. Damit stellen ganze 92 Prozent der vorgenommenen Zensurmaßnahmen Auslassungen dar, was wohl darauf zurückzuführen ist, dass das Streichen von nicht-regimekonformen Passagen die einfachste Zensurmethode ist. Oftmals wurden ganze Sätze oder Absätze gestrichen, die längste Auslassung am Stück umfasst beinahe eine ganze Seite. Insbesondere sexuelle oder religiöse Inhalte waren von den Zensurmaßnahmen betroffen, außerdem fielen auffällig oft (Landschafts-)Beschreibungen Streichungen zum Opfer. Einige der signifikantesten Beispiele für Zensur sollen im Folgenden nun näher vorgestellt werden.

Der erste Eingriff lässt sich bereits im Vorwort finden. Hier stellt sich Huxley unter anderem die Frage, ob seine düstere Zukunftsvision jemals Wirklichkeit werden könnte. Während für ihn im Jahre 1949 Hypnopädie oder eine Droge wie „Soma“ noch drei oder vier Generationen entfernt sind, stellt er fest, dass dies bei der sexuellen Promiskuität aus seiner Sicht anders aussieht. Er schreibt:

Meanwhile the other characteristic features of that happier and more stable world – the equivalents of soma and hypnopaedia and the scientific caste system – are probably not more than three or four generations away. Not does the sexual promiscuity of *Brave New World* seem so very distant. (Huxley 2004:49)

Jener zweite Satz, in dem der Autor die Promiskuität anspricht, wurde in der spanischen Übersetzung von Hernández einfach gestrichen. Huxleys Aussage missfiel dem Regime offenbar. Dabei erörtert Huxley im darauffolgenden Satz, dass es bereits jetzt – also Ende der vierziger Jahre – einige amerikanische Städte gebe, in denen die Anzahl der Scheidungen genauso hoch sei wie die Anzahl der Vermählungen. In ein paar Jahren, so Huxley, werde die Ehe immer mehr an Bedeutung verlieren. Diese Gedanken wurden vom Zensurapparat allerdings nicht gestrichen, was wiederum zeigt, wie willkürlich die Zensoren zeitweise agierten und welche untergeordnete Rolle die Kohärenz der Werke spielte.

Auch das nächste Beispiel stellt eine Auslassung dar. Hier erzählt Mustapha Mond, der Weltaufsichtsrat, einer Gruppe von Studierenden von der Vergangenheit: „Take Ectogenesis. Pfitzner and Kawaguchi had got the whole technique worked out. But would the government look at it? No. There was something called Christianity. Women were forced to go on being viviparous.“ (Huxley 2004:39) Auch diese Stelle wurde vom spanischen Zensurapparat gestrichen. Der Grund dafür liegt wohl darin, dass hier offen Kritik am Christentum geübt wird. Auch wenn in Spanien 1969 bereits Religionsfreiheit herrschte und die Kirche mittlerweile an Einfluss verloren hatte, galt sie nach wie vor als wichtiger Pfeiler der Diktatur. Außerdem findet sich im Musterfragebogen von Juan Beneyto Pérez, der bis zum Ende der Diktatur verwendet wurde, die Frage „Handelt es sich um einen Angriff auf die Kirche und ihre Ministerien?“, die hier eindeutig mit „ja“ beantwortet werden kann. Dass man sich dafür entschied, die Passage zu streichen, ist also wenig überraschend.

Das nächste Exempel zeigt auf, wie willkürlich der Zensurapparat (vermeintlich) sexuelle Inhalte zensierte. Im englischsprachigen Original wird auf den Seiten 42 und 43 beschrieben, welche Kleidung Lenina trägt. Dabei wurde der Satz „Green corduroy shorts and white viscose-woollen stockings turned down below the knee“ (Huxley 2004:43) einfach gestrichen, obwohl es im Buch andere, weitaus explizitere Stellen gibt, die nicht der Zensur zum Opfer fielen.

Beim nächsten Beispiel handelt es sich um eine Veränderung. Mustapha Mond ist hier noch immer in seinen Monolog vor den Studierenden vertieft und spricht nun darüber, welche Vorteile Männer in der neuen Welt genießen. Im Original lautet die Passage wie folgt: „Now – such is progress – the old men work, the old men copulate, the old men have no time, no leisure from pleasure, not a moment to sit down and think [...].“ (Huxley 2004:47) Das Wort „copulate“ entsprach wohl nicht den moralischen Vorstellungen des franquistischen Zensurapparates, weswegen in der spanischen Übersetzung aus „copulate“, also „kopulieren“, „kooperieren“ wurde („los ancianos cooperan“) (vgl. Huxley 1969:59).

Der nächste Eingriff, der näher erörtert werden soll, stellt ebenfalls eine Veränderung dar. Es handelt sich hierbei um ein Wortspiel von Huxley, das sich durch den gesamten Roman zieht. Huxley bezeichnet die Saxofon Spieler und deren Instrumente im Roman nämlich als „Sexofonisten“ mit „Sexofonen“, da ihre Musik die Paare dazu bewegen soll, miteinander zu schlafen. So wird der Tanz von Lenina und Henry von „Calvin Stopes and his Sixteen Sexophonists“ begleitet:

The Sixteen Sexophonists were playing an old favourite: “There ain’t no Bottle in all the world like that dear little Bottle of mine.” Four hundred couples were five-stepping round the polished floor. Lenina and Henry were soon the four hundred and first. The sexophones wailed like melodious cats under the moon, moaned in the alto and tenor registers as though the little death⁸ were upon them. (Huxley 2004:65f.)

In der spanischsprachigen Übersetzung von Ramón Hernández ist allerdings durchgehend von „saxofonistas“ und „saxofones“ die Rede, das Wortspiel wurde also nicht übernommen (vgl. Huxley 1969:73f.). Offensichtlich hatte man auch hier moralische Bedenken.

Auch beim nächsten Beispiel handelt es sich um sexuelle Inhalte, die der Zensur zum Opfer fielen. Wie bereits zu Beginn dieses Kapitels erwähnt wurde, stößt sich Bernard an der vom Staat gewünschten Promiskuität. Das ist auch der Grund, wieso er dazu verpflichtet ist, jeden zweiten Donnerstag an einer sogenannten Eintrachtsandacht teilzunehmen, im Zuge derer zwölf Männer und Frauen unter dem Einfluss von „Soma“ gemeinsam singen, tanzen und zu Ford beten und schließlich Gruppensex praktizieren. Als eine Frau zu spät erscheint, wird sie vom Vorsitzenden der Gruppe gerügt. Die darauffolgende Passage wurde einfach gestrichen:

⁸ Anspielung auf die französische Bezeichnung „la petite mort“ als Synonym für Orgasmus

Sarojini apologized and slid into her place between Jim Bokanovsky and Herbert Bakunin. The group was now complete, the solidarity circle perfect and without flaw. Man, woman, man, in a ring of endless alternation round the table. Twelve of them ready to be made one, waiting to come together, to be fused, to lose their twelve separate identities in a larger being. (Huxley 2004:69)

Dass diese Stelle ausgelassen wurde, ist nur wenig verwunderlich, immerhin lässt sie erahnen, was das Ziel dieser Eintrachtsandachten ist. Ebenso überrascht es kaum, dass es sich hierbei nicht um die einzige Auslassung in diesem Kapitel handelt. Insgesamt gibt es vier Auslassungen, die sich alle über mehrere Zeilen erstrecken. Erwähnenswert ist allerdings, dass die Strophen der Eintrachtshymnen und deren Refrain („Orgy-porgy“), die allesamt explizit auf den nahenden Geschlechtsverkehr hinweisen, sehr wohl übersetzt wurden. Das zeigt wiederum erneut auf, wie willkürlich der spanische Zensurapparat teilweise agierte, vor allem, wenn es um sexuelle Inhalte ging.

Bei der nächsten Stelle, die näher erläutert werden soll, handelt es sich abermals um eine Auslassung. Der Grund für die Streichung war wohl die Kritik an der Kirche beziehungsweise an Religion im Allgemeinen. Hier fragt John den Aufsichtsrat, ob es nicht natürlich sei, zu fühlen, dass es einen Gott gebe. Die darauffolgenden zwei Absätze wurden nicht übersetzt:

“You might as well ask if it’s natural to do up one’s trousers with zippers”, said the Controller sarcastically. [...] “One believes things because one has been conditioned to believe them. [...] People believe in God because they’ve been conditioned to believe in God.” “But all the same”, insisted the savage, “it is natural to believe in God when you’re alone – quite alone, in the night, thinking about death...” (Huxley 2004:207)

In der spanischsprachigen Übersetzung ist im Übrigen augenscheinlich, dass hier eine Passage gestrichen wurde, schließlich antwortet der Weltaufsichtsrat auf die Frage von John, dass Menschen heutzutage nie allein seien, was wenig bis gar keinen Sinn ergibt (vgl. Huxley 1969:185). Damit wird erneut deutlich, dass die Kohärenz der Werke oder die Leser für die Zensoren nur eine untergeordnete Rolle spielten.

Das nächste Beispiel wirft einige Fragen auf. Hier verabschieden sich Bernard und sein Freund Helmholtz, die beide aufgrund ihres Verhaltens auf einsame Inseln verbannt wurden, von John. Als sich Bernard bei Helmholtz für seine Unterstützung bedankt, entsteht eine kurze Pause. Der folgende Absatz wurde in der spanischen Übersetzung gestrichen: „There was a silence. In spite of their sadness – because of it, even; for their sadness was their symptom of their love for one another – the three young men were happy.“ (Huxley 2004:214) Womöglich waren auch hier moralische Bedenken ausschlaggebend, obwohl die Entscheidung der Zensoren (auch in Anbetracht der damaligen Zensurkriterien) wenig bis gar nicht nachvollziehbar ist.

Ganz anders verhält es sich mit dem letzten Beispiel dieser Analyse. Dieses findet sich auf der vorletzten Seite des Romans. Hier wird beschrieben, dass sich erneut zahlreiche Menschen auf den Weg zu John machen, nachdem sie von der Bußorgie in der Zeitung gelesen haben. Doch genau jener Satz – „The description of last night’s orgy of atonement had been in

all the papers“ (Huxley 2004:228) – kommt in der spanischsprachigen Übersetzung von Hernández nicht vor. Wieso dieser Satz dem Regime ein Dorn im Auge war, ist evident. Dennoch muss an dieser Stelle betont werden, dass vorangegangene Hinweise auf eine Orgie nicht gestrichen wurden.

Dies sind nur einige wenige Beispiele, die verdeutlichen sollen, wie sehr in den Roman eingegriffen wurde und wie schwerwiegend diese Zensurmaßnahmen waren. Wer für diese insgesamt 78 Eingriffe verantwortlich ist, ist unklar. Da die Übersetzung 1969 veröffentlicht wurde, kann nicht ausgeschlossen werden, dass der Übersetzer selbst Zensurmaßnahmen vornahm. Der Literaturwissenschaftler und Übersetzer Jesús Isaías Gómez López hat hingegen eine andere These: Er führt Hernández' Mangel an Motivation und Professionalität und seine fehlende Begeisterung für Huxley und seine Werke als Gründe dafür an, wieso die Übersetzung derart unvollständig ist (vgl. Gómez López 2013:7). Eindeutig belegen kann er diese These allerdings nicht. Fakt ist und bleibt, dass sich jene spanischsprachige Version aus dem Jahre 1969 erheblich vom englischsprachigen Original unterscheidet. Es handelt sich um eine geglättete, zum Teil wenig kohärente Version, die wohl an die moralischen Vorstellungen des Franco-Regimes angepasst wurde. Doch wie verhält es sich mit aktuelleren Versionen des Zukunftsromans, beispielsweise mit jener Ausgabe von *Un mundo feliz* aus dem Jahre 2020, die vom Debolsillo Verlag herausgegeben wurde? Wurde diese Version – die Übersetzung stammt ebenfalls von Ramón Hernández – überarbeitet und die fehlenden Passagen ergänzt? Oder handelt es sich hierbei um dieselbe, von den Zensoren mutilierte Ausgabe? Im folgenden Kapitel sollen genau diese Fragen beantwortet werden.

7.2.3. Un mundo feliz (2020)

Der Makrovergleich der beiden Werke ergab, dass alle Auslassungen und Veränderungen in der Version aus dem Jahre 1969 in dem Roman, der 2020 von Debolsillo publiziert wurde, genauso übernommen wurden. Auf den ersten Blick scheint es so, als würde es sich bei den beiden Romanen um idente Versionen handeln. Dennoch fällt auf, dass sich die Absatzgestaltung im Roman aus dem Jahre 2020 von jener aus dem Jahre 1969 unterscheidet, was ein erstes Indiz dafür ist, dass die Übersetzung erneut überarbeitet wurde. Außerdem wurden im englischsprachigen Original und in der 1969 veröffentlichten Übersetzung das vierte und das fünfte Kapitel in zwei und das sechste Kapitel in drei Unterkapitel gegliedert, was bei *Un mundo feliz* aus dem Jahre 2020 nicht der Fall ist. Die Untergliederung dieser Kapitel wird hier nur durch Absätze verdeutlicht.

Bei der mikroskopischen Analyse der beiden Romane stellte sich schließlich heraus, dass sich die beiden Versionen sehr wohl voneinander unterscheiden – wenn auch nicht erheblich. Bereits zu Beginn des ersten Kapitels fällt auf, dass das „Centro de Incubación y Condicionamiento de la Central de Londres“ (im Original „Central London Hatchery and Conditioning Centre“) und das Motto des Weltstaates „Comunidad, Identidad, Estabilidad“ – also Gemeinschaftlichkeit, Einheitlichkeit und Beständigkeit – nicht kursiv geschrieben,

sondern stattdessen unter Anführungszeichen gesetzt wurden (vgl. Huxley 2020:19). Dies trifft auch auf weitere, ähnliche Bezeichnungen zu. Bei Wörtern, welche zur Hervorhebung kursiv geschrieben wurden, wurde diese Schreibweise allerdings übernommen.

Zusätzlich zu den bereits bestehenden Auslassungen und Veränderungen wurden außerdem noch weitere Stellen modifiziert beziehungsweise gestrichen. Bei den Veränderungen handelt es sich großteils um syntaktische oder grammatikalische Elemente wie etwa eine geänderte Satzgestaltung, Interpunktion oder andere Zeitformen beziehungsweise Modi. Des Weiteren wurden auch stilistische Elemente überarbeitet, wie beispielsweise auf Seite 78: Während in der Übersetzung aus dem Jahre 1969 „Bernard cruzó la azotea con *los ojos bajos*“ (Huxley 1969:64) geschrieben steht („Bernard ging mit gesenkten Augen über das Dach“), lautet der Satz in der jüngsten spanischsprachigen Version des Romans „Bernard cruzó la azotea con *la mirada baja*“ (Huxley 2020:78).

Wie bereits erwähnt, kam es im Zuge der erneuten Überarbeitung dieser Übersetzung auch zu weiteren Auslassungen. Auffällig häufig sind davon Wiederholungen betroffen, also rhetorische Mittel, die Huxley im Original bewusst eingesetzt hatte und die in der Version aus dem Jahre 1969 übernommen, aber in jener Version aus dem Jahre 2020 gestrichen wurden. Dies zeigt sich auch im ersten Absatz des achten Kapitels. Hier finden sich sowohl syntaktische, grammatikalische und semantische Veränderungen als auch Auslassungen. So wurde beispielsweise der Satz „Movió la cabeza“ (Huxley 1969:106) („Er schüttelte den Kopf“) gestrichen. Außerdem wurden gleich zwei Wiederholungen ausgelassen: Zum einen fordert Bernard John hier auf, ihm sein ganzes Leben zu erklären. Im englischsprachigen Original lautet der Satz „Everything. All your life“ (Huxley 2004:106), was Hernández ursprünglich mit „Todo. Toda tu vida“ (Huxley 1969:106) übersetzte – also einer Alliteration, die in der Version aus dem Jahre 2020 allerdings verschwand. Hier lautet der Satz bloß „Todo, tu vida“ (Huxley 2020:131). Zum anderen wiederholt John hier Bernards Satz „As far back as you can remember“ (Huxley 2004:106), der auch in dem Roman aus dem Jahre 1969 wiederholt wurde („Desde tan atrás como puedas recordar“ (Huxley 1969:106)). In der Ausgabe von Debolsillo wurde dieser Satz allerdings umgeschrieben und die Wiederholung verkürzt – hier wird nur das Ende des Satzes („desde el principio“) erneut wiederholt. Außerdem wurde Johns Stirnrunzeln hier nicht mit „frunció el ceño“, sondern mit „frunció el entrecejo“ übersetzt (vgl. Huxley 2020:131).

Eine weitere, durchaus erwähnenswerte Auslassung findet sich auf Seite 117. Wie so oft ist hier eine Beschreibung betroffen. Bereits in der Version aus dem Jahre 1969 wurden zahlreiche Beschreibungen – meist von Landschaften oder Personen – gekürzt oder gestrichen. Dieser Trend setzt sich in der jüngsten Version des Romans fort. Zu Beginn des siebten Kapitels steht im englischsprachigen Original folgender Satz geschrieben: „The channel wound between precipitous banks, and slanting from one wall to the other across the valley ran a streak of green – the river and its fields.“ (Huxley 2004:92) Während dieser Satz ursprünglich vollständig von Hernández übersetzt wurde, wurde der erste Teil in der Version aus dem Jahre 2020 – aus unerklärlichen Gründen – gestrichen.

Wie bereits erörtert wurde, sind vor allem Wiederholungen von zusätzlichen Streichungen betroffen. So auch auf Seite 204, wo anstelle von „le vio, le vio“ („sie sah ihn, sie sah ihn“) „por fin, le vio“ geschrieben wurde (vgl. Huxley 2020:204). Damit ging auch hier das Stilmittel verloren. Auch auf den letzten beiden Seiten des Romans kam es zu zusätzlichen Veränderungen und Auslassungen. Als der „Wilde“ Lenina attackiert, ruft er im Original „Kill it, kill it, kill it“ (Huxley 2004:228), was Hernández 1969 mit „Mátala, mátala, mátala“ („töte sie“) (Huxley 1969:202) übersetzte. In der Version von Debolsillo ruft John allerdings „Muera, muera muera“ (Huxley 2020:254), hier wurde anstelle des Imperativs von „matar“ („töten“) der Imperativ von „morir“ – also „sterben“ – verwendet. Darüber hinaus wurde zu Beginn des letzten Absatzes erneut eine Wiederholung gestrichen. Hier wird beschrieben, wie sich Johns toter Körper im Kreis dreht: „Slowly, very slowly, like two unhurried compass needles, the feet turned towards the right; [...]“ (Huxley 2004:229) Hernández hatte dieses wichtige Stilmittel in seiner Übersetzung ursprünglich übernommen („Lentamente, muy lentamente, como dos agujas de brújula, los pies giraban hacia la derecha“ (Huxley 1969:202)), in der spanischsprachigen Version aus dem Jahre 2020 wurde „muy lentamente“ allerdings gestrichen.

Erneut handelt es sich hier nur um einige wenige Beispiele, die einen Eindruck davon geben sollen, wie sehr sich die spanischsprachige Version von Huxleys *Brave New World* aus dem Jahre 2020 von jener aus dem Jahre 1969 unterscheidet. Es ist mehr als offensichtlich, dass Hernández' Übersetzung erneut überarbeitet wurde. Dabei wurden allerdings keine fehlenden Passagen nachträglich hinzugefügt oder Veränderungen rückgängig gemacht – ganz im Gegenteil. Stilistisch relevante Wiederholungen oder Steigerungen wurden gestrichen, pittoreske Beschreibungen noch weiter gekürzt. Damit entfernt sich diese Übersetzung noch weiter von ihrem englischsprachigen Original, als dies ohnehin schon der Fall war. Unklar ist allerdings, wer für diese zusätzlichen Eingriffe verantwortlich ist, wann diese vorgenommen wurden und welche Motive hierfür ausschlaggebend waren – ein Umstand, den die historische Übersetzungsforschung allzu oft mit sich bringt.

7.2.4. Konsequenzen für die Zielkultur und Zielliteratur

Die vorangegangenen Analysen zeigen deutlich auf, dass Aldous Huxleys bekanntestes Werk *Brave New World* unter Franco nur erheblich zensiert veröffentlicht werden konnte. Vor allem (aber nicht ausschließlich) Inhalte sexueller oder religiöser Natur fielen der Zensur zum Opfer, was angesichts des umstrittenen Inhalts des Werkes nur wenig überrascht. Überraschend ist hingegen, mit welcher Willkür der Zensurapparat bei der Zensur eben dieser Inhalte vorhing. Dies lässt vermuten, dass mehrere Akteure – darunter womöglich auch der Übersetzer selbst – in den Zensurprozess von *Un mundo feliz* involviert waren. Das Jahr, in dem der Roman veröffentlicht wurde, lässt solche Rückschlüsse durchaus zu, schließlich war es während der zweiten Zensurperiode nicht unüblich, dass Werke bereits vorzensiert zur weiteren

Überprüfung eingereicht wurden. Mit einem Anteil von über 90 Prozent stellten Auslassungen die beliebteste Zensurmethode in diesem Werk dar.

Nun stellt sich die Frage, welche Normen dafür ausschlaggebend waren, dass der Roman nur so stark zensiert publiziert werden konnte. Wie bereits erwähnt, lassen sich Normen nach Strenge, Geltungsbereich und Explizitheit unterscheiden. Nach dem Aspekt der Strenge wird darüber hinaus zwischen absoluten und relativen Normen differenziert. In diesem Fall waren es absolute Normen, die befolgt werden mussten, andernfalls wäre die spanische Übersetzung wohl gar nicht veröffentlicht worden. Auch die Translationskultur stellt ein Normenfeld dar und war somit entscheidend: Während der Franco-Diktatur herrschte eine autoritäre Translationskultur, die Entscheidungsfreiheit aller am Transferprozess beteiligten Akteure war also weitaus begrenzter als in demokratischen Gesellschaften. Doch welche (langfristigen) Folgen hatte die Zensur von *Un mundo feliz* für die spanische Zielkultur und Zielliteratur?

Fakt ist, dass die spanischsprachige Übersetzung von Ramón Hernández nicht an das englischsprachige Original herankommt. Dafür wurden zu viele, zum Teil entscheidende Stellen gestrichen oder verändert. Auch aktuelle Versionen können sich nicht mit dem Original messen – ganz im Gegenteil. Wie ersichtlich ist, wurde die Version aus dem Jahre 1969 zwar überarbeitet, allerdings kam es im Zuge dessen zu weiteren Veränderungen und Streichungen. Nun kann natürlich argumentiert werden, dass hinter den zusätzlichen Änderungen – die ja hauptsächlich syntaktische, grammatikalische oder stilistische Elemente betrafen – positive Absichten steckten. Doch wieso wurden noch weitere Stellen gestrichen? Darüber lässt sich nur mutmaßen. Den wenigsten spanischsprachigen Lesern ist beim Erwerb des Buches jedenfalls klar, dass sie nur eine erheblich zensierte Version des bekanntesten Romans von Aldous Huxley in den Händen halten. Erneut wird deutlich, welche schwerwiegenden Folgen die intellektuelle Repression unter Franco hatte. Folgen, die auch noch viele Jahre nach Francos Tod anhalten und die zum Teil unwissende spanische Bevölkerung nachhaltig prägen.

Wie bereits dargelegt, existiert mittlerweile eine vollständige und unzensierte Neuübersetzung des Literaturklassikers, die von Jesús Isaías Gómez López angefertigt wurde. Gómez López ist Autor eines literarischen Blogs, Übersetzer und Experte für englische Poesie, der an der Universidad de Almería und der London University of Middlesex unterrichtet. Er widmete sich in den letzten Jahren verstärkt der (Neu-)Übersetzung englischer Literatur. Neben Huxleys *Brave New World* übersetzte Gómez López auch die gesamten poetischen Werke namhafter Autoren wie Ray Bradbury oder Roy Campbell ins Spanische. Die Neuübersetzung von *Brave New World*, die im Übrigen ebenfalls den Titel *Un mundo feliz* trägt, profitierte dabei nicht nur von López' Erfahrung als Literaturübersetzer, sondern vor allem von seiner ausgeprägten Kenntnis von Huxleys gesamten Werken. In seinem Vorwort der Neuübersetzung, die von Ediciones Catédra publiziert wurde, widmet sich Gómez López auch den beiden vorangegangenen Übersetzungen von Santa Marina und Hernández, wobei er die zum Teil stark zensierten Übersetzungen der beiden als primäre Motivation für die Neuübersetzung von *Brave New World* anführt. Carlos Herrero Quirós von der Universidad de Valladolid findet jedenfalls nur anerkennende Worte für die Neuübersetzung von Gómez

López. So hebt er neben der Intertextualität unter anderem die parodischen Elemente, die gelungene historische und kulturelle Kontextualisierung, den verbalen Einfallsreichtum Gómez López' und seine Sorgfalt bei der terminologischen Umsetzung und bei der Wiederherstellung von Neologismen lobend hervor. Das Ergebnis, so Quirós, sei eine originalgetreue Übersetzung und zugleich eine beinahe 160 Seiten lange kritische Studie, mit der Gómez López die Aktualität des Werkes unterstreicht (vgl. Herrero Quirós 322f.).

7.3. 1984, George Orwell

Eric Arthur Blair wurde am 25. Juni 1903 in Motihari, Indien geboren. Den Namen George Orwell nahm Blair erst vor der Publikation seines ersten Werkes an, das den Titel *Down and Out in Paris and London* trug. Orwell ging als einer der einflussreichsten englischen Schriftsteller des 20. Jahrhunderts in die Geschichte ein. Er sah es als seine Pflicht an, die Welt durch seine Bücher vor den Gefahren des Totalitarismus zu warnen und kämpfte immer entschieden gegen den Faschismus und für eine klassenlose Gesellschaft. Er trat auch während des Spanischen Bürgerkrieges für seine Ideale ein und kämpfte an der Seite der Republikaner gegen die Nationalisten – eine Erfahrung, die er in dem Buch *Homage to Catalonia* festhielt. Neben diesem Werk zählen *Animal Farm*, veröffentlicht im Jahre 1945, und *1984*, erschienen im Jahre 1949, zu seinen bekanntesten Publikationen (vgl. URL: Inhaltsangabe). Sowohl *Animal Farm*⁹ als auch *1984* wurden aufgrund ihres Inhaltes nur zögerlich publiziert. Orwell, der schon früh an Tuberkulose erkrankt war, verstarb wenige Monate nach der Veröffentlichung von *1984* am 21. Jänner 1950.

Kaum ein Roman ging so sehr in das kollektive Gedächtnis ein wie George Orwells *1984*. Orwells jüngster und berühmtester Roman erzählt die Geschichte von Winston Smith, der in einer diktatorischen Gesellschaft gefangen ist, die vom „Großen Bruder“ angeführt wird. Smith, der für die Umschreibung der Geschichte im Ministerium für Wahrheit zuständig ist, lehnt das totalitäre System ab und schreibt heimlich Tagebuch, wo er seine wahren Gefühle festhält. Er macht sich gemeinsam mit seiner Kollegin und Geliebten Julia auf die Suche nach der „Bruderschaft“, einer Untergrundorganisation, die von dem Staatsfeind des Regimes Emmanuel Goldstein angeführt wird. Die Pläne des Paares werden jedoch sehr bald vereitelt: Ihr Verbündeter O'Brien stellt sich als Spion heraus und verrät die beiden. Von der Gedankenpolizei festgenommen, werden die beiden erbarmungslosen Verhören und Folter ausgesetzt, womit ihre revolutionären Ideen ein jähes Ende finden (vgl. Meseguer Cutillas 2015:155f.).

Mit einer Mischung aus Realismus, Satire und Provokation versucht *1984*, seine Leser aufzurütteln und sie vor dem Chaos zu warnen, das die Welt beherrschen würde, wenn diese in die Hände des Totalitarismus gerät. Aufgrund der Handlung des Romans, den nicht immer eindeutigen Grenzen zwischen Realität und Fiktion und der Vergangenheit des Autors ist es

⁹ In seinem Nachwort mit dem Titel „The Freedom of the Press“ spricht Orwell selbst unter anderem über den schwierigen Publikationsprozess des Werkes (vgl. Orwell 1972).

nicht weiter verwunderlich, dass Meseguer Cutillas *1984* für ihre Untersuchung herangezogen hat. Was allerdings verwunderlich ist, ist die Tatsache, dass jenes Buch, das sich so dezidiert gegen ein diktatorisches System wendet, das dem damals in Spanien vorherrschenden so ähnlich war, überhaupt übersetzt und in Spanien publiziert wurde. Grund genug, einen kritischen Blick auf den gesamten Transferprozess zu werfen.

7.3.1. Transferprozess und historischer Kontext

Die spanischsprachige Version von *1984* wurde im März 1952 von Ediciones Destino veröffentlicht. Das Buch wurde von Rafael Vázquez Zamora übersetzt, der bereits andere Übersetzungen von Orwells Werken angefertigt hatte. Zamora übersetzte zahlreiche Werke klassischer und zeitgenössischer Autoren, darunter Walter Scott, Joseph Conrad, Lewis Sinclair und Saul Bellow. Seine Übersetzung von Orwells *1984* wurde der Zensurbehörde zum ersten Mal am 17. Juli 1950 vorgelegt (vgl. Meseguer Cutillas 2015:156f.).

In Anbetracht des „riskanten“ Inhaltes des Werkes gilt es an dieser Stelle der Frage nachzugehen, wieso der Transferprozess überhaupt initiiert wurde. Das Buch wurde während der ersten Zensurperiode übersetzt und publiziert, welche von 1938 bis 1966 andauerte. Das Ende der vierziger Jahre galt als eine Zeit des Umbruchs, da das Regime damals diverse Zahlungs- und Handelsabkommen unterzeichnete. Dennoch stagnierte die Wirtschaft vorerst. Der Zensurapparat agierte zu dieser Zeit rigoroser denn je – wieso also sollte ein so umstrittenes Werk wie *1984* von einem regimetreuen Verlag wie Destino publiziert werden? Der Grund, wieso sich Ediciones Destino für die Übersetzung von *1984* einsetzte, bestand wohl schlichtweg darin, dass das Buch explizit Kritik an kommunistischen Regimen übt und deswegen in Ländern mit sowjetischen Einflüssen verboten wurde, während es in weiten Teilen Europas und in Amerika schon damals als bedeutendes Werk galt (vgl. Meseguer Cutillas 2015:158). Das Motiv für den literarischen Transfer war demnach von kulturpolitischer Natur.

Das Buch wurde also im Juli 1950 zur Prüfung durch die Zensurbehörde eingereicht. Alle im Zusammenhang mit dieser Überprüfung erhaltenen Dokumenten finden sich in der Akte 3632/50. Bei der Untersuchung dieser Unterlagen wurde festgestellt, dass jene erste Übersetzung von Zamora von zwei Lektoren überprüft wurde. Der Bericht des ersten Lektors wurde am 7. August 1950 vorgelegt. Der Name des ersten Lektors ist nicht auszumachen, da sich die Unterschrift hinter den Notizen des zweiten Lektors verbirgt, welcher wiederum die Anmerkungen des ersten Lektors ratifizierte. Auszumachen ist jedoch, dass der erste Lektor der Meinung war, dass die Veröffentlichung von *1984* grundsätzlich genehmigt werden könnte, da es sich um ein antikommunistisches Werk handelt. Da der Roman allerdings zahlreiche „heikle“ Passagen enthalte, welche zensiert werden müssen, und die eigentliche Handlung des Romans durch diese Zensur nicht mehr nachvollziehbar wäre, sprach er sich letztendlich gegen die Publikation aus. Insgesamt führte der Lektor 21 zu zensierende Seiten an, die seiner Meinung nach alle einen Angriff auf die Moral darstellten.

[illegible]

RESULTANDO *

[illegible]

*Depues autanar, marmiendo algunas
Expresiones de las que hace referencia
al autoritarismo*

VIII
lecho,

Madriz 18 Junio 1961

Rubén Llanos

* El Lector deberá indicar de manera precisa y sin ambigüedades arriba, calificar el contenido total del libro.

* El lector deberá indicar de manera concreta si las actividades indicadas arrilla califican el contenido total de la obra o se refieren a una parte de ella.

Abb. 6: Bericht über 1984 in der Akte 3632/50 (Ros Comesaña 2017:21)

Doch der Verlag wollte das Werk nicht aufgeben und reichte es erneut zur Überprüfung ein, diesmal allerdings mit einer subtilen Änderung: Er schlug vor, als Ausgangstext für die Übersetzung die deutsche Version heranzuziehen. Diese Entscheidung wurde in einem dem Antrag beigefügten Brief erläutert und von Manuel Tamayo Benito, der damals als Übersetzer tätig war, unterzeichnet. Benito argumentierte, dass die deutschsprachige Fassung von 1984 ohnehin eine weniger „heikle“ wäre und deswegen als Ausgangstext dienen sollte. Darüber hinaus unterstrich er die Bedeutung des Werkes in Amerika und Europa und forderte, dass dieses antikomunistische Werk auch dem kastilisch-sprachigen Publikum zugänglich gemacht werden sollte. Benito sandte diesen Brief, in dem er sich für die Veröffentlichung des Werkes einsetzte, am 19. Mai 1951 an das Ministerium für Information und Tourismus, das, wie bereits dargelegt, ab 1951 für alle Zensurbelange verantwortlich war.

Am 25. Juni desselben Jahres lag schließlich der zweite Bericht der Zensurbehörde vor: Darin sprach sich der (zweite) Lektor für die Veröffentlichung des Werkes aus, allerdings sollten die markierten Stellen auf den Seiten 18, 19, 69, 126, 127, 128, 134, 140, 143, 144, 145, 151, 152, 157, 161, 201, 218, 219, 220, 291 und 306 zensiert werden. Die Zensur wurde dabei dem Verlag und damit – mit hoher Wahrscheinlichkeit – Manuel Tamayo Benito überlassen, immerhin setzte sich dieser so vehement für die Veröffentlichung von *1984* ein.

Ein Jahr später, am 3. März 1952, wurde die spanischsprachige Version von *1984* schließlich von Ediciones Destino veröffentlicht. Als Ausgangstext für diese Übersetzung diente allerdings nicht – wie ursprünglich angekündigt – die deutsche Version von *1984*,

sondern das englischsprachige Original. Warum das Werk nach der erneuten Einreichung nun doch publiziert werden durfte, darüber lässt sich an dieser Stelle bloß spekulieren. Fakt ist, dass sich der erste Lektor damals gegen eine Publikation des Werkes aussprach, weil der Inhalt des Buches nach der Zensur nicht mehr derselbe wäre und Fakt ist auch, dass die finale publizierte Übersetzung dennoch nach dem Vorbild der englischsprachigen Version angefertigt wurde.

So wurde die zensierte Version von 1984, übersetzt von Rafael Vázquez Zamora, schließlich im März 1952 publiziert – exklusive des elf Seiten umfassenden Anhangs namens „The Principles of Newspeak“, der sich dem „Neusprech“ widmet, im Buch eine standardisierte und staatlich kontrollierte Sprache mit eingeschränktem Vokabular. Letzten Endes wurde dieses bedeutende Werk von George Orwell zu dem gemacht, was der franquistische Staat darin sah: zu einem Plädoyer gegen den Kommunismus, in dem alle Angriffe auf den Autoritarismus abgeschwächt wurden. Alle am Transfer beteiligten Akteure – der Verlag, der Übersetzer, die Zensoren und schließlich auch Manuel Tamayo Benito – trugen ihren Teil zu der Schaffung dieser neuen Version von 1984 bei, die nun nicht mehr vor den Gefahren des Totalitarismus im Allgemeinen warnte, sondern speziell vor den Gefahren des Kommunismus (vgl. Meseguer Cutillas 2015:157ff.).

7.3.2. Ergebnisse der Textanalyse

Beim genauen Abgleich des Originals mit der vorliegenden Übersetzung aus dem Jahre 1952 konnte Meseguer Cutillas insgesamt 53 Textstellen identifizieren, die der Zensur zum Opfer fielen. Meseguer Cutillas protokollierte 42 Auslassungen, acht Um- beziehungsweise Neuschreibungen, zwei Veränderungen und eine Hinzufügung. Damit manifestierten sich ganze 79 Prozent der vorgenommenen Zensurmaßnahmen in Auslassungen (vgl. Meseguer Cutillas 2015:159). Von diesen 53 Textstellen sollen nun zwei näher erörtert werden.

Das erste Beispiel stellt eine Textpassage dar, die von der Folter Smiths handelt. Hier äußert sich O'Brien kritisch gegenüber der Spanischen Inquisition. Cisquilla (1977) zufolge waren die Zensoren vor allem in den Anfangsjahren des Franco-Regimes sehr vorsichtig mit Anspielungen auf die katholische Kirche. Das liegt daran, dass die Kirche – wie bereits in vorangegangenen Kapiteln dargelegt wurde – eine der fundamentalen Säulen des Franco-Regimes war und somit große Macht über die Regierung hatte, insbesondere in Angelegenheiten, die die öffentliche Meinung über die katholische Kirche beeinträchtigen hätten können. Im direkten Vergleich mit der Originalversion lassen sich hier sowohl Auslassungen als auch Umschreibungen erkennen. Sätze wie „In the Middle Age there was the Inquisition. It was a failure“ (Meseguer Cutillas 2015:161) verschwanden zur Gänze, während andere Sätze wie „All the glory belonged to the victim and all the shame to the Inquisitor who burned him“ (Meseguer Cutillas 2015:161) umgeschrieben wurden. Somit verschwand in der Übersetzung jegliche Anspielung auf die Inquisition.

Das zweite Beispiel betrifft den Anhang des Werkes, „The Principles of Newspeak“. Dieser Anhang, der versucht, den Ursprung des „Neusprechs“ und seine Funktion in diesem

von Orwell entworfenen totalitären Staat zu beschreiben und zu erklären, enthält eine Reihe politischer Referenzen, die ihn zu einem politisch inkorrekten Diskurs für das Franco-Regime machten. Orwell nutzte „The Principles of Newspeak“ vor allem dafür, Kritik an (allen) totalitären Systemen zu üben: Er wendet sich darin explizit gegen den Faschismus, den Nationalsozialismus und den Kommunismus. Da darüber hinaus auch noch andere Themen wie Religion, (Homo-)Sexualität, Moral oder Ethik in diesem Anhang behandelt werden, ist es wenig verwunderlich, dass „The Principles of Newspeak“ schlichtweg nicht übersetzt wurde (vgl. Meseguer Cutillas 2015:161f.). Die Nichtübersetzung dieses ganze elf Seiten umfassenden Anhangs stellte einen immensen Eingriff in das Werk und eine beträchtliche Transformation des ursprünglichen Bedeutungspotentials dar.

7.3.3. Konsequenzen für die Zielkultur und Zielliteratur

Wie bereits erwähnt, gilt es, nach der Identifizierung und der genauen Analyse der betroffenen Stellen, die Normen, die für das Handeln aller am Transferprozess beteiligten Akteure ausschlaggebend waren, zu ermitteln. In diesem Fall handelte es sich um absolute Normen, die befolgt werden mussten, ansonsten wäre das Werk wohl nie veröffentlicht worden. Wie bereits in vorangegangenen Kapiteln erörtert wurde, walten absolute Normen in der Translation bloß unter Zensurbedingungen.

Die Translationskultur, innerhalb welcher die Akteure agierten, stellt ebenfalls ein Normenfeld dar. Da die Akteure hier eindeutig innerhalb einer autoritären Translationskultur operierten, war ihr Maß an Entscheidungsfreiheit nur begrenzt. Dennoch muss an dieser Stelle betont werden, dass sich der Verlag nach dem Bericht des ersten Lektors – nachdem also feststand, dass das Buch nur erheblich transformiert publiziert werden könne – dazu entscheiden hätte können, das Werk nicht erneut zur Überprüfung einzureichen. Alle am Transferprozess beteiligten Akteure (mit Ausnahme Zamoras, da seine Rolle im Zensurprozess eine weitgehend unbekannte ist) waren sich der Tragweite ihrer Entscheidungen bewusst, als sie sich für die Publikation und damit für die Adaption des Werkes an die Zielkultur einsetzten. Doch welche Konsequenzen hatte die Veröffentlichung von *1984* für die Zielkultur und die Zielliteratur?

Ursprünglich wollte Orwell mit dem Roman, den er von 1946 bis 1948 und somit unmittelbar nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges verfasste, vor den Gefahren eines totalitären Staates warnen. Die Botschaft von *1984* war aufgrund der umfassenden Eingriffe allerdings eine andere: Das Werk wurde unter Franco zu einem Plädoyer gegen den Kommunismus – und zwar ausschließlich gegen den Kommunismus. Alle Inhalte sexueller, religiöser oder politischer Natur, die dem Regime missfielen, wurden ausnahmslos zensiert, wobei der größte Eingriff in den Roman eindeutig die Nichtübersetzung des Anhangs war. In diesem Fall wurde das Werk nicht bloß geglättet – es wurde komplett transformiert und als politisches Instrument gegen den Kommunismus missbraucht. Das hatte weitreichende Folgen: Den Spaniern blieb damit die wahre Intention dieses noch heute so aktuellen Werkes verwehrt,

stattdessen schürte der Roman Hass; Hass gegen die Kommunisten, die Sowjetunion, die „rote Gefahr“. Damit wurde Orwells Dystopie – eine Welt angeführt von einem Diktator, in der die Gedanken der Bevölkerung sowohl manipuliert als auch kontrolliert werden – unter Franco gewissermaßen zur traurigen Wirklichkeit. Noch heute lassen sich jene zensierten und manipulierten Werke von Ediciones Destino aus dem Jahre 1952 im Internet sowie in zahlreiche Buchhandlungen und Bibliotheken in ganz Spanien finden (vgl. Meseguer Cutillas 2015:164f.).

7.4. Point Counter Point, Aldous Huxley

Aldous Leonard Huxley wurde am 26. Juli 1894 in Surrey, England geboren. Er wuchs inmitten von Biologen und Schriftstellern auf und verarbeitete viele der Themen, mit denen er in seiner Kindheit und Jugend in Berührung kam, in seinen unzähligen Romanen, Erzählungen, Gedichten und Essays. Darüber hinaus schrieb der britische Schriftsteller mehrere Drehbücher, Reiseberichte und Biografien und verfasste dutzende Rezensionen für Zeitschriften wie *Athenaeum* oder die *Westminster Gazette*.

Huxley, der sich anfänglich vor allem der Poesie widmete, feierte seinen literarischen Durchbruch im Jahre 1921 mit dem Roman *Crome Yellow*. In dem Roman trifft sich eine Gruppe von Intellektuellen der oberen Mittelklasse in einem Landhaus, um sich über Literatur und Philosophie zu unterhalten. Das Buch enthüllte einen vernichtenden sowie gleichsam brillanten Autor, der nicht zögerte, scharfe Kritik an der britischen Bourgeoisie und ihren Gepflogenheiten zu üben. Elf Jahre später veröffentlichte Huxley seinen dystopischen Roman *Brave New World*, der ihm internationale Anerkennung einbrachte und dessen Übersetzungen ins Spanische bereits ausführlich behandelt wurden.

Wie bereits erwähnt, hinterließ Aldous Huxley auch in vielen anderen Genres seine Spuren: Zu seinen bekanntesten Essays zählen „Grey Eminence“ (1941), „The Art of Seeing“ (1942) und „The Perennial Philosophy“ aus dem Jahre 1945. Unter seinen unzähligen Gedichten sticht vor allem *The Burning Wheel* (1916) hervor, das er im Alter von gerade einmal zwanzig Jahren veröffentlichte. Seine Erzählung *The Gioconda Smile* aus dem Jahre 1948 wurde kurz nach seiner Veröffentlichung für das Theater adaptiert. In Anbetracht dessen ist es nur wenig verwunderlich, dass der Schriftsteller so viele Auszeichnungen für seine literarischen Werke erhielt und sogar für den Literaturnobelpreis nominiert wurde. Doch Huxley erntete längst nicht überall Applaus und Anerkennung: Er hatte auch Kritiker, Verfechter von Tugend und Anstand, die in ihm einen grausamen und obszönen Charakter sahen. Letztendlich war es eine seiner Satiren, *Point Counter Point*, laut Connolly (1975:155) Huxleys konstruktivste und vielversprechendste, die am meisten Aufsehen erregte.

Point Counter Point (deutscher Titel: *Kontrapunkt des Lebens*) wurde im Jahre 1928 vom Doubleday, Doran & Company Verlag veröffentlicht. Der Roman hat keine monolithische Handlung, sondern setzt sich aus einer Reihe von Geschichten und Charakteren zusammen, die sich ständig überschneiden. Durch sie erforscht Huxley Themen wie Liebe und Sex, Emotionen,

Intellekt, Religion und Wissenschaft – all das mit dem klaren Ziel vor Augen, ein kritisches Porträt der modernen britischen Gesellschaft zu zeichnen.

Point Counter Point beleuchtet die Entwicklung verschiedenster Personen im England der 1920er Jahre. Dazu zählen zum Beispiel John Bidlake, ein gealterter Maler, der im Laufe der Geschichte an Krebs erkrankt, Walter Bidlake, Johns Sohn und ein junger Journalist, der mit einer verheirateten Frau zusammenlebt, die noch dazu ein Kind von ihm erwartet, Philip Quarles, ein Schriftsteller, der mit John Bidlakes Tochter verheiratet ist, und der Journalist Denis Burlap. Weitere Charaktere sind etwa der faschistische Everard Webley, der im Laufe des Romans von Illidge Babbage, einem Reichenhasser, und Maurice Spandrell ermordet wird, und der Wissenschaftler Edward Tantamount, dessen Figur eine Parodie auf den schottischen Physiologen John Scott Haldane¹⁰ darstellt. Einige der Protagonisten wurden von realen Personen aus Huxleys Leben inspiriert, eine der Romanfiguren (Philip Quarles) repräsentiert sogar den Schriftsteller selbst.

Mithilfe dieser verschiedensten Charaktere nähert sich Huxley schließlich Sujets wie etwa Religion, die in der Geschichte eine besondere Rolle einnimmt. *Point Counter Point* entstand während einer entscheidenden Periode für Huxley, die sich durch tiefe Skepsis gegenüber Religion auszeichnete, was sich auch in seinen Werken bis zu Beginn der vierziger Jahre niederschlug. In seinen Romanen und Essays dieser Zeit zögerte Huxley nicht, das katholische Dogma und seine Praktiken offen zu kritisieren. *Point Counter Point* ist das beste Beispiel für solch eine Kritik an der katholischen Kirche, was auch einer der Gründe ist, wieso das Werk von Meseguer Cutillas für ihre Untersuchung herangezogen wurde (vgl. Meseguer Cutillas 2015:120ff.).

7.4.1. Transferprozess und historischer Kontext

Huxleys erstes Buch, der Roman *Crome Yellow*, wurde erst im Jahre 1940 unter dem Titel *Los escándalos de Crome* von Luis Miracle veröffentlicht. Nach der Publikation dieses Werkes weckte der Autor das Interesse bedeutender Verleger wie etwa José Janés oder Luis de Caralt, der später *El último vino* von Mary Renault veröffentlichen sollte. Aldous Huxley war sozusagen der Autor der Stunde, den alle Editoren in ihren Katalogen haben wollten. Der Planeta Verlag aus Barcelona war der erste, der sich im Jahre 1957 der Veröffentlichung von Huxleys *Point Counter Point* widmete.

Zu dieser Zeit war bereits die spanischsprachige Version des Buches von Lino Novás Calvo im Umlauf, der als einer der bedeutendsten lateinamerikanischen Schriftsteller der vierziger Jahre galt. Calvo, ein Kubaner mit galizischen Wurzeln, übersetzte das Werk allerdings komplett und blieb dem Autor dabei treu, weswegen es nur wenig verwunderlich ist, dass der spanische Zensurapparat einer erneuten Veröffentlichung von *Point Counter Point* durch den Planeta Verlag zustimmte.

¹⁰ Huxley und Haldane verband eine enge Freundschaft; Huxley wohnte zu Beginn seines Studiums eine Zeit lang bei den Haldanes in Oxford (vgl. Bryson 2005:307)

Point Counter Point wurde von Carlos Rojas übersetzt, der ebenfalls als Schriftsteller und Literaturprofessor tätig war. Rojas' Werke erreichten ein breites Publikum und wurden auch von Kritikern vielfach gelobt. Der Autor erhielt für sein literarisches Schaffen unter anderem den Premio Ciudad de Barcelona, den Premio Planeta und den Premio Nadal. Als Translator übersetzte Rojas Werke von renommierten Autoren wie etwa Edgar Allan Poe, Henry Melville, Mark Twain, John Dos Passos oder Daniel Defoe.

Der katalanische Planeta Verlag zählte bereits damals zu einer der größten Verlagsgruppen des Landes und war darum bemüht, seinen Lesern ein breites literarisches Spektrum zu bieten. Das neue Projekt des Verlages – einen der umstrittensten Autoren jener Zeit, Aldous Huxley, in seinen Katalog aufzunehmen – stellte sich als langwierig und schwierig heraus. Wie schwierig, das zeigen die Unterlagen in der Akte 1583/57 des AGA.

Contrapunto, so der spanische Titel des Werkes, wurde der Zensurbehörde zum ersten Mal am 3. April 1957 vorgelegt. Der erste Lektor war M. de la Pinta Llorente. Nur wenige Wochen nach der Einreichung, am 31. Mai 1957, stimmte Pinta Llorente der Veröffentlichung des Werkes zu. Allerdings schreibt er, dass – zusätzlich zu den Änderungen, die bereits vom Verlag vorgeschlagen wurden – weitere Stellen zensiert werden müssen, damit das Buch auch wirklich publiziert werden könne. Aus der Akte geht hervor, dass der Planeta Verlag selbst vorschlug, Änderungen auf den Seiten 25, 157, 173, 194, 195, 197, 198, 199, 274, 275, 338, 340, 341, 344, 366, 404, 472, 522, 525, 545 und 659 vorzunehmen. *Contrapunto* gelangte also gewissermaßen schon vorzensiert in die Hände der Zensoren (vgl. Meseguer Cutillas 2015:122f.). Um diese Entscheidung des Verlages nachvollziehen zu können, gilt es, den historischen Kontext des Werkes näher zu beleuchten:

Das Buch wurde, genauso wie 1984, während der ersten Zensurperiode übersetzt (1938 bis 1966). Wie bereits erörtert wurde, verringerte das Regime ab Mitte der fünfziger Jahre den Druck auf die Autoren und Herausgeber, weil man um ein toleranteres Image bemüht war. Während dieser Zeit wurden Bücher teilweise milder oder gar willkürlich zensiert – bei *Point Counter Point* war dies allerdings nicht der Fall. Die Veröffentlichung des Romans war dem Planeta Verlag wohl ein besonderes Anliegen, weswegen er sich dazu entschied, das Buch bereits vorzensiert einzureichen. Der Grund dafür war mit ziemlicher Sicherheit das hohe Prestige Huxleys, der spätestens seit der Veröffentlichung von *Brave New World* im Jahre 1932 ein international bekannter und gefeierter Schriftsteller war. Womöglich erhoffte sich der Verlag, dass die Zensoren keine zusätzlichen Streichungen oder Umschreibungen vornehmen würden.

Doch der spanische Zensurapparat gab sich mit den vom Verlag vorgeschlagenen Änderungen nicht zufrieden. Der Lektor M. de la Pinta Llorente gab noch weitere fünfzig Stellen an, die vor der Publikation zensiert werden sollten. Ein Monat später ratifizierte ein zweiter Lektor namens Javier Dieta die Vorschläge von Pinta Llorente und fügte ebenfalls noch weitere zu zensierende Stellen hinzu. Das zehnte Kapitel sollte zur Gänze gestrichen werden.

Die Version, die im Jahre 1958 vom Planeta Verlag publiziert wurde, enthielt allerdings das zehnte Kapitel, was wiederum zeigt, dass nicht alle Änderungen tatsächlich auch

vorgenommen wurden. Ein weiteres Dokument in der Akte verrät, dass der Verlag das Buch publizierte, ohne den endgültigen Entschluss der Zensurbehörde abzuwarten. Offensichtlich wollte man nicht so lange auf das Urteil warten und veröffentlichte das Werk deswegen vorzeitig. Das bestätigt auch ein Brief in der Akte 1583/57 an das Ministerium, in dem der Planeta Verlag um den endgültigen Beschluss bittet. Nur wenige Tage später lehnte das Ministerium die Veröffentlichung von *Contrapunto* ab. Der Verlag hatte das Buch zu dieser Zeit aber bereits in Umlauf gebracht und setzte dieses durchaus riskante Projekt trotz des negativen Beschlusses des Ministeriums unbeirrt fort. Ob dieser Schritt damals Konsequenzen für Planeta hatte, ist unklar (vgl. Meseguer Cutillas 2015:124f.).

7.4.2. Ergebnisse der Textanalyse

Obwohl letzten Endes nicht alle vom Zensurapparat geforderten Änderungen vorgenommen wurden, war die spanischsprachige Version von *Point Counter Point* aus dem Jahr 1958 noch lange nicht frei von Eingriffen. Ein Vergleich des Originals, publiziert im Jahre 1928, mit dem Werk, das dreißig Jahre später von Planeta veröffentlicht wurde, zeigt, dass insgesamt 51 Änderungen vorgenommen wurden. Bei den zensierten Stellen handelt es sich hauptsächlich um Wörter, Sätze, Absätze oder ganze Seiten, die sich religiösen Themen widmen. Wie auch schon bei *Brave New World* und Orwells *1984* dominieren auch hier die Auslassungen: Von den 51 Eingriffen stellen 32 Auslassungen dar, während 19 Stellen verändert wurden (vgl. Meseguer Cutillas 2015:126). Im Folgenden sollen nun die drei signifikantesten Beispiele für Zensur näher erörtert werden.

Bei dem ersten Beispiel handelt es sich um die Beschreibung eines Bildes, das von Mark Rampion, einem Schriftsteller, Künstler und Kritiker der modernen Gesellschaft, gemalt wurde:

Jesus, in the loin-cloth of the execution morning, and an overalled surgeon were represented, scalpel in hand, one on either side of an operating table, on which, foreshortened, the soles of his feet presented to the spectator, lay crucified a half-dissected man. From the horrible wound in his belly escaped a coil of entrails which, falling to the earth, mingled with those of the gashed and bleeding woman lying in the foreground, to be transformed by an allegorical metamorphosis into a whole people of living snakes. (Meseguer Cutillas 2015:126)

Rampion resümiert dieses Bild folgendermaßen: „Jesus and the scientists are vivisecting us.“ (Meseguer Cutillas 2015:126) Diese durchaus plastische Schilderung eines blasphemischen Gemäldes war dem spanischen Zensurapparat wohl ein Dorn im Auge, weswegen die gesamte Beschreibung des Bildes und die darauffolgende Diskussion über Wissenschaft und Religion schlichtweg nicht übersetzt wurde.

Auch das zweite Beispiel stellt eine höchst blasphemische Passage dar. Die Angriffe auf die Kirche und ihre Heiligen sind so schwer, dass der Zensor den gesamten Absatz streichen und so tun musste, als hätte das Gespräch zwischen Rampion und Burlap nie stattgefunden. Rampion spottet dabei folgendermaßen über den Heiligen Franziskus von Assisi und seine

Begegnung mit den Leprakranken: „I hope you’ve got a good juicy description of his licking the lepers [...]. As a matter of fact even St. Francis is a little too grown up for you. Children don’t lick lepers. Only sexually perverted adolescents do that.“ (Meseguer Cutillas 2015:127)

Bei dem dritten Beispiel handelt es sich um den umfangreichsten Eingriff in das Werk. Hier entschieden sich die Zensoren dazu, beinahe zwei ganze Seiten zu streichen. Erneut ist es Rampion, der das katholische Dogma verbal attackiert. Zuerst richtet sich seine Wut gegen Gläubige: „Telling men to obey Jesus literally is telling them, indirectly, to behave like idiots and finally like devils.“ (Meseguer Cutillas 2015:127) Seine nächsten Opfer sind die Mönche von Tebaida:

They got to the stage of being devils. Self-torture, destruction of everything decent and beautiful and living. That was their programme. They tried to obey Jesus and be more than men; and all they succeeded in doing was to become the incarnation of pure diabolic destructiveness. (Meseguer Cutillas 2015:127)

Letztendlich kommt Rampion zu dem Schluss, dass Jesus und seine Anhänger nichts weiter als Perverse waren. In Anbetracht dieser scharfen Kritik an der katholischen Kirche ist es nur wenig verwunderlich, dass sich die Zensurbehörden für die Streichung der gesamten, fast zwei Seiten umfassenden Szene entschieden (vgl. Meseguer Cutillas 2015:126f.).

7.4.3. Konsequenzen für die Zielkultur und Zielliteratur

Anhand dieser zensierten Stellen ist ersichtlich, dass Religion tatsächlich eines der Kernthemen des Romans ist. In der spanischsprachigen Version von *Point Counter Point*, die unter Franco vom Planeta Verlag publiziert wurde, verschwand dieses Thema allerdings weitgehend. Der spanische Zensurapparat zensierte dabei nicht nur jegliche Kritik an der Kirche, sondern auch lange und durchaus tiefsinnige Reflexionen über Religion und den Konflikt zwischen Religion und Wissenschaft (vgl. Meseguer Cutillas 2015:129). Wie auch schon im Falle von Orwells *1984* hatte auch hier die spanischsprachige Übersetzung nur noch wenig mit dem Original zu tun. Abermals wurde ein bedeutendes Werk an die moralischen Vorstellungen des franquistischen Regimes adaptiert.

Was in diesem Fall jedoch bemerkenswert ist, ist die Tatsache, dass sich der Planeta Verlag über den Zensurapparat hinwegsetzte und das Werk noch vor dem endgültigen Beschluss publizierte. Dieser Entschluss von Planeta gleicht auf den ersten Blick beinahe einer Heldentat, es erscheint unglaublich, dass das Buch dennoch weiter zirkulieren durfte und der Verlag mit keinen schwerwiegenden Konsequenzen zu rechnen hatte. Doch wieso ließ das Regime hier Gnade walten? Die Erklärung hierfür lieferte Laprade in einem Interview mit Meseguer Cutillas: Tatsächlich pflegte der Verlag, insbesondere der Direktor des Verlages José Manuel Lara, ein gutes Verhältnis zu den Zensoren. Das geht aus einem Brief in der Akte hervor, die sich mit Hemingways *For Whom the Bell Tolls* beschäftigt. Laprade verriet:

Eine der Akten der Zensoren über *Wem die Stunde schlägt* zeigt, dass die Veröffentlichung dieses Romans auf die Fähigkeit von José Manuel Lara, Direktor des Planeta Verlages, zurückzuführen war, mit den Zensoren zu feilschen. Diese Akte enthält einen Brief vom 10. Mai 1968 von Lara, der an Carlos Robles Piquer, den Generaldirektor für Populärkultur und Unterhaltung, gerichtet ist. Laras Brief beginnt mit der Begrüßung „Lieber Freund“ und bezieht sich auf ein Abendessen in einem Restaurant zwischen Lara und dem Empfänger, bei dem über die Veröffentlichung von Hemingways Werken gesprochen wurde. Dieser Brief ist sehr aufschlussreich, weil er eine Freundschaft zwischen dem Herausgeber Lara und dem Generaldirektor verrät. (Meseguer Cutillas 2015:129f.)

Obgleich Carlos Robles Piquer erst von 1967 bis 1969 Generaldirektor für Populärkultur und Unterhaltung war, kann davon ausgegangen werden, dass José Manuel Lara schon vor seiner Amtszeit ein gutes Verhältnis zu den Zensoren pflegte und die vorzeitige Publikation von *Contrapunto* nur deswegen ohne schwerwiegende Konsequenzen für den Verlag möglich war. Es ist bedauerlich, dass das Werk dennoch so stark transformiert werden musste und der spanischen Bevölkerung die wahre Intention von *Point Counter Point* verwehrt blieb. Zwar wurde das Werk im Gegensatz zu 1984 nicht als politisches Instrument missbraucht, doch auch diese Version hatte mit dem englischsprachigen Original nicht mehr viel gemein. Dennoch hätte der Eingriff noch schwerer sein können, wenn Planeta sich nicht für eine vorzeitige Publikation entschieden hätte.

Noch bedauernswerter als die Tatsache, dass das Buch damals so stark zensiert veröffentlicht wurde, ist der Umstand, dass die Version von Carlos Rojas aus dem Jahre 1958 nach wie vor in Spanien zirkuliert und erworben werden kann. Dabei ist wohl den wenigsten Lesern bewusst, dass die Version, die sie in den Händen halten, de facto weder richtig noch vollständig ist. Das zeigt wiederum, welche weitreichenden Folgen die Franco-Diktatur und die damit einhergehende intellektuelle Repression hatte. Selbst 45 Jahre nach dem Tod Francos und dem Zerfall der Diktatur sind ihre Auswirkungen noch spürbar.

7.5. The Last of the Wine, Mary Renault

Mary Renault wurde als Eileen Mary Challans am 4. September 1905 in Essex geboren. Sie zählte vor allem aufgrund ihrer historischen Romane zu einer der bedeutendsten britischen Schriftstellerinnen des 20. Jahrhunderts. Renault verfasste neben historischen Romanen auch geschichtliche Sachbücher, so schrieb sie beispielsweise eine Biografie über Alexander den Großen. Mary Renault war lesbisch und sprach sich vor allem in ihrer Jugend für eine sexuelle Revolution aus. Da sie allerdings von der Gesellschaft und der Politik Englands zunehmend enttäuscht war, entschied sich Renault schließlich dazu, mit ihrer Partnerin Julie Mullard nach Südafrika auszuwandern, wo sie sich neben ihrer schriftstellerischen Tätigkeit verstärkt der Bekämpfung der Apartheid widmete.

Themen wie Homo- oder Bisexualität, Geschlechterrollen und Identität werden in Renaults Romanen vermehrt behandelt, was auch einer der Gründe war, wieso sich Meseguer Cutillas dazu entschied, eines von Renaults Werken in ihren Korpus aufzunehmen. *The Last of*

the Wine (deutscher Titel: *Alexias und Lysis*) war Mary Renaults siebter Roman und wurde im Jahre 1956 veröffentlicht. Die Autorin hatte immer große Begeisterung für die griechischen Ideale von Demokratie und Gerechtigkeit gehegt, weswegen sie das antike Griechenland als Schauplatz für *The Last of the Wine* auswählte. Der Roman erzählt die Geschichte von Alexias, einem jungen Athener aus guter Familie, der sich in Lysis verliebt. Vor dem Hintergrund der Peloponnesischen Kriege zwischen Athen und Sparta behandelt Renault Themen wie Unabhängigkeit, Loyalität, Wahrheit, das Leben und den Tod sowie (gleichgeschlechtliche) Liebe und Krieg – Themen, die schon in ihrem Vorgängerroman *The Charioteer* eine tragende Rolle spielten.

Der Roman wird von Alexias erzählt, der aufgrund seiner auffallenden Schönheit stadtbekannt ist und sich darüber hinaus zu einem herausragenden Athleten entwickelt. Alexias verliebt sich in Lysis, einen jungen Mann in den Zwanzigern, der ebenfalls Athlet und wie Alexias ein Schüler von Sokrates ist. Sokrates spielt von Anfang an eine bedeutende Rolle in dem Roman. In der Geschichte kommen auch Platon und weitere Schüler Sokrates' vor, darunter Xenophon, Crito und Phaedo. Im Verlauf des Romans verliebt sich Lysis in eine Frau und heiratet sie. Seine Ehefrau hat keine Einwände gegen die Beziehung der beiden Männer und ermutigt Alexias sogar dazu, die Beziehung zu ihrem Ehemann aufrecht zu erhalten. Nicht lange danach wird Athen im Peloponnesischen Krieg von Sparta besiegt und Alexias' konservativer Vater wird ermordet. Alexias und Lysis gehen daraufhin nach Theben und schließen sich Thrasybulus an, der eine Exiltruppe anführt, um Athen zu befreien. Lysis wird dabei in der Schlacht getötet. Kurz nach dem Sieg nimmt Alexias Lysis' Witwe zur Frau (vgl. Meseguer Cutillas 2015:90ff.).

Nun stellt sich – wie schon bei den vorangegangenen Werken – erneut die Frage, wieso ein Werk mit solch einem Inhalt, der dem Regime aus offensichtlichen Gründen missfiel, überhaupt übersetzt und in Spanien im Jahre 1961 veröffentlicht wurde. Dieser Kernfrage soll im folgenden Kapitel genauer nachgegangen werden.

7.5.1. Transferprozess und historischer Kontext

Fünf Jahre nach seiner Publikation in Großbritannien wurde *The Last of the Wine* schließlich in Spanien von Luis de Caralt veröffentlicht. Luis de Caralt, ein Falangist mit katalanischer Herkunft, begann seine Karriere als Herausgeber im Jahre 1942. Zu Beginn seiner Laufbahn als Verleger veröffentlichte Caralt vor allem Werke spanischer Autoren wie beispielsweise *Mis Amigos eran Espías* von Luis Antonio de Vega. Später begann sich Caralt auch für ausländische Literatur von Autoren wie Graham Greene oder Georges Simenon zu interessieren. Caralts Repertoire war überaus vielfältig: Er veröffentlichte sowohl Romane von Jack Kerouac oder Evan Hunter als auch Biografien von Hitler oder Mussolini.

Im Gegensatz zu vielen anderen katalanischen Verlegern der damaligen Zeit, die oftmals verfolgt wurden, hatte Caralt als Falangist während des Franco-Regimes meist keine Probleme

mit der Veröffentlichung seiner Werke. Damit nahm Luis de Caralt in der Nachkriegszeit eine wichtige Rolle bei der Verbreitung von literarischen Werken ein.

The Last of the Wine wurde von C. P. S. übersetzt. Über die Person, die sich hinter diesen Initialen verbirgt, ist nichts bekannt. Es wurde auch kein anderes Werk von C. P. S. übersetzt. Die spanischsprachige Version von *The Last of the Wine* wurde der Zensurbehörde schließlich im Jahre 1960 vorgelegt (vgl. Meseguer Cutillas 2015:92f.).

Erneut gilt es, den geschichtlichen Hintergrund näher zu beleuchten und die Beweggründe Caralts für diesen Transferprozess kritisch zu hinterfragen. Genau wie Orwells *1984* und Huxleys *Point Counter Point* wurde auch *The Last of the Wine* von Mary Renault während der ersten Zensurperiode (1938–1966) übersetzt. Ökonomisch gesehen erholte sich Spanien zu Beginn der sechziger Jahre langsam, da der im Jahre 1959 vorgestellte Stabilisierungsplan wie erhofft für wirtschaftliches Wachstum und Stabilität sorgte. Politisch gesehen begann sich Spanien um diese Zeit langsam zu öffnen, da das Land nach der lang praktizierten Autarkiepolitik auf die Importe aus anderen Ländern und die Exporte ins Ausland angewiesen war.

Mary Renault hatte sich zu dieser Zeit bereits einen Namen als Autorin gemacht, was vor allem ihrem Vorgängerroman *The Charioteer* zu verdanken war, den Renault 1953 veröffentlichte. Der Roman handelt von der Dreiecksbeziehung dreier Männer während des Zweiten Weltkrieges und wurde schnell zum Bestseller – vor allem in der Schwulenszene. Möglicherweise war es das Prestige Renaults, das Luis de Caralt dazu bewog, *The Last of the Wine* zu veröffentlichen. Caralts Motiv für den literarischen Transfer war also (vermutlich) sein Interesse an fremdsprachiger Literatur als Kunst- und Kulturgut.

Obwohl der Zensurapparat in jenen Jahren vereinzelt milder agierte als in den Jahren zuvor, konnte *The Last of the Wine* nur stark zensiert publiziert werden. Das zeigte die Untersuchung der erhaltenen Unterlagen in der Akte 5488/60 des AGA. Der erste Lektor namens F. Aguirre spricht sich grundsätzlich für die Veröffentlichung des Werkes aus, allerdings fordert er die Zensur von mehr als zwanzig Seiten. Aguirre sind nicht die Liebesszenen per se ein Dorn im Auge, sondern viel mehr die Darstellung von Homosexualität als etwas Natürliches, weswegen er vorschlägt, die von ihm angeführten Textstellen dahingehend zu modifizieren, sodass aus der Liebe der beiden jungen Männer zueinander bloß Freundschaft wird. Das Thema Homosexualität – eigentlich ein Kernthema des Romans – sollte also restlos verschwinden.

Am 16. November 1960, zwei Tage nach dem Urteil des Lektors, ratifizierte der Zensor M. de la Pinta Llorente (der auch schon in den Zensurprozess von *Point Counter Point* involviert war) schließlich die vom Lektor vorgeschlagenen Änderungen. Der Zensor genehmigte damit die Veröffentlichung des Werkes, allerdings nur unter der Bedingung, dass der Editor die zensierten Vordrucke vor der offiziellen Publikation erneut zur Überprüfung einreiche (vgl. Meseguer Cutillas 2015:93f.).

7.5.2. Ergebnisse der Textanalyse

Beim Vergleich des englischsprachigen Originals aus dem Jahre 1956 mit der spanischsprachigen Übersetzung mit dem Titel *El último vino*, welche 1961 in Barcelona veröffentlicht wurde, ließen sich insgesamt 21 zensierte Textstellen ausfindig machen. Bei 19 dieser 21 Stellen handelt es sich um Auslassungen, die anderen beiden Stellen wurden umgeschrieben. Alle Beispiele für Zensur in der übersetzten Version sind – obwohl der Roman eine große thematische Vielfalt abdeckt – Wörter, Sätze oder Absätze, die direkt oder indirekt auf die Homosexualität der Charaktere verweisen (vgl. Meseguer Cutillas 2015:94). Im Folgenden sollen nun die wichtigsten Beispiele näher erörtert werden.

Das erste Beispiel ist nicht aufgrund seines Ausmaßes oder seines Inhaltes von besonderer Bedeutung, sondern aufgrund seines Einflusses auf die gesamte Geschichte. In der Szene bedient Alexias seine Gäste während eines Abendessens. Als er sich Kritias nähert, verschüttet dieser etwas Wein auf Alexias, um ihn daraufhin auf unangemessene Weise zu berühren: „He put his hand under the hem of my tunic in such a way that, to everyone but me, he would have seemed to be feeling the cloth.“ (Meseguer Cutillas 2015:95) Alexias hofft, dass niemand am Tisch etwas davon mitbekommen hat, doch Tellis scheint Bescheid zu wissen: „I thought no one had noticed, but when I got around to Tellis, the man who had been too poor to pay his own subscription, he spoke to me with a certain gentleness which told me that he knew.“ (Meseguer Cutillas 2015:95) Diese beiden Sätze wurden schlichtweg gestrichen. Was blieb, war eine vermeintlich unbedeutende Szene, die ihrem Inhalt beraubt wurde.

Das zweite Beispiel nimmt im Original mehrere Seiten ein. Hier reflektiert Alexias laut über seine amouröse Vergangenheit. Sätze wie „Kritias, after I became the fashion, decided to approach me seriously“, „Charmides had been courting me for some months“ oder „Polymedes may, I suppose, have been in love with me as such people understand it“ (Meseguer Cutillas 2015:95) wurden einfach nicht übersetzt, die ganze (immerhin drei Seiten umfassende Szene) wurde ausgelassen. Diese Stelle war dem Zensurapparat wohl nicht nur deswegen ein Dorn im Auge, weil Alexias offen über seine vergangenen Liebhaber spricht, sondern auch, weil hier klar wird, dass Homosexualität im antiken Griechenland weit verbreitet war und als etwas völlig Natürliches galt.

Auch das dritte Beispiel macht deutlich, dass Homosexualität innerhalb der athenischen Gesellschaft etwas ganz Normales war. Hier unterhalten sich Alexias und Lysis über ein Freudenhaus für Männer. Lysis gibt in dieser Szene zu, schon einmal in jenem Bordell gewesen zu sein: „I had to pay two gold staters for one evening of him.“ (Meseguer Cutillas 2015:96) Auch dieser Satz wurde einfach nicht übersetzt.

Sowohl die hier ausgewählten und kommentierten Beispiele als auch alle anderen Beispiele, die in der Analyse von Meseguer Cutillas gefundenen wurden, zeichnen sich durch einen impliziten oder expliziten Hinweis auf Homosexualität als charakteristisches Merkmal der Protagonisten einerseits und als habituellen und akzeptablen Trend unter den Athenern andererseits aus (vgl. Meseguer Cutillas 2015:95f.).

7.5.3. Konsequenzen für die Zielkultur und Zielliteratur

Bei *The Last of the Wine* handelt es sich um ein Werk, das von Kritikern auf der ganzen Welt gefeiert wurde. Damals wie heute gilt es als originalgetreues Porträt der athenischen Gesellschaft und als eine der schönsten Liebesgeschichten der englischen Literatur. Diese Liebesgeschichte sollte allerdings nie das Publikum im franquistischen Spanien erreichen. Mit einem Prozentanteil von 90 Prozent übersteigt der Anteil der Auslassungen in *El último vino* aus dem Jahre 1961 sogar jenen von 1984 (79 Prozent). Damit wird klar, dass die schlichte Nichtübersetzung von Sätzen, Absätzen oder gar kompletten Seiten eine beliebte Zensurmethode unter Franco darstellte.

Der Hauptgrund, wieso sich Renault für das antike Griechenland als Schauplatz ihres Romans entschied, bestand laut Meseguer Cutillas darin, dass sie die offene, nicht-repressive Gesellschaft schätzte. Es handelt sich um traurige Ironie, dass nun ausgerechnet das repressive Franco-Regime die mythische Idylle des antiken Griechenlands zerstörte. Die systematischen Auslassungen beeinflussten nicht nur die Beziehung von Alexias und Lysis zueinander, sondern führten insgesamt zu einer Decharakterisierung anderer Figuren wie beispielsweise Kritias und der gesamten athenischen Gesellschaft jener Epoche (vgl. Meseguer Cutillas 2015:97). Im Kontext von Kulturtransferprozessen handelt es sich bei dieser verfälschten Darstellung der Athener Gesellschaft um eine kulturelle Adaption an die spanische Zielkultur.

Es waren erneut die absoluten Normen der Franco-Diktatur, die die Akteure des Transferprozesses zu solch einem Eingriff in das Werk zwangen. Wie schon *Brave New World*, 1984 und *Point Counter Point* macht auch *The Last of the Wine* deutlich, wie eingeschränkt die Verlage und Übersetzer innerhalb der autoritären Translationskultur der damaligen Zeit waren. Luis de Caralt wollte damals nicht auf die Publikation dieses bedeutenden Romans verzichten und nahm die Zensur somit in Kauf. Aus heutiger Sicht wäre es wohl angebrachter gewesen, das Werk nicht zu veröffentlichen, schließlich hatte die Version, die die spanische Leserschaft im Jahre 1961 in den Händen hielt, kaum noch etwas mit der Originalfassung von *The Last of the Wine* aus dem Jahre 1956 zu tun. Bei *El último vino* handelte es sich um ein Werk, das an die Interessen und die Ideologie des Franco-Regimes angepasst und seinem literarischen Wesen beraubt wurde.

7.5.4. El misterio de Elena Rius

1992 entschied sich der Edhasa Verlag dazu, das Werk erneut zu veröffentlichen, um der spanischen Bevölkerung die wahre Geschichte von Alexias und Lysis zu erzählen. Aus *El último vino* wurde schließlich *Alexias de Atenas*, übersetzt wurde diese neue Version des englischen Klassikers von Elena Rius. Bei der genauen Untersuchung dieser vermeintlichen Neuübersetzung stellte sich allerdings heraus, dass auch hier dieselben Stellen zensiert wurden wie damals unter Franco. Beim Abgleich der beiden Werke wurde schließlich klar, dass *Alexias*

de Atenas aus dem Jahre 1992 und *El último vino* aus dem Jahre 1961 – bis auf den Titel – komplett identisch sind (vgl. Meseguer Cutillas 2015:98).

Selbst in der Kurzbeschreibung des Buches auf der Webseite des in Barcelona ansässigen Verlages wird bloß die „Sensibilität der Autorin“ gelobt, mit der ihr „die Darstellung von *Freundschaft*“ gelingt. Auch in der Kurzbiografie über Mary Renault, die ebenfalls auf der Webseite zu finden ist, wird (wohl bewusst) verschwiegen, dass Renault lesbisch war und Homo- und Bisexualität Kernthemen in ihren Romanen waren (vgl. URL: Edhasa). Dies wirft in vielerlei Hinsicht Fragen auf: Wer ist Elena Rius und wieso wurde das Buch nicht tatsächlich neu übersetzt? Kennt der Verlag das Original und seine Thematik nicht oder *möchte* er es einfach nur nicht kennen? Und wieso wird die sexuelle Orientierung der Autorin, die – zumindest in diesem Fall – eine nicht unwichtige Rolle spielt, verschwiegen?

Eine Internetrecherche ergab, dass Elena Rius mehrere Werke übersetzte, darunter Romane von Simone de Beauvoir oder J. D. Salinger. Der Namen der Übersetzerin fällt auch auffallend häufig in einem Blogeintrag des „Club de Traductores Literarios de Buenos Aires“ aus dem Jahr 2010 mit dem Titel „El misterio de Elena Rius“. Hier wird aufgedeckt, dass von allen Büchern, die angeblich von Elena Rius übersetzt wurden, bereits spanischsprachige Versionen vorlagen und alle Werke von Rius beinahe oder komplett ident mit den bereits vorliegenden Übersetzungen sind (vgl. Fondebrider 2010).

Meseguer Cutillas versuchte vergeblich, Kontakt mit Elena Rius aufzunehmen, sei es über die Verlage, für die sie arbeitete (wie zum Beispiel Edhasa) oder über die „Sección Autónoma de Traductores de Libros de la Asociación Colegial de Escritores“ („ACE Traductores“), wo sie angeblich Mitglied ist (vgl. Meseguer Cutillas 2015:99). Möglicherweise handelt es sich bei Elena Rius also um gar keine echte Person, sondern – und diese Vermutung wurde auch schon 2010 vom „Club de Traductores Literarios de Buenos Aires“ angestellt – lediglich um ein Pseudonym. Doch wer verbirgt sich dahinter und was sind seine Beweggründe? Darüber lässt sich nur mutmaßen. Das Rätsel über die Identität von Elena Rius bleibt also (genau wie im Falle von C. P. S.) ungelöst.

7.6. The Anti-Death League, Kingsley Amis

Kingsley William Amis wurde am 16. April 1922 in London geboren, wo er auch im Jahre 1995 verstarb. Amis war einer der herausragendsten britischen Autoren seiner Zeit – einer Zeit großer Veränderungen für Europa, das immer noch dabei war, sich von den Kriegen, Gräueltaten und totalitären Herrschaften der vergangenen Jahrzehnte zu erholen. Amis gelang es, die Stimmung, die damals in Europa herrschte, in vielen seiner Bücher einzufangen. Dennoch war er in erster Linie ein Schriftsteller, der seine Vision von der Welt mit Humor vermittelte. Dabei nutzt er die politischen Fragen der damaligen Zeit als Instrument, um seinen Figuren Charakter zu verleihen. Amis' Werke sind reich an Wortspielen, Satiren, Bildern und Referenzen, seine Sprache ist nichtsdestotrotz einfach und klar (vgl. Meseguer Cutillas 2015:107). Beim Schreiben hatte er immer den Leser im Hinterkopf: „I always bear him in mind and try to

visualize him and watch for any signs of boredom or impatience to flit across the face of this rather shadowy being, the Reader.“ (Barber 1975:33)

Obwohl Kingsley Amis im Laufe seiner literarischen Karriere eine Vielzahl an humoristischen Werken veröffentlichte, waren längst nicht alle seiner Werke komisch. Tatsächlich gab es eine Phase in Amis' Leben, die von Pessimismus geprägt war. Dieser Pessimismus schlug sich auch in seinen Büchern nieder, die oftmals autobiografische Züge hatten. So lassen sich Amis' literarische Werke in zwei Kategorien unterteilen: Einerseits schrieb er humoristische Romane wie beispielsweise seinen Debütroman *Lucky Jim* aus dem Jahre 1954 (ausgezeichnet mit dem Somerset Maugham Award) oder *Take a Girl like You* (1960) und andererseits publizierte er pessimistische Werke wie *The Alteration*, *The Green Man* oder *The Anti-Death League*. Letzteren Roman wählte Meseguer Cutillas für ihre Untersuchung aus.

The Anti-Death League wurde 1966 veröffentlicht. Es handelt sich um einen Spionageroman, der in einer Kaserne spielt, in der eine geheime und risikoreiche Militäroperation vorbereitet wird. Im ersten Teil des Buches werden alle Protagonisten der Geschichte vorgestellt, während der zweite Teil sich auf die Ausführung des militärischen Plans konzentriert, der „Operation Apollo“. Die Handlung des Buches, die die Erfahrungen der einzelnen Charaktere zusammenfasst, sticht dabei weniger hervor als die Fragen, die es zu untersuchen versucht, nämlich das Unglück der Menschen, die, vom Willen Gottes desillusioniert, an der göttlichen Existenz zweifeln. Im Buch lassen sich eine Reihe von Dialogen finden, die sich durch religiöse Skepsis auszeichnen, außerdem gibt es viele gewalttätige Szenen. Zahlreiche Literaturkritiker und Autoren sind sich einig, dass Amis mit diesem Roman beweisen wollte, dass er vom Realismus seiner früheren Romane abweichen könne (vgl. Meseguer Cutillas 2015:108). Amis selbst sagte im Interview mit Michael Barber über das Buch: „I'm going to show them that I can be overtly serious.“ (Barber 1975:17)

Kingsley Amis entschied sich also, sich vom Humor, der in vielen seiner vorangegangenen Werke dominierte, abzuwenden, um sich mit ernsteren, existenziellen Themen zu befassen. Die Charaktere in seinem Roman leiden allesamt unter Ablehnung, Einsamkeit, Glaubensverlust, Sucht, Angst oder Krankheit. Doch auch Liebe und Sex spielen eine zentrale Rolle in dem Roman: In *The Anti-Death League* lassen sich sowohl Sexszenen als auch eine Reihe erotischer Anspielungen finden. Letzten Endes war es vor allem die sexuelle Komponente mitsamt ihrer direkten, manchmal obszönen Sprache, die dieses Buch zu einem idealen Kandidaten für Meseguer Cutillas' Korpus machte (vgl. Meseguer Cutillas 2015:108f.).

7.6.1. Transferprozess und historischer Kontext

Sowohl Kingsley als auch sein Sohn Martin Amis zählen zu den bedeutenden britischen Schriftstellern ihrer Zeit. Dennoch wurden von Kingsley Amis nur etwa ein Dutzend Werke ins Spanische übersetzt. Auch von *The Anti-Death League* liegt nur eine Übersetzung vor, nämlich jene aus dem Jahre 1967, übersetzt von Carlos Ribalta und publiziert von Editorial Lumen.

Ribalta übersetzte mehr als 20 Bücher, darunter die Werke bekannter Autoren wie etwa John Wain, Ivy Compton-Burnett oder Hannah Arendt. An der Spitze des Lumen Verlages stand damals Esther Tusquets, eine der großen Protagonistinnen der spanischen Verlagsszene und eine der ersten Frauen, die zusammen mit ihrer Schwägerin Beatriz de Moura (spätere Mitbegründerin von Tusquets Editores) die Leitung eines Unternehmens in diesem Sektor übernahm.

Esther Tusquets reichte *La liga anti-muerte*, so der spanische Titel, im September 1967 zur Überprüfung ein. Alle noch erhaltenen Unterlagen hierzu finden sich in der Akte 4892/66. Die Akte enthält neben Dokumenten wie dem Bericht und der vom Zensor unterzeichneten Bewertung auch einen Brief, der von Esther Tusquets persönlich verfasst wurde. In diesem Brief äußert Tusquets ihre Empörung über die Änderungen, die an dem Buch vorgenommen wurden. Änderungen, die zu jenen hinzukamen, die die Editorin bereits selbst vor der Einreichung vorgenommen hatte, um die Veröffentlichung des Werkes sicherzustellen (vgl. Meseguer Cutillas 2015:109f.). Dieser Brief zeigt, dass es sich – wie auch schon bei *Point Counter Point* – um einen Fall von interner Zensur handelte.

Wie bereits erwähnt, wurde *The Anti-Death League* der Zensurbehörde im September 1967 vorgelegt. Es ist somit (nach *Brave New World*) das zweite Werk dieser Untersuchung, das in der zweiten Zensurperiode veröffentlicht wurde, welche von 1966 bis 1978 andauerte. Wie bereits zu Beginn dieser Abhandlung erörtert wurde, gingen mit der zweiten Zensurperiode erhebliche Veränderungen einher. Das Pressegesetz von 1966 („Ley de Prensa e Imprenta de 1966“) erhöhte den Druck auf den Verlagssektor sogar noch. Autoren, Übersetzer und Verleger mussten in einem zuvor noch nie dagewesenen Ausmaß Selbstzensur praktizieren, wie auch das aktuelle Beispiel zeigt. Mit der Einführung des neuen Pressegesetzes wurde die offizielle Vorzensur abgeschafft, stattdessen hatten die Verlage die Möglichkeit, ihre Werke freiwillig zur Überprüfung durch die Zensurbehörde einzureichen. Wie aus der Akte 4892/66 hervorgeht, entschied sich auch Esther Tusquets für diese Vorgehensweise, schließlich mussten später ohnehin sechs Exemplare des veröffentlichten Werkes vorgelegt werden. Damit wurde das Risiko der Beschlagnahme des Buches gemindert. Wie Beatriz de Moura bereits im Interview mit Meseguer Cutillas festgestellt hatte, stellte dieses neue Gesetz nichts weiter als eine Verlagerung der Verantwortung auf die Verlage dar.

In seinem Bericht in der Akte 4892/66 warnt der Zensor davor, dass das Buch einen Angriff auf das Dogma und die Moral darstelle. Er führt insgesamt mehr als dreißig zu zensierende Stellen beziehungsweise Seiten an. Im Anschluss an das Urteil findet sich eine kurze, vom Zensor verfasste Beschreibung des Buches. Hier spricht er von „sexueller Korruption“, „homosexueller Degeneration“ und von „Polyandrie und Prostitution“. Umso überraschender ist es, dass der Zensor dennoch der Publikation des Werkes zustimmte, er unterschrieb das Gutachten am 4. Oktober 1967.

Wenige Wochen später verfasste Esther Tusquets ihren Brief an das Ministerium für Information und Tourismus, in dem sie, wie bereits erwähnt, ihren Unmut über die Entscheidung, das Buch dermaßen zensiert und somit transformiert zu veröffentlichen, kundtat.

Tusquets weist in diesem Brief auch darauf hin, dass mit der Veröffentlichung unter diesen Umständen eine Vertragsverletzung miteinhergehen würde, immerhin steht in dem Übersetzungsvertrag geschrieben, dass die Übersetzung sowohl originalgetreu als auch vollständig sein muss.

Wie bereits bekannt, geht aus dem Schreiben außerdem hervor, dass Tusquets selbst das Werk vor der Einreichung zensierte. Außerdem lässt sich dem Brief entnehmen, dass auch der Übersetzer Carlos Ribalta noch vor der Einreichung in das Werk eingriff (vgl. Meseguer Cutillas 2015:110f.). Damit handelt es sich bei *The Anti-Death League* von Kingsley Amis um das erste Werk dieser Untersuchung, das bereits vor seiner Einreichung nachweislich sowohl von dem Übersetzer als auch von der Editorin zensiert wurde, ehe von den Behörden noch weitere Zensurmaßnahmen verordnet wurden.

Neben dem Brief von Tusquets ist auch das Antwortschreiben von Carlos Robles Piquer in der Akte zu finden, der von 1967 bis 1969 das Amt des Generaldirektors für Populärkultur und Unterhaltung innehatte. Robles Piquer las die meisten der eingereichten Werke persönlich, bevor sie den Zensoren vorgelegt wurden. In seinem Brief an Esther Tusquets versichert er, dass er sich persönlich darum gekümmert habe, die von den Zensoren vorgeschlagenen Stellen zu überprüfen. Er kam zu folgendem Schluss: „Meiner Meinung nach und unter Anwendung eines Kriteriums maximaler Freiheit können diese Streichungen auf viel weniger, vielleicht auf neun oder zehn, reduziert werden [...]. Nur jene auf der Seite 101 und insbesondere auf den Seiten 185 und 186 sind wichtig.“ (Meseguer Cutillas 2015:112) Robles Piquer gab also zu, dass nicht alle Streichungen, die der Zensor verordnet hatte, nötig waren. Er führte darüber hinaus die Seiten an, die seiner Meinung nach auf jeden Fall zensiert werden müssten, nämlich die Seiten 47, 60, 61, 78, 79, 86, 101, 185 und 186 (vgl. Meseguer Cutillas 2015:112).

7.6.2. Ergebnisse der Textanalyse

Bei dem Abgleich des Originals, publiziert in London im Jahre 1966, mit der spanischsprachigen Übersetzung, welche unter dem Titel *La liga anti-muerte* ein Jahr später in Barcelona vom Lumen Verlag publiziert wurde, protokollierte Meseguer Cutillas insgesamt 22 Eingriffe. Bei 20 dieser Eingriffe handelt es sich um Auslassungen, zwei Stellen wurden verändert (vgl. Meseguer Cutillas 2015:113). Damit stellen Auslassungen erneut die beliebteste Zensurmethode dar. Wie auch schon bei den vorangegangenen Werken sollen nun auch hier die wichtigsten Beispiele näher erläutert werden.

Das erste Beispiel macht deutlich, wie willkürlich die Zensoren oft agierten. Es handelt sich hierbei um eine intime Szene zwischen Winston Churchill und Lady Hazel¹¹. Beim Lesen der folgenden Zeilen kann der Leser bereits erahnen, was zwischen den beiden passieren wird: „Her body was delightfully warm, and also well shaped in detail, firm, carefully looked after,

¹¹ Hazel Lavery war die Frau des irischen Malers John Lavery, welcher in England als herausragender Porträtist gefeiert wurde. Lady Hazel war mit vielen bekannten Persönlichkeiten befreundet, darunter auch Winston Churchill, der ihr zuschrieb, ihm das Malen beigebracht zu haben (vgl. McCool 1996).

healthy: or just young.“ (Meseguer Cutillas 2015:113) Während dieser Satz vielen anderen Zensoren ein Dorn im Auge gewesen wäre, entschied man sich in diesem Fall, nur die darauffolgenden Zeilen (aus offensichtlichen Gründen) zu streichen:

He remembered faintly that he had expected her to be beyond him in one way or another, responding far too much or not at all, but her movements were those of someone whose mind was effectively on what they were both doing. It was fine; it was successful; it was over. (Meseguer Cutillas 2015:114)

Das zweite Beispiel behandelt ein Tabuthema im franquistischen Spanien, nämlich Homosexualität. Einer der Protagonisten, Hunter, sucht einen Psychoanalytiker auf, um über seine sexuelle Orientierung zu sprechen. Im Original gibt Hunter zu, sowohl mit Frauen als auch mit Männern zu verkehren, allerdings bevorzuge er den Verkehr mit Männern. Dieses „Geständnis“ sucht man in der spanischsprachigen Übersetzung allerdings vergeblich. Der einzige Satz, der noch darauf hindeutet, dass Hunter Männer vorzieht, ist sein Kommentar über die Hände von Frauen, den der Zensor nicht gestrichen hat: „I don’t like the shape of their hands.“ (Meseguer Cutillas 2015:114)

Das dritte Beispiel nimmt im Original gleich mehrere Seiten ein. Hier unterhalten sich Leonard und Lucy über Lucys amouröse Vergangenheit. Leonard kann nicht nachvollziehen, wieso eine so schöne Frau wie Lucy mit so vielen Männer verkehrt. Daraufhin erzählt Lucy ihm von den Eheproblemen, die sie hatte, ihrer Scheidung und ihrem Entschluss, sich nicht mehr binden zu wollen. Für Lucy gehe es um Sex und sonst nichts. Diese Konversation vereint alles, was dem franquistischen Regime missfiel, weswegen der gesamte Diskurs ausnahmslos gestrichen wurde (vgl. Meseguer Cutillas 2015:113f.).

7.6.3. Konsequenzen für die Zielkultur und Zielliteratur

Mit 91 Prozent ist der Anteil der Auslassungen in *La liga anti-muerte* ähnlich hoch wie bei Aldous Huxleys *Un mundo feliz* und Mary Renaults *El último vino*. Durch die teilweise seitenlangen Streichungen kam es auch hier zu einer erheblichen Decharakterisierung der verschiedenen Protagonisten des Romans: Bei den Charakteren in der Übersetzung handelt es sich nicht mehr um die Charaktere, die Amis ursprünglich geschaffen hatte. Darüber hinaus blieben die wenigen humoristischen Elemente des Buches auf der Strecke.

Doch die systematische Zensur unter Franco führte nicht nur zu einer erheblichen Transformation von Amis’ Werk, sondern auch dazu, dass sowohl der Übersetzer des Buches als auch die Herausgeberin Esther Tusquets zur Selbstzensur griffen, um die Chance einer Veröffentlichung zu erhöhen. Das neue Pressegesetz von 1966 zwang die verschiedenen Akteure des Transfers zu solch einem Vorgehen, um ihre Existenzen zu sichern. Die zensierte und somit stark veränderte Version von *The Anti-Death League* fand in Spanien längst nicht so viel Anklang wie in Großbritannien und Esther Tusquets entschied sich letztendlich dazu, keine weiteren Werke von Amis mehr zu veröffentlichen. Tatsächlich war das Interesse an dem Werk so gering, dass es seit seiner ersten Publikation im Jahre 1967 von keinem weiteren Verlag

veröffentlicht wurde (vgl. Meseguer Cutillas 2015:115f.). Das bedeutet allerdings auch, dass jene Version, die heute noch in Spanien erworben werden kann, nichts anderes als eine geglättete Version von *The Anti-Death League* ist, eine politisch korrekte Interpretation nach den Vorstellungen des Franco-Regimes.

7.7. The Monk, Matthew Gregory Lewis

Matthew Gregory Lewis wurde am 9. Juli 1775 in London geboren. Lewis, ein Schriftsteller, Bühnenautor und Diplomat, gilt als einer der bedeutendsten Vertreter der Schauerliteratur. Sein erster Roman *The Monk*, den er mit gerade einmal neunzehn Jahren verfasste, war trotz – oder gerade wegen – seines anstößigen Inhaltes ein großer Erfolg in Großbritannien. Matthew Gregory Lewis widmete sich beinahe ausschließlich der Schauerliteratur, die einzige Ausnahme ist *Journal of a West Indian Proprietor* (1833), ein Werk, das er während seines Aufenthalts in den von seinem Vater geerbten jamaikanischen Plantagen schrieb. Weitere Werke des Autors sind beispielsweise *The Castle Spectre* (1796), *Tales of Wonder* (1801) oder *A Tragedy in Five Acts* (1806). *The Monk* war allerdings Lewis' größter literarischer Erfolg (vgl. Meseguer Cutillas 2015:140f.).

Das Buch handelt von den abscheulichen Intrigen eines spanischen Mönchs namens Ambrosio, der sich, nachdem er von einem weiblichen Dämon verführt wurde, von seinen Trieben leiten lässt und diverse Verbrechen begeht, bis er in die Fänge des Teufels gerät, an den er seine Seele verkauft hat, um der Inquisition zu entkommen. Die Geschichte vereint eine Vielzahl von Verbrechen, einschließlich Mord, Vergewaltigung und Inzest. Schauplatz dieses Romans sind die Klöster von Madrid während der Spanischen Inquisition (vgl. Lázaro 2008:207f.).

Lewis veröffentlichte *The Monk* erstmals im Jahre 1796. Wie bereits erwähnt, wurde das Buch damals begeistert von den britischen Lesern aufgenommen. Doch sein oftmals als blasphemisch oder gar pornografisch bezeichnetes Werk gefährdete Lewis' politische Karriere, weswegen sich der Autor dazu entschied, eine etwas weniger anstößige Version des Buches zu veröffentlichen. Zwei Jahre nach der Erstveröffentlichung von *The Monk* erschien schließlich *The New Monk*. Diese vom Autor selbst zensierte Version ermöglichte es ihm letztendlich, seine Karriere in der Politik fortzusetzen. So war Lewis bis 1802 Mitglied des britischen Unterhauses, ehe er sich dazu entschied, die Politik hinter sich zu lassen, um sich ganz der Literatur zu widmen. Doch viel Zeit sollte ihm hierfür nicht mehr bleiben: Matthew Gregory Lewis erkrankte im Jahre 1817 an Gelbfieber und verstarb während seiner Rückreise von Jamaica auf hoher See (vgl. Meseguer Cutillas 2015:141f.).

7.7.1. Transferprozess und historischer Kontext

Es dauerte beinahe zwei Jahrhunderte, bis Lewis' berühmter und durchaus umstrittener Roman das spanische Publikum erreichte. *El fraile*, so der spanische Titel des Werkes, wurde 1970 vom katalanischen Taber Verlag publiziert. Die Übersetzung des Buches stammt von Francisco

Vergés, über den bloß wenig bekannt ist. Vergés übersetzte nur fünf weitere Bücher, die (bis auf eine Ausnahme) alle vom Taber Verlag veröffentlicht wurden. Der Verlag war vor allem während der sechziger und siebziger Jahre sehr aktiv, er publizierte unter anderem die Werke von Abraham „Bram“ Stoker (bekannt für seinen Roman *Dracula*) oder Marquis de Sade¹², der für seine gewalttätigen und pornographischen Romane berühmt war. Das zeigt wiederum, dass der Verlag nicht davor zurückschreckte, umstrittene Werke wie *The Monk* zu veröffentlichen.

Das Buch wurde der Zensurbehörde am 12. Dezember 1969 zur Überprüfung vorgelegt (vgl. Meseguer Cutillas 2015:142). Wie auch schon *Brave New World* und *The Anti-Death League* wurde auch *The Monk* während der zweiten Zensurperiode publiziert – es gab also keine offizielle Vorzensur mehr. Der Verlag entschied sich demnach freiwillig dazu, das Buch zur Überprüfung einzureichen („consulta voluntaria“). 1969 war ein entscheidendes Jahr während der Franco-Diktatur: Wie bereits erörtert, führte das neue Pressegesetz zu einem Bruch innerhalb der Regierung, der die Entlassung von Manuel Fraga Iribarne als Tourismus- und Informationsminister zur Folge hatte. Alfredo Sánchez Bella nahm schließlich Fragas Position ein und war damit ab 1969 für die Zensur verantwortlich. In jenem Jahr ernannte Franco, der damals bereits 77 Jahre alt und schwer krank war, außerdem seinen Nachfolger, Prinz Juan Carlos de Borbón y Borbón.

Ökonomisch gesehen hatte sich Spaniens Lage verbessert, die sechziger Jahre waren Jahre wirtschaftlichen Aufschwungs. In jenen Jahren erfolgte auch eine sogenannte Europäisierung Spaniens – der Tourismus boomte und das Land war gezwungen, liberaler zu agieren. 1966 wurde ein neues Staatsorgangesetz vorgestellt, das unter anderem Religionsfreiheit im ganzen Land garantierte.

Aus der Akte 12455/69 geht allerdings hervor, dass *The Monk* von all diesen Veränderungen vorerst nicht profitieren konnte. Tatsächlich wurde das Werk zweimal abgelehnt, bevor sich die Behörden schließlich für das „administrative Schweigen“ („silencio administrativo“) entschieden. Das Urteil des ersten Lektors lag am 22. Dezember 1969 vor. Dieser bezieht sich in seinem Schreiben vor allem auf die negative Darstellung von Religion beziehungsweise des religiösen Lebens und kommt schließlich zu dem Schluss, dass das Werk nicht veröffentlicht werden sollte. Er markiert dabei weder anstößige Stellen noch schlägt er vor, irgendwelche Änderungen vorzunehmen. Möglicherweise erschienen ihm etwaige Zensurmaßnahmen angesichts des Inhaltes des Buches zu umfangreich. Nur einen Tag später, am 23. Dezember 1969, forderte der Verlag die Bewertung des Buches durch einen zweiten Zensor. Am 15. Jänner 1970 lag schließlich das Urteil des zweiten Zensors vor. Dieser schreibt:

¹² Der medizinische Fachausdruck „Sadismus“ ist auf Sade zurückzuführen (vgl. Krafft-Ebing 1894).

Es handelt sich um einen Roman in einem einzigartigen mittelalterlichen Stil, der gleichzeitig auch makaber ist, wie etwa die Berichte über die Inquisition. Er hat jedoch seine Moral [...], außerdem sind die moralischen und religiösen Doktrinen, innerhalb derer sich der Roman entwickelt, angemessen. Es besteht kein Zweifel, dass er einen unangenehmen Eindruck davon hinterlässt, was ein religiöses Kloster sein mag [...], aber in diesem Roman überwiegt die Tugend. Meiner Meinung nach kann er publiziert werden. (Meseguer Cutillas 2015:143)

Dieser durchaus positive Bericht des zweiten Zensors lässt vermuten, dass das Buch bereits vorzensiert in dessen Hände gelangte, wieso sonst sollten die Meinungen der beiden Zensoren so stark divergieren. Darüber, wer diese Änderungen vorgenommen hat, lässt sich allerdings nur mutmaßen. Womöglich war es der Verlag selbst, der in das Werk eingriff, um die Veröffentlichung des Buches voranzutreiben. Seine Bemühungen waren jedenfalls umsonst, denn nur wenige Tage später wurde der endgültige Beschluss gefasst: Die Publikation des Buches wurde abgelehnt.

Doch der Taber Verlag wollte nicht aufgeben. Er war entschlossen, dieses erste und gleichzeitig berühmteste Werk von Matthew Gregory Lewis zu veröffentlichen. Deswegen reichte er das Buch am 2. März 1970 erneut zur Überprüfung ein, dieses Mal jedoch unter einem anderen Titel: Ursprünglich trug die spanische Übersetzung des Werkes nämlich den Titel *El monje*, nun wurde er jedoch zu *El fraile* umgeändert. Am 6. März, und somit nur vier Tage später, lag der Beschluss des dritten Zensors vor. Dieser unterstreicht in seinem Beschluss zwar erneut den anstößigen Inhalt des Buches, er betont aber auch, dass es keine gesetzlichen Normen verletze und aufgrund seiner Bedeutung unter dem Etikett „administratives Schweigen“ publiziert werden könne.

Dieses Urteil wirft eine Reihe von Fragen auf: Wie ist es möglich, dass sich der Beschluss des ersten Zensors, der das Buch vehement ablehnte, so sehr von jenem des dritten Zensors unterscheidet? Und wieso reichte der Verlag das Buch ein drittes Mal zur Überprüfung ein, nachdem es bereits zweimal abgelehnt worden war? Die Dokumente in der Akte 12455/69 lassen jedenfalls vermuten, dass die Übersetzung von *The Monk* mehrere (interne) Filter durchlief. Der Text wurde also mit hoher Wahrscheinlichkeit nach jeder Ablehnung der Zensurbehörde durch den Verlag nachbearbeitet. Eindeutige Beweise gibt es hierfür allerdings nicht (vgl. Meseguer Cutillas 2015:142ff.).

7.7.2. Ergebnisse der Textanalyse

Der von Meseguer Cutillas vorgenommene Vergleich des Originals aus dem Jahre 1796 mit der spanischsprachigen Übersetzung mit dem Titel *El fraile*, die 1970 vom Taber Verlag veröffentlicht wurde, bestätigt diese Annahme. Da sich die Behörden damals für das „administrative Schweigen“ entschieden, gaben sie keine zu zensierenden Stellen an, Meseguer Cutillas protokollierte aber dennoch ganze 104 Eingriffe in das Werk. Damit handelt es sich bei *El fraile* um das bis jetzt am stärksten zensierte Buch dieser Untersuchung – und das, obwohl das Werk gar nicht von den Behörden zensiert wurde. Bei 68 dieser Eingriffe handelt es sich

um Auslassungen, 24 Stellen wurden verändert, elf Passagen wurden komplett umgeschrieben und ein Absatz wurde sogar hinzugefügt (vgl. Meseguer Cutillas 2015:144f.).

Abermals wird klar, dass das Pressegesetz von 1966 keine Verbesserungen mit sich brachte. Während sich die Behörden größtenteils ihrer Verantwortung entzogen, griffen immer mehr Verlage und Übersetzer zur Selbstzensur, um ihre Werke überhaupt veröffentlichen zu können. Im Folgenden sollen nun erneut die signifikantesten Beispiele für Zensur näher erörtert werden.

Das erste, das Meseguer Cutillas bei ihrer ausführlichen Textanalyse auffiel, ist die Tatsache, dass das 1970 veröffentlichte Buch nicht das Vorwort des damals noch jungen Autors enthält. Auch die Zitate, die in jedes Kapitel einführen sollten, fehlen (vgl. Meseguer Cutillas 2015:149).

Bei dem nächsten Beispiel handelt es sich um die erste Erweiterung eines Werkes, die im Zuge dieser Untersuchung entdeckt werden konnte. Es handelt sich hierbei um eine Passage, in der erklärt wird, dass die meisten übernatürlichen Geschehnisse des Romans auf die Kraft Gottes zurückzuführen sind (mit Ausnahme der „nutzlosen oder absurden Gefälligkeiten“). Die Intention dahinter war wohl, ein positiveres Bild von Gott und Religion zu vermitteln, was angesichts des Inhaltes des Buches nicht ganz einfach war. Unklar ist allerdings, wer diese Zeilen hinzufügte (vgl. Meseguer Cutillas 2015:145).

Bei dem dritten Beispiel handelt es sich um die Szene, in der Ambrosio Elvira ermordet, als sie ihn dabei überrascht, wie er ihre Tochter Antonia missbraucht: „The monk continued to kneel upon her breast, witnessed without mercy the convulsive trembling of her limbs beneath him, and sustained with inhuman firmness the spectacle of her agonies, when soul and body were on the point of separating.“ (Meseguer Cutillas 2015:147) Diese Szene wurde allerdings wie folgt umgeschrieben und somit abgeschwächt: „Das Opfer, das merkte, dass seine Atmung versagte, kämpfte heftig, seine Kraft nahm mit der Verzweiflung zu, bis schließlich das krampfartige Zittern der Gliedmaßen dem Mönch zeigte, dass dieses Leben zu Ende ging. Sie hörte auf sich zu bewegen. Sie war gestorben.“ (Meseguer Cutillas 2015:147) Dass Ambrosio dabei auf ihrem Brustkorb kniet und sich an ihrem Todeskampf ergötzt, wurde bewusst verschwiegen.

Das vierte und letzte Beispiel ist wohl das interessanteste und gleichzeitig das skandalöseste: Es handelt sich hierbei um die Szene, in der Ambrosio Antonia im Keller des Klosters vergewaltigt. Im Original setzt Ambrosio Antonia unter Drogen, entführt sie und hält sie im Keller gefangen, um sich anschließend an ihr zu vergehen. Die Szene in der Übersetzung aus dem Jahre 1970 ist allerdings eine andere: Hier wird Ambrosio als schwer verliebter und von seiner eigenen Leidenschaft geblendeter Liebhaber dargestellt, der von seinen Gefühlen überwältigt wird. Aus der Vergewaltigung wird „bloß“ ein Versuch, Antonia bleibt unbefleckt. Bei dieser Szene wurden nicht nur einige Wörter ersetzt, sie wurde komplett zu Gunsten Ambrosios umgeschrieben. Alles, was danach folgte, wurde entsprechend adaptiert (vgl. Meseguer Cutillas 2015:147f.).

7.7.3. Konsequenzen für die Zielkultur und Zielliteratur

Matthew Gregory Lewis' *The Monk* nimmt aus mehreren Gründen eine Sonderstellung in dieser Abhandlung ein: Das Buch sticht nicht nur aufgrund seines umstrittenen Inhaltes hervor, sondern ist auch das erste Werk dieser Untersuchung, das das Etikett „administratives Schweigen“ erhielt. Außerdem ist es mit 104 Eingriffen – in absoluten Zahlen gemessen – das bis jetzt am stärksten zensierte Buch dieser Untersuchung.

The Monk machte Matthew Gregory Lewis gewissermaßen über Nacht berühmt, Lewis erhielt sogar den Beinamen „Monk“. Letzten Endes war es wohl die Reputation des Autors, die die Behörden zum Schweigen gebracht hatte, auch wenn die Textanalyse mehr als deutlich macht, dass das Buch, das beinahe zwei Jahrhunderte später unter dem Titel *El fraile* publiziert wurde, kaum noch etwas mit dem Original zu tun hatte. Die zahlreichen Eingriffe in das Werk führten dazu, dass es zu einer zum Teil absurden und nur wenig kohärenten Erzählung wurde. Dies ist, was passiert, wenn die Charaktere einer Geschichte all ihre Authentizität verlieren, wenn Fakten verzerrt werden und alles andere, bloß nicht der Leser, im Vordergrund steht.

Es waren erneut die absoluten Normen und die autoritäre Translationskultur des franquistischen Regimes, die die Akteure des Transfers zu solch einer Transformation des Werkes zwangen. Hätte der Taber Verlag den Text nicht nach jeder Ablehnung durch die Behörden nachgebessert, wäre das Werk wohl nie erschienen. Mittlerweile wurde das Buch – im Gegensatz zu unzähligen anderen Werken – von mehreren Verlagen erneut übersetzt und publiziert und erhielt daraufhin die Anerkennung, die es verdiente. So zeichnet sich die von Editorial Valdemar im Jahre 1994 veröffentlichte Version von *The Monk* beispielsweise durch eine brillante Übersetzung des erfahrenen Übersetzers Francisco Torres Oliver aus, die dem Original mehr als gerecht wird (vgl. Meseguer Cutillas 2015:149).

7.8. The Invisible Writing, Arthur Koestler

Arthur Koestler wurde am 5. September 1905 in Budapest, das damals noch zur Doppelmonarchie Österreich-Ungarn gehörte, geboren. Der Schriftsteller, Journalist und Philosoph hinterließ nach seinem Tod im Jahre 1983 – er litt an Parkinson und Leukämie und wählte den Freitod – mehr als hundert Werke, allesamt illustrierende Zeugnisse der bedeutenden Ereignisse, die sich in Europa in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zutrugen. Wie viele seiner Zeitgenossen wie beispielsweise Ernest Hemingway oder George Orwell, mit denen ihn eine starke Freundschaft verband, glaubte auch Koestler fest an ein Europa frei von den Geißeln des Totalitarismus.

Tatsächlich gibt es viele Parallelen zu George Orwell: Genau wie Orwell erlebte auch Koestler den Spanischen Bürgerkrieg als Kriegsberichterstatter aus nächster Nähe mit. Er wurde dabei als Spion enttarnt, inhaftiert und zum Tode verurteilt, später allerdings von den Briten befreit. Auch Koestler hielt seine Erlebnisse während des Bürgerkrieges literarisch fest (z. B. in *Ein spanisches Testament*). Außerdem wandte sich Koestler, der 1931 der KPD

(„Kommunistische Partei Deutschland“) beigetreten war, Ende der dreißiger Jahre ebenfalls vom Kommunismus ab. Genauso wie Orwell hatte auch er danach das dringende Bedürfnis, vor den Gefahren totalitärer Ideologien zu warnen. Sein 1940 publiziertes Buch *Darkness at Noon* (deutscher Titel: *Sonnenfinsternis*) gilt als eines der berühmtesten antisowjetischen Werke seiner Zeit. Jenes Werk, in dem Koestler die Stalinschen Säuberungen¹³ anprangert, machte ihn als Schriftsteller international bekannt. Tatsächlich war *Darkness at Noon* das erste Buch, das von Koestler während der Franco-Diktatur veröffentlicht wurde. Der Destino Verlag, der später auch 1984 publizieren sollte, veröffentlichte das Werk unter dem Titel *El cero y el infinito* im Jahre 1947. Angesichts des zutiefst antikommunistischen Diskurses ist es nur wenig verwunderlich, dass ausgerechnet dieser Roman das Interesse des Regimes weckte.

Arthur Koestler, der im Laufe seines Lebens unter anderem in Österreich, Ungarn, Deutschland, Palästina, der Sowjetunion sowie in England, Frankreich und den USA gelebt hatte, sprach mehrere Sprachen fließend, darunter Deutsch, Ungarisch, Englisch und Französisch. Seine Bücher verfasste er auf Deutsch, Englisch oder Ungarisch. Zu seinen größten literarischen Erfolgen zählen *Darkness at Noon*, *The Gladiators* (1939), *The Age of Longing* (1951) und seine autobiografischen Werke *Spanish Testament* (1937), *Scum of the Earth* (1941) und *Dialogue with Death* (1942). In letzterem beschreibt er in allen Einzelheiten die drei Monate, die er in einem Gefängnis in Sevilla verbracht hatte, wo er auf seine Hinrichtung wartete. Koestler schrieb auch ein Theaterstück sowie unzählige philosophische Essays und Artikel, die sich mit Themen wie Genetik, Sterbehilfe (die er stark befürwortete), Neurologie, Psychologie oder paranormalen Phänomenen befassten. Sein (politischer) Standpunkt war dabei immer deutlich zu erkennen. Koestlers Beitrag zur zeitgenössischen Literatur war so groß, dass der Autor 1968 den renommierten Sonning-Preis erhielt, der seit 1950 alle zwei Jahre von der Universität Kopenhagen verliehen wird.

In den fünfziger Jahren veröffentlichten Collins & Hamish Hamilton schließlich Arthur Koestlers aus zwei Teilen bestehende Autobiografie: *Arrow In The Blue: The First Volume of an Autobiography, 1905–1931* und *The Invisible Writing: The Second Volume of an Autobiography, 1932–1940*. In jenem zweiten Teil seiner Autobiografie zeichnet Koestler ein detailliertes Porträt eines Europas, das kurz davorsteht, sich in den Schrecken des Zweiten Weltkriegs zu verlieren. Das Werk unterteilt sich in die folgenden vier Teile: *Euphoria* (1932), *Utopia* (1932–1933), *Exile* (1933–1936) und *The Invisible Writing* (1936–1940). Letzterer soll Gegenstand dieser Untersuchung sein.

In diesem letzten Band berichtet Koestler über seine Erfahrungen in den Monaten, in denen er während des Bürgerkrieges durch Spanien gereist war, um Informationen und Dokumente zu sammeln, mit denen er nachweisen wollte, dass Deutschland und Italien Franco unterstützten. Doch Koestler wurde kurz nach der Einnahme Málagas von den Nationalisten

¹³ Im Zuge der Stalinschen Säuberungen kamen schätzungsweise über 20 Millionen Menschen ums Leben. Betroffen waren (vermeintliche) politische Gegner, ethnische Minderheiten oder Juden (vgl. Nowotny).

verhaftet und wegen Spionage angeklagt. Nach drei Monaten in Gefangenschaft erreichten die Briten durch einen Gefangenenaustausch schließlich seine Freilassung.

Diese Erfahrung war ein Wendepunkt in Koestlers Leben: Der Autor nahm daraufhin eine überaus kritische Position gegenüber dem Franco-Regime, aber auch gegenüber dem Stalinismus und allgemein gegenüber dem Kommunismus ein. Es ist daher wenig überraschend, dass seine Werke im franquistischen Spanien (mit Ausnahmen von *Darkness at Noon*) nur wenig Anklang fanden (vgl. Meseguer Cutillas 2015:179ff.).

7.8.1. Transferprozess und historischer Kontext

Tatsächlich wurde Arthur Koestlers Autobiografie erst im Jahre 1974 vom Alianza Verlag veröffentlicht. Eine spanische Übersetzung des Werkes existierte allerdings schon länger: Der argentinische Verlag Emecé Editores veröffentlichte *The Invisible Writing*, übersetzt von Alberto Luis Bixio, bereits zwanzig Jahre zuvor. Bixio war ein prestigeträchtiger argentinischer Übersetzer, der die Werke großer Autoren wie Thomas Mann oder Carl Jung übersetzte. Wie bereits zu Beginn dieser Arbeit erwähnt wurde, war es die gängige Praxis vieler Autoren, die spanische Übersetzung ihrer Bücher in Lateinamerika veröffentlichen zu lassen, um der Zensur unter Franco zu entgehen.

Der Madrider Alianza Verlag wurde 1966 von José Ortega Spottorno gegründet. Als einer der größten Verlage seiner Zeit veröffentlichte Alianza die Werke angesehener Autoren wie José Ortega y Gasset, Sigmund Freud, Marcel Proust oder Hermann Hesse. Der Verlag reichte Arthur Koestlers *La escritura invisible*, so der spanische Titel, am 21. Februar 1974 freiwillig zur Überprüfung ein, das geht aus der Akte 2308/74 hervor. Das Urteil des ersten Zensors namens J. Vázquez lag einen Monat später, am 20. März 1974, vor (vgl. Meseguer Cutillas 2015:182f.). Dieser schreibt:

Der zweite Teil der Autobiografie von Arthur Koestler ist ein heikles Buch. Es deckt die Jahre von 1936 bis 1940 ab und schließt somit seine Tätigkeiten während unseres Krieges mit ein. Das Buch ist den spanischen Lesern durch südamerikanische Ausgaben bekannt, aber seine Veröffentlichung durch einen spanischen Verlag ist unangebracht [...]. Der zweite Teil des Buches befasst sich mit seiner Enttäuschung und Absonderung von der Kommunistischen Partei. Seine Gefahr liegt jedoch in der Interpretation [...] oder in den Missverständnissen, die es in den neuen Generationen hervorrufen könnte. Wenn Absätze und Sätze auf den Seiten 233, 235, 244, 245, 253 bis 257, 264, 267, 268, 270, 272, 274, 275, 285, 286, 287, 300, 317, 318, 377 und 382 gestrichen werden, könnte es mit Streichungen publiziert werden. (Meseguer Cutillas 2015:183)

Der Zensor stellt also gleich zu Beginn fest, dass der Inhalt des Buches „heikel“ sei, schließlich schildert Koestler in *The Invisible Writing*, wie er den Spanischen Bürgerkrieg miterlebt hat. Allerdings äußert sich Koestler in seinem Buch gegenüber der Kommunistischen Partei überaus kritisch, was dem Regime wiederum zusagt. Dass das Buch bereits in Lateinamerika veröffentlicht wurde, missfällt dem Zensor offensichtlich, immerhin zirkuliert somit bereits eine unzensurierte Version des Werkes. Damit diese in naher Zukunft von einer an das

franquistische Regime adaptierten Version abgelöst werden kann, spricht sich der Zensor für die Publikation des Werkes aus – allerdings nicht, ohne diverse Streichungen (insgesamt 24) vorzuschlagen.

In der Akte findet sich außerdem das Schreiben eines zweiten Zensors, ebenfalls vom 20. März. Dieser hebt, ähnlich wie der erste Zensor, vor allem die antikomunistischen Elemente des Buches hervor. Allerdings weist er auch auf die offene Kritik hin, die Koestler an Franco und seiner Diktatur übt. Letzten Endes stimmt auch der zweite Zensor einer Publikation zu: „Nachdem der zweite Teil die Heuchelei des Kommunismus aufdeckt [...], kann das Werk meiner Meinung nach mit den angegebenen Streichungen veröffentlicht werden.“ (Meseguer Cutillas 2015:184)

Arthur Koestlers *The Invisible Writing* ist das vierte Buch dieser Untersuchung, das während der zweiten Zensurperiode publiziert wurde. Der Verlag reichte das Buch im Jahre 1974 ein, mit Francisco Francos Tod am 20. November 1975 nahm die Diktatur ein Ende. Wie bereits zu Beginn dieser Arbeit erörtert wurde, waren die letzten eineinhalb Jahre des Franco-Regimes von einer wirtschaftlichen Rezession, innenpolitischen Konflikten und sozialen Unruhen geprägt. Es ist daher ein wenig verwunderlich, dass der Zensurapparat nach wie vor so rigoros agierte. Immerhin war Franco zu dieser Zeit bereits schwer krank und sein Tod und das damit einhergehende Ende der Diktatur waren abzusehen. Es erscheint tatsächlich ein wenig kurios, dass der Zensurapparat noch immer darum bemüht war, das Buch an die Vorstellungen des Regimes anzupassen, obgleich Franco das Land beinahe 40 Jahre lang heruntergewirtschaftet, unterdrückt und manipuliert hatte.

In der Akte 2308/74 befindet sich jedoch noch ein weiteres Dokument vom 29. März 1974. Auch dieses Dokument gibt das Buch zur Publikation frei, allerdings wurde hier die Anzahl der vorgegebenen Streichungen beziehungsweise Änderungen erheblich – von 24 auf drei – reduziert. Der Bericht eines dritten Zensors liegt nicht vor. Es gibt keinerlei Aufzeichnung über eine erneute Überprüfung durch einen dritten Zensor, dennoch ist es mehr als wahrscheinlich, dass ein drittes Lektorat stattgefunden hat. Wer dieses dritte Lektorat durchgeführt hat und was seine Beweggründe dafür waren, die Anzahl der Streichungen so drastisch zu reduzieren, ist unklar (vgl. Meseguer Cutillas 2015:185).

7.8.2. Ergebnisse der Textanalyse

Der Vergleich des Originals aus dem Jahre 1954 mit seiner 1974 vom Alianza Verlag veröffentlichten Übersetzung ergab jedoch, dass zwölf Stellen zensiert wurden. Bei sechs dieser Eingriffe handelt es sich um Auslassungen, fünf Stellen wurden komplett umgeschrieben und eine Stelle wurde verändert (vgl. Meseguer Cutillas 2015:185). Damit ist *La escritura invisible* das am wenigsten zensierte Buch dieser Untersuchung – zumindest in absoluten Zahlen. Allerdings sind diese zwölf Änderungen immer noch um neun mehr, als ursprünglich vorgesehen waren. Das lässt wiederum vermuten, dass der Verlag für die restlichen Eingriffe verantwortlich ist und dass das Buch bereits vorzensiert zur freiwilligen Überprüfung

eingereicht wurde – ein Vorgehen, das, wie bereits ausführlich thematisiert wurde, vor allem während der zweiten Zensurperiode oftmals beobachtet werden konnte. Die relevantesten Beispiele für Zensur sollen nun erneut näher erörtert werden.

Bei dem ersten Beispiel handelt es sich um eine der insgesamt sechs Auslassungen. In *The Invisible Writing* spart Koestler nicht mit Kritik am franquistischen Regime und seinem Diktator. So vergleicht er unter anderem Francos Heer mit jenem von Hitler, der SS. Koestler schreibt, dass die Verbrechen der franquistischen Armee jene der Nationalsozialisten an Grausamkeit sogar noch übertreffen würden: „Franco’s Foreign Legionaries and Moors were even worse than Hitler’s Brownshirts, and the mass-shootings in the bullring of Badajoz surpassed in horror any crime the Nazis had committed up to that date.“ (Meseguer Cutillas 2015:186) Dieser Satz wurde gestrichen, während die Kritik an den Republikanern, die Koestler im selben Absatz übt, nicht der Zensur zum Opfer fiel.

Das zweite Beispiel stellt ebenfalls eine Kritik an Franco dar, allerdings wurde die Stelle dieses Mal nicht gestrichen, sondern umgeschrieben. Im Original kritisiert Koestler Francos Propaganda folgendermaßen: „What astonished me was not only the malignity of Franco’s propaganda, but the abyss of ignorance and stupidity that it revealed.“ (Meseguer Cutillas 2015:187) Hier entschied sich der Zensor, den Namen Francos durch „Burgos“ (die Stadt Burgos war damals die Basis des franquistischen Regimes) zu ersetzen und die Kritik somit abzuschwächen.

Auch das dritte Beispiel stellt eine Umschreibung dar. Hier kann ein Zusammenspiel der Zensurstrategien beobachtet werden: Einerseits wurden unerwünschte Inhalte gestrichen und andererseits Daten modifiziert. Ursprünglich äußerte sich Koestler folgendermaßen über den Kommunismus:

It was by no means abnormal for them, in the early thirties, to regard Fascism as the main threat, and to be attracted, in varying degrees, by the great social experiment in Russia. Even today, about one quarter of the electorate in France and Spain, and a much higher percentage among the intellectuals, regard it as “normal” to vote for the Communist Party. (Meseguer Cutillas 2015:187)

Bei der spanischsprachigen Übersetzung wurde „in Russia“ allerdings gestrichen, genauso wie „even today“, während „Spain“ zu „Italia“ umgeändert wurde. Damit erhält der Satz eine ganz neue Bedeutung, nämlich, dass es in Frankreich und Italien (nicht aber in Spanien) und nur zu Beginn der dreißiger Jahre üblich war, die Kommunistische Partei zu wählen (vgl. Meseguer Cutillas 2015:186f.). Es ist also ersichtlich, dass das Regime vor allem darum bemüht war, die antikommunistischen Aspekte des Buches noch deutlicher hervorzuheben, während jegliche Kritik an Franco, seiner Armee oder seiner Politik abgeschwächt wurde oder zur Gänze verschwand.

7.8.3. Konsequenzen für die Zielkultur und Zielliteratur

Obwohl *The Invisible Writing* nur zwölf Eingriffe erfuhr, ereilte es doch ein ähnliches Schicksal wie Orwells *1984*. Arthur Koesters Bericht über den Spanischen Bürgerkrieg war dem Zensurapparat offensichtlich ein Dorn im Auge, weswegen das Buch letztendlich nur erheblich zensiert veröffentlicht werden konnte. Ähnlich wie *1984* wurde auch *The Invisible Writing* zu einem antikommunistischen Diskurs und als politisches Instrument missbraucht – und das, obwohl das Ende der Diktatur zu dieser Zeit bereits abzusehen war. Gleichzeitig waren das nahende Ende von Francos Herrschaft sowie die Tatsache, dass bereits eine spanischsprachige Version des Werkes im Umlauf war, höchstwahrscheinlich die Gründe, wieso das Buch überhaupt veröffentlicht werden konnte, immerhin waren (wahrheitsgetreue) Berichte über den Spanischen Bürgerkrieg während der Diktatur eigentlich tabu.

Auch das letzte Beispiel dieser Untersuchung zeigt deutlich auf, dass sich alle am Transferprozess beteiligten Akteure bis zuletzt den absoluten Normen des Regimes beugen mussten, damit ihre Werke auch tatsächlich veröffentlicht wurden. 2000 entschied sich der Debate Verlag schließlich dazu, Arthur Koesters autobiografisches Werk erneut zu publizieren (vgl. Meseguer Cutillas 2015:190). Nichtsdestotrotz kann die zensierte Version des Buches, die 1974 von Alianza veröffentlicht wurde, nach wie vor erworben werden. Dies ist ein bedauerlicher Umstand, der nicht nur auf die Werke dieser Untersuchung zutrifft, sondern auf beinahe alle Bücher, die während der Diktatur veröffentlicht wurden. Somit sind die Auswirkungen der beinahe 40 Jahre andauernden Schreckensherrschaft Francos, mit der eine erhebliche kulturelle und intellektuelle Repression einherging, bis heute spürbar. Doch welche langfristigen Folgen hatte die Diktatur für das Land und seine Bevölkerung? Und wie wirkten sich die strengen Zensurmaßnahmen auf die literarische Übersetzungspraxis und Literaturlandschaft Spaniens aus?

8. Spanien heute

Spanien ist heute eine stabile Demokratie, seit 1986 Mitglied der Europäischen Union und ein beliebtes Urlaubsziel. Auch wirtschaftlich kann das Land mittlerweile mit anderen westlichen Ländern mithalten. Der Weg bis dahin war allerdings lang und keineswegs einfach. Das folgende Kapitel widmet sich den politischen, ökonomischen und gesellschaftlichen Herausforderungen, die Spanien nach dem Ende der Franco-Diktatur bewältigen musste und die das Land bis heute nachhaltig prägen.

8.1. Ein Land im Wandel – die *transición*

Wie bereits bekannt, wurde nach dem Tod Francos im November 1975 Juan Carlos I. zum Staatsoberhaupt Spaniens ernannt. Dieser war gewillt das Land zu reformieren; aus der Diktatur sollte nach und nach eine Demokratie werden. Um den Demokratisierungsprozess voranzutreiben, ernannte Juan Carlos den reformfreudigen Adolfo Suárez zum Ministerpräsidenten Spaniens. Obwohl Suárez aus dem alten Regime stammte, schaffte er es, gemeinsam mit anderen ehemaligen Falangisten den franquistischen Strukturen ein Ende zu setzen und so den Weg für eine Demokratie zu ebnen. Zu den ersten Meilensteinen der neuen Regierung zählten die Zulassung von Parteien und Gewerkschaften, die Wahlen von 1977 und 1979 und die demokratische Verfassung von 1978.

Das Wahlverhalten der Spanier zeigte damals deutlich, in welche Richtung sich das Land entwickeln sollte: Man wollte eine moderne und soziale Demokratie, ganz nach dem Vorbild anderer europäischer Länder. Doch es sollte noch viele Jahre dauern, bis sich Spanien mit anderen europäischen Staaten messen konnte. Der Grund dafür war unter anderem das bis heute andauernde Regionalismus-Problem. Autonomiebestrebungen, wie sie etwa im Baskenland oder in Katalonien stattfanden, wurden lange nicht ernst genommen und drohten, das Land erneut zu spalten. Sowohl links- als auch rechtsextremer Terrorismus, beispielsweise durch die Unabhängigkeitsorganisation ETA, hielt das Land bis zur Jahrhundertwende und darüber hinaus in Atem. Neben zahlreichen Menschenleben kostete der baskische Terror dem Land seit dem Ende der Diktatur über 80 Milliarden Euro.

Die langsame Europäisierung Spaniens, die schon während der Diktatur zu beobachten war, nahm im Laufe der Demokratisierung des Landes weiter zu. Im Jahre 1986 trat Spanien schließlich – nach jahrelangen Beitrittsverhandlungen – der Europäischen Gemeinschaft (EG) bei. Der Beitritt Spaniens hatte sich unter anderem aufgrund der divergierenden ökonomischen Interessen und der hohen Arbeitslosigkeit im Land stark verzögert. Letztlich profitierte das Land vor allem ökonomisch, aber auch politisch und kulturell von dem Eintritt in die EG. In der zweiten Hälfte der achtziger Jahre blühte Spaniens Wirtschaft regelrecht auf, der Lebensstandard der Spanier stieg deutlich. Schließlich wurde auch der Tourismus zu einem bedeutenden wirtschaftlichen Faktor, obgleich das Land aufgrund des Massentourismus ab der Mitte der neunziger Jahre mit Verkehrs- und Umweltproblemen, vermehrter Kriminalität und Drogendelikten zu kämpfen hatte.

Mit diesem politischen und ökonomischen Wandel ging auch ein gesellschaftlicher Wandel einher. Obwohl die Mehrheit der Bevölkerung nach dem Ende der Diktatur positiv gestimmt war, führte die steigende Kriminalität und der vermehrte Drogenmissbrauch dazu, dass sich die spanische Bevölkerung nicht mehr so sicher fühlte wie noch während der Diktatur. Viele Spanier hatten das Gefühl, dass mit der zunehmenden Demokratisierung des Landes die Sicherheit und der Wohlstand zurückgingen. Hinzu kamen der aufstrebende Regionalismus, innenpolitische Konflikte und die hohe Arbeitslosigkeit. Seit dem Ende der Diktatur sank die Bereitschaft eine Familie zu gründen kontinuierlich ab, die Rolle der Frau veränderte sich im

Laufe der Jahre zunehmend. Erst als sich Spanien in den neunziger Jahren wirtschaftlich stabilisiert hatte und der Tourismus boomte, wurde die spanische Bevölkerung zunehmend zuversichtlicher.

Zu Beginn des 21. Jahrhunderts zählte Spanien zu den „reichen“ Ländern Europas, aus einem ehemaligen Auswanderungsland war mittlerweile ein Einwanderungsland geworden. Auch wenn die Fremdenfeindlichkeit aufgrund der steigenden Immigration in manchen Teilen des Landes zunahm, wurden die Spanier im Laufe der Jahre – vor allem aber ab Mitte der neunziger Jahre – zunehmend toleranter, offener und auch gebildeter (vgl. Bernecker 2010:269-312). 25 Jahre nach Francos Tod war Spanien politisch, ökonomisch und gesellschaftlich auf dem gesamteuropäischen Niveau angekommen, die *transición* von einer Diktatur zu einer stabilen Demokratie war geglückt.

8.2. Der Mythos Franco

Mittlerweile sind 45 Jahre seit dem Tod von Francisco Franco vergangen, doch sein Einfluss hält vielerorts immer noch an. Tatsächlich herrscht in manchen Teilen und Gesellschaftsschichten Spaniens noch immer eine Art Franco-Begeisterung. Viele Spanier haben den Diktator als Staatsmann in Erinnerung, der das Land vor dem Zweiten Weltkrieg bewahrte und zahlreiche Arbeitsplätze schuf. Gleichzeitig schüren rechtskonservative Medien nach wie vor Angst vor dem Kommunismus, woran der jahrelange antikommunistische Kurs des Franco-Regimes womöglich nicht ganz unschuldig ist.

Das Problem ist, dass die Unwissenheit über die beinahe 40 Jahre lang andauernde Diktatur groß ist. Das trägt wiederum zu einer Art Mythenbildung bei. 2014 wussten knapp 30 Prozent der spanischen Lehramtsstudenten nicht, wie lang Franco das Land regierte. Spanien hadert also offensichtlich nach wie vor mit seiner Vergangenheit, eine Aufarbeitung fällt schwer. Auch als sich am 18. Juli 2016 der Beginn des Bürgerkrieges zum 80. Mal jährte, schwieg das offizielle Spanien.

Dass die Diktatur das Land bis heute prägt, zeigt auch die autoritäre Führungsrhetorik der konservativen Volkspartei „Partido Popular“. Die Partei konnte sich erst im Jahre 2002 dazu durchringen, den Putsch des Militärs, der damals zum Spanischen Bürgerkrieg führte, öffentlich zu verurteilen. Außerdem strich die PP das Budget für Exhumierungen – im Übrigen die einzige vergangenheitspolitische Maßnahme der Partei. Auch sonst zeigt die Haltung der Partei immer wieder, dass sie ideologische Altlasten nicht ablegen kann (oder will). Das führt wiederum dazu, dass sich territoriale Konflikte immer weiter zuspitzen. Es ist augenscheinlich, dass die Diktatur das Land nachhaltig prägte und dass eine kritische Auseinandersetzung Spaniens mit seiner Geschichte längst überfällig ist (vgl. Macher 2016).

8.3. Spaniens Literaturlandschaft

Zweifelsohne sind auch die Folgen der Zensur unter Franco noch bis heute spürbar – nicht zuletzt, weil viele der zensierten Werke entweder nicht erneut publiziert wurden oder weil die zensierten Versionen noch immer erworben werden können. Eine Nation wird von der Literatur, auf die sie Zugriff hat, maßgeblich geformt, nicht umsonst lautet ein bekanntes Sprichwort „Zeige mir, was du liest und ich sage dir, wer du bist“.

In den zwanziger und dreißiger Jahren herrschte in Spanien eine große literarische Vielfalt. Die gesellschaftlichen Probleme, mit denen die Spanier damals zu kämpfen hatten, wurden oftmals literarisch aufgearbeitet. Diesem offenen Umgang mit Themen wie Sexualität oder Geburtenkontrolle setzte das Franco-Regime 1939 umgehend ein Ende (vgl. Hagedorn 2014). Wie bereits dargelegt, führte die damals herrschende Intellektuellenfeindlichkeit dazu, dass zahlreiche Künstler und Autoren emigrierten und damit eine große kulturelle Lücke hinterließen. Literarische Werke konnten nur noch erheblich zensiert veröffentlicht werden. Das Land durchlebte eine beinahe 40 Jahre lang andauernde kulturelle Deprivation, die ihre Spuren hinterließ. Die Zensur unter Franco wirkte sich auch negativ auf die literarischen Handelsbeziehungen in Europa aus: Spanien konnte erst nach Francos Tod im Jahre 1975 langsam wieder an den europäischen Literaturmarkt anknüpfen (vgl. Albrecht & Plack 2018:378).

Nach dem Ende der Diktatur war der kulturelle Nachholbedarf der Spanier groß. Im Zuge der *transición* veränderte sich auch der Zugang zu Literatur maßgeblich. Literaturpreise wurden etabliert, die Nachfrage nach Lyrik und Romanen wuchs stetig, die Neugier und der Wissensdurst der Spanier waren enorm. Die spanische Gegenwartsliteratur und ihre Leser zeichnen sich vor allem durch Offenheit aus (vgl. Hagedorn 2014).

Auch die literarische Übersetzungspraxis profitierte von dem Tod des Diktators und dem damit einhergehenden Ende seiner restriktiven Translationspolitik. Zu Beginn der neunziger Jahre zählte Spanien zu den Ländern mit den höchsten Anteilen an übersetzter Literatur. 1991 handelte es sich bei 26 Prozent der publizierten Werke um Übersetzungen (vgl. Barret-Ducroq 1992:64). Die meisten Übersetzungen werden aus dem Englischen oder Französischen angefertigt. Auch die Zahl der Ausbildungsstätten für Übersetzer nahm nach dem Ende der Diktatur kontinuierlich zu, da mit der Öffnung des Landes auch eine erhöhte Nachfrage nach qualifizierten Übersetzern und Dolmetschern einherging (vgl. Emsel 1997:116). Die ersten Institute wurden bereits in den sechziger Jahren gegründet. Als es in den neunziger Jahren zur Etablierung berufsbezogener Ausbildungsgänge an den spanischen Hochschulen kam, führte dies zu einem regelrechten Boom an Institutsgründungen. 1997 gab es bereits 23 Übersetzungsinstitute in Spanien (vgl. Pym 1998:35).

9. Zusammenfassung der Ergebnisse

Die vorangegangene Analyse zeigt vor allem eines deutlich auf: Die Franco-Diktatur hatte immense Auswirkungen auf die literarische Übersetzungspraxis in Spanien, die auch noch 45 Jahre nach Francos Tod und dem Ende der Diktatur spürbar sind. Abschließend sollen nun nochmals die wichtigsten Erkenntnisse dieser Untersuchung zusammengefasst werden.

Im Zuge der transferorientierten Analyse wurden sieben literarische Werke, welche unter Franco übersetzt und publiziert wurden, untersucht. Drei Romane, nämlich *1984* von George Orwell, *Point Counter Point*, verfasst von Aldous Huxley, und *The Last of the Wine*, verfasst von Mary Renault, wurden während der ersten Zensurperiode veröffentlicht (1938–1966). Die anderen vier Werke – *Brave New World* von Aldous Huxley, *The Anti-Death League* von Kingsley Amis, *The Monk*, verfasst von Matthew Gregory Lewis, und *The Invisible Writing* von Arthur Koestler – erschienen während der zweiten Zensurperiode, welche von 1966 bis 1978 andauerte. Die ausgewählten Werke zeichnen sich durch die unterschiedlichsten Handlungen aus, doch haben sie eines gemein: religiöse, sexuelle oder politische Inhalte, die dem Franco-Regime missfielen.

Bei der Untersuchung der Werke standen vor allem der Transferprozess – also der Weg vom Original zur Übersetzung bis hin zur Publikation – und alle darin involvierten Akteure (Autoren, Verleger, Übersetzer, Zensoren etc.) im Mittelpunkt. Im Falle von *1984*, *Point Counter Point*, *The Last of the Wine*, *The Anti-Death League*, *The Monk* und *The Invisible Writing* konnte dieser Prozess nur dank der Aufzeichnungen von Meseguer Cutillas weitgehend rekonstruiert werden, welche die entsprechenden Akten und die darin enthaltenen Aufzeichnungen über den Publikationsprozess der Werke im „Archivo General de la Administración“ (AGA) in Alcalá de Henares sichtete. Nach der Befassung mit der äußeren Übersetzungsgeschichte wurde der Fokus auf die innere Übersetzungsgeschichte gelegt. Dabei wurden die wichtigsten Ergebnisse der zum Teil eigenständig und zum Teil von Meseguer Cutillas durchgeführten Textanalysen näher erörtert. Abschließend wurden die Folgen der Zensur für die Werke und ihre Leser dargelegt.

Die meisten Eingriffe protokollierte Meseguer Cutillas bei der Untersuchung von *El fraile*, was angesichts des kontroversen Inhaltes des Romans nicht weiter verwunderlich ist. Mit bloß zwölf Eingriffen stellt Arthur Koestlers *La escritura invisible* das am wenigsten zensierte Buch dieser Untersuchung dar, was möglicherweise auf das späte Publikationsjahr (1974) zurückzuführen ist. Dennoch muss an dieser Stelle betont werden, dass die absolute Anzahl der Eingriffe nur wenig Auskunft darüber gibt, wie sehr die Werke tatsächlich zensiert beziehungsweise transformiert wurden – man denke nur an die Auslassung des elf Seiten umfassenden Anhangs in *1984*.

Im Hinblick auf die Zensurmethode überwogen bei allen sieben Werken – wie vermutet – die Auslassungen. Das Streichen von nicht-regimekonformen Inhalten stellte die schnellste und einfachste Methode dar, obgleich die Kohärenz der Werke dadurch zum Teil erheblich litt. Das zeigt deutlich auf, wo die Prioritäten der Zensurbehörde lagen.

Auch die Hypothese, dass vor allem ab der zweiten Zensurperiode eine Tendenz zu Selbstzensur herrschte, konnte bestätigt werden. Tatsächlich wiesen alle Romane, die während der zweiten Zensurperiode übersetzt und publiziert wurden, implizite oder explizite Hinweise darauf auf, dass Selbstzensur praktiziert wurde. Darüber hinaus wurde auch *Contrapunto*, das noch während der ersten Zensurperiode erschienen war, bereits vorzensiert vom Verlag eingereicht. Während dies unmissverständlich aus seiner Akte hervorgeht, war die Beweislage bei anderen Werken weniger eindeutig – ein Problem, das die historische Übersetzungsforschung fast immer mit sich bringt. Da es somit schwierig war, einzelne Handlungen auf einzelne Akteure zurückzuführen, konnte in vielen Fällen nur darüber spekuliert werden, wer das Werk tatsächlich zensiert hatte und was seine Motive dafür waren.

Fakt ist hingegen, dass alle literarischen Werke dieser Untersuchung nach wie vor erworben werden können – ein Umstand, der nur schwer bis gar nicht verhindert werden kann und wohl auf den gesamten literarischen Korpus jener Zeit zutrifft. Damit prägen sie Spanien und seine (womöglich unwissenden) Leser bis heute. Glücklicherweise wurden viele der Bücher, die unter Franco veröffentlicht wurden, erneut publiziert – so auch die Romane dieser Untersuchung (mit Ausnahme von *La liga anti-muerte* und *El último vino*, dessen vermeintliche Neuübersetzung sich letztendlich als Kopie der zensierten Version herausstellte).

Nun sind sieben Romane angesichts der Dauer der Diktatur und der hohen Anzahl an Büchern, die unter Franco publiziert wurden, mit Sicherheit nicht repräsentativ. Dennoch lassen sich aus dieser Untersuchung neue Hypothesen ableiten, insbesondere über den Umgang des franquistischen Zensurapparates mit nicht-regimekonformen Inhalten religiöser, politischer oder sexueller Natur. Die Tendenz des Franco-Regimes, politische Romane wie *1984* zu beinahe rein antikommunistischen Diskursen umzuschreiben oder Kriegsberichterstattungen wie *The Invisible Writing* zu glätten und auch hier die antikommunistischen Aspekte hervorzuheben, ist im Hinblick auf die spanischen Medien und die Ängste, die sie nach wie vor schüren, besonders interessant. Auch die Frage, in welchem Ausmaß (insbesondere nach der Verabschiedung des zweiten Pressegesetzes) Selbstzensur praktiziert wurde, bedarf mit Sicherheit noch weiterer Forschung.

10. Schlusswort

Erneut wird deutlich klar: Sprache ist Macht – das war auch dem Franco-Regime mehr als bewusst. Beinahe vier Jahrzehnte lang entschied der franquistische Zensurapparat darüber, welche Autoren als regimekonform galten, welche literarischen Werke übersetzt und publiziert wurden, was gestrichen wurde oder welche Inhalte geglättet werden mussten. Dabei ließ er den involvierten Akteuren nur wenig Raum für Widerstand – im Gegenteil, in vielen Fällen wurden die am Transferprozess beteiligten Akteure selbst Teil des franquistischen Zensurapparates, um die Veröffentlichung ihrer Werke voranzutreiben.

Damit schuf Franco vorübergehend seine eigene, neue Realität. Eine Realität, in der Pluralität keinen Platz hatte und Mehrsprachigkeit mehr Fluch als Segen war. Eine Realität, in der Unwissenheit als Stärke galt. Eine Realität, aus der die Spanier – im Gegensatz zu den Protagonisten in George Orwells *1984* – nach dem Ende der Diktatur glücklicherweise ausbrechen konnten.

Wenn der Gedrückte nirgends Recht kann finden,
Wenn unerträglich wird die Last – greift er
Hinauf getrosten Mutes in den Himmel
Und holt herunter seine ew'gen Rechte,
Die droben hangen unveräußerlich
Und unzerbrechlich wie die Sterne selbst.

Friedrich Schiller (Wilhelm Tell, 2. Akt)

11. Bibliografie

- Abella, Rafael. 1996. *La vida cotidiana bajo el régimen de Franco*. Madrid: Editorial Temas de Hoy.
- Abellán, Manuel. 1980. *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Barcelona: Ediciones Península.
- Adam, Christian. 2010. *Lesen unter Hitler: Autoren, Bestseller, Leser im Dritten Reich*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Albrecht, Jörn. 1998. *Literarische Übersetzung. Geschichte – Theorie – kulturelle Wirkung*. Darmstadt: WBG.
- Albrecht, Jörn & Plack, Iris. 2018. *Europäische Übersetzungsgeschichte*. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag.
- Baker, Mona & Saldanha, Gabriela. 2009². *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London: Taylor & Francis.
- Barret-Ducroq, Françoise. 1992. *Traduire l'Europe*. Paris: Payot.
- Bernecker, Walther. 2010. *Geschichte Spaniens im 20. Jahrhundert*. München: C. H. Beck.
- Billiani, Francesca. 2007. *Modes of Censorship and Translation – National Contexts and Diverse Media*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- Billiani, Francesca. 2009. Censorship. In: Baker, Mona & Saldanha, Gabriela (Hgg.), 28-31.
- Bryson, Bill. 2005. *Eine kurze Geschichte von fast allem*. München: Goldmann Verlag.
- Cisquella, Georgina/Erviti, José Luis/Sorolla, José A. 1977. *Diez años de represión cultural: La censura de libros durante la Ley de Prensa (1966–1976)*. Barcelona: Anagrama.
- Connolly, Cyril. 1975. Review of Point Counter Point in New Statesman. In: Watt, Donald (Hg.) *Aldous Huxley: The Critical Heritage*. London: Routledge, 153-155.
- D'hulst, Lieven. 2012. (Re)locating translation history: From assumed translation to assumed transfer. In: *Translation Studies*, 5:2, 139-155.
- Emsel Martina. 1997. Übersetzungswissenschaft und Lehre im Fach Spanisch. In: Fleischmann, Eberhard/Kutz, Wladimir/Schmitt, Peter A. (Hgg.) *Translationsdidaktik. Grundfragen der Übersetzungswissenschaft*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 115-121.
- Espagne, Michel. 1990. La référence allemande dans la fondation d'une philologie française. In: Espagne, Michel & Werner, Michael (Hgg.) *Philologiques I. Contribution à l'histoire des disciplines littéraires en France et en Allemagne au XIXe siècle*. Paris: Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 135-158.

- Fabre, Giorgio. 1998. *L'elenco. Censura fascista, editoria e autori ebrei*. Torino: Zamorani.
- Frank, Armin Paul & Kittel, Harald. 2004. Der Transferansatz in der Übersetzungsforschung. In: Frank, Armin Paul & Turk, Horst (Hgg.) *Die literarische Übersetzung in Deutschland. Studien zu ihrer Kulturgeschichte in der Neuzeit*. Berlin: Erich Schmidt, 3-67.
- Gómez López, Jesús. 2013. Doing Justice to Aldous Huxley's *Un mundo feliz*: The Three Translations of Aldous Huxley's *Brave New World* into Spanish. *Aldous Huxley Annual: A Journal of Twentieth-Century Thought and Beyond*: 1, 275-289.
- Gordillo Courcières, José Luis. 2004. *Dos vidas encontradas: Max Aub y Luys Santa Marina*. Buenos Aires: Albatros.
- Gutiérrez Lanza, Camino. 2000. *Traducción y censura de textos cinematográficos en la España de Franco: Doblaje y subtitulado inglés-español (1951–1975). Catálogo COITE (1951–1975)*. León: Universidad de León.
- Herrero Quirós, Carlos. 2013. Aldous Huxley, *Un mundo feliz*, edición y traducción de Jesús Isaías Gómez López, Madrid, Ediciones Cátedra, 2013, 493 pp. *Hermeneus: Revista de la Facultad de Traducción e Interpretación de Soria* 2015: 17, 321-324.
- Huxley, Aldous. 1969. *Un mundo feliz*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Huxley, Aldous. 2004. *Brave New World*. London: Vintage Classics.
- Huxley, Aldous. 2006⁶³. *Schöne neue Welt: Ein Roman der Zukunft*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Huxley, Aldous. 2020²². *Un mundo feliz (Contemporánea)*. Barcelona: Debolsillo.
- Jordan, Lothar & Kortländer, Bernd. 1995. *Nationale Grenzen und internationaler Austausch. Studien zum Kultur- und Wissenstransfer in Europa*. Tübingen: Niemeyer.
- Kortländer, Bernd. 1995. Begrenzung – Entgrenzung. Kultur- und Wissenstransfer in Europa. In: Jordan, Lothar & Kortländer, Bernd (Hgg.), 1-19.
- Krafft-Ebing, Richard. 1894⁹. *Psychopathia sexualis*. Stuttgart: Ferdinand Enke.
- Lázaro, Alberto. 2008. La narrativa inglesa de terror y el terror de la censura española. In: Ruiz Bautista, Eduardo (Hg.), 197-232.
- Lüsebrink, Hans-Jürgen. 2001. Kulturtransfer – methodisches Modell und Anwendungsperspektiven. In: Tömmel, Ingeborg (Hg.) *Europäische Integration als Prozess von Angleichung und Differenzierung*. Opladen: Leske und Budrich, 213-226.
- McCoole, Sinéad. 1996. *Hazel: a life of Lady Lavery, 1880–1935*. Dublin: Lilliput Press.

- Meseguer Cutillas, Purificación. 2015. *Sobre la traducción de libros al servicio del franquismo: sexo, política y religión*. Bern: Peter Lang.
- Muñoz Soro, Javier. 2008. Vigilar y censurar. La censura editorial tras la ley de prensa e imprenta, 1966–1976. In: Ruiz Bautista, Eduardo (Hg.), 111-141.
- Nicolás, Encarna. 2005. *La libertad encadenada: España en la dictadura franquista 1939–1975*. Madrid: Alianza.
- Orwell, George. 1972. The Freedom of the Press. *Times Literary Supplement*, 15. September 1972: 1037-1040.
- Panasiuk, Igor. 2005. *Kulturelle Aspekte der Übersetzung. Anwendung des ethnopsycholinguistischen Lakunen-Modells auf die Analyse und Übersetzung literarischer Texte*. Europa-Universität Viadrina: Dissertation.
- Prunč, Erich. 1997. Translationskultur. In: *TcT 11 = NF 1*, 99-127.
- Prunč, Erich. 2012³. *Entwicklungslinien der Translationswissenschaft. Von den Asymmetrien der Sprache zu den Asymmetrien der Macht*. Berlin: Frank & Timme.
- Pym, Anthony. 1998. Ausbildungssituation in aller Welt. In: Snell-Hornby, Mary et al. (Hgg.) *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 33-36.
- Pym, Anthony. 2009. Spanish tradition. In: Baker, Mona & Saldanha, Gabriela (Hgg.), 533-542.
- Ros Comesaña, Helena. 2017. *Censura política durante el franquismo: 1984, de George Orwell*. Universidad Pontificia Comillas Madrid: Trabajo Fin de Grado.
- Ruiz Bautista, Eduardo. 2008. *Tiempo de Censura: La Represión Editorial Durante el Franquismo*. Gijón: Trea.
- Schreiber, Michael. 2017². *Grundlagen der Übersetzungswissenschaft. Französisch, Italienisch, Spanisch*. Berlin: De Gruyter.
- Schwerhoff, Gerd. 2009. *Die Inquisition: Ketzerverfolgung in Mittelalter und Neuzeit*. München: C. H. Beck.
- Uribarri, Ibon. 2010. German Philosophy in Nineteenth-century Spain: Reception, Translation, and Censorship in the case of Immanuel Kant. In: Merkle, Denise et al. (Hgg.) *The Power of the Pen. Translation & Censorship in Nineteenth-century Europe*. Münster: LIT Verlag, 77-96.
- Werner, Michael. 1995. Maßstab und Untersuchungsebene. Zu einem Grundproblem der vergleichenden Kulturtransfer-Forschung. In: Jordan, Lothar & Kortländer, Bernd (Hgg.), 20-33.

Zgusta, Ladislav. 1971. *Manual of lexicography, Band 39*. Den Haag: Mouton.

Internetquellen:

Barber, Michael. 1975. The Art of Fiction No. 59. Kingsley Amis. In:
http://www.martinamisweb.com/documents/KA_Paris_Rev.pdf, Stand: 19.03.2020

^aDuden. In: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Karlist>, Stand: 16.02.2020

^bDuden. In: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Zensur>, Stand: 16.02.2020

Edhasa. In: <https://www.edhasa.es/libros/362/alexias-de-atenas>, Stand: 02.03.2020

Flood, Alison. 2011. Brave New World among top 10 books Americans most want banned.
In: <https://www.theguardian.com/books/2011/apr/12/brave-new-world-challenged-books>,
Stand: 01.12.2020

Fondebrider, Jorge. 2010. El misterio de Elena Rius. In:
<http://clubdetraductoresliterariosdebaires.blogspot.com/2010/02/el-misterio-de-elena-rius.html>, Stand: 02.03.2020

Hagedorn, Jutta. 2014. Literatur in Spanien. Zwischen Zensur und Aufbegehren. In:
<https://www.bo.de/kultur/kultur-regional/zwischen-zensur-und-aufbegehren>, Stand:
16.04.2020

Inhaltsangabe. In: <https://www.inhaltsangabe.de/autoren/orwell/>, Stand: 07.02.2020

Macher, Julia. 2016. Der lange Schatten von Bürgerkrieg und Diktatur. In:
<https://www.cicero.de/aussenpolitik/spanien-der-lange-schatten-von-buergerkrieg-und-diktatur>, Stand: 14.04.2020

Nowotny, Marlene. 2019. Erinnerungskultur unter Kontrolle. In:
<https://science.orf.at/v2/stories/2995731/>, Stand: 04.05.2020

Penguin Random House Grupo Editorial. In:
<https://www.penguinrandomhousegrupoeditorial.com/sellos/>, Stand: 04.12.2020

Researchgate. In: https://www.researchgate.net/profile/Purificacion_Meseguer, Stand:
05.02.2020

Spektrum. In: <https://www.spektrum.de/lexikon/psychologie/hypnopaedie/6828>, Stand:
25.01.2021

12. Anhang

12.1. Abstract

Die vorliegende Arbeit geht der Frage nach, welche Auswirkungen die Franco-Diktatur auf die literarische Übersetzungspraxis in Spanien hatte. Von besonderer Relevanz sind dabei die 1938 und 1966 verabschiedeten Pressegesetze sowie deren Einfluss auf die Transferprozesse und alle darin involvierten Akteure.

Um die Frage nach den Auswirkungen der Diktatur auf die literarische Übersetzungspraxis beantworten zu können, wurden insgesamt sieben englischsprachige Werke, die zwischen 1950 und 1974 ins Spanische übersetzt wurden, im Rahmen einer transferorientierten Übersetzungsanalyse untersucht. Die Analyse ergab, dass die ausgewählten Romane aufgrund der kulturellen und intellektuellen Repression unter Franco zum Teil nur erheblich zensiert veröffentlicht werden konnten. Insbesondere sexuelle, religiöse oder politische Inhalte fielen der Zensur zum Opfer. Die Hypothese, dass ab der zweiten Zensurperiode eine Tendenz zur Selbstzensur – etwa durch Autoren, Übersetzer oder Verlage – herrschte, konnte bestätigt werden.

The main aim of this paper is to find out how literary translation was influenced by the Francoist dictatorship. The two Press Laws passed in 1938 and 1966 and their impact on the literary transfer processes and all involved players are of particular importance.

In order to answer the research question, a total of seven books translated from English into Spanish between 1950 and 1974 were examined as part of a transfer-oriented translation analysis. This analysis showed that most novels could only be published heavily censored due to the cultural and intellectual repression of the regime. Especially sexual, religious or political content fell victim to censorship. The hypothesis of increased self-censorship during the second censorship period – for example by authors, translators or publishers – could be confirmed.

Lebenslauf

Angaben zur Person

Nachname/Vorname	Grabler Brigitte
Titel	Bachelor of Arts
Staatsangehörigkeit	Österreich
Geburtsdatum	2. Dezember 1992

Berufserfahrung

Datum	3. Juni 2020 bis heute
Beruf oder Funktion	Teaching Assistant für den Studiengang Journalismus und Medienmanagement im Department of Communication der FHWien der WKW
Datum	1. Oktober 2019 bis 31. Dezember 2019
Beruf oder Funktion	Terminologie-Praktikantin im Übersetzerbüro Zänker & Kollegen (Berlin)
Datum	Oktober 2013 bis September 2019
Beruf oder Funktion	Nachhilfelehrerin bei der Lernquadrat OG für die Fächer Deutsch, Englisch und Spanisch
Datum	17. Juni 2013 bis 13. September 2013
Beruf oder Funktion	Praktikantin als Bürokauffrau bei der SMC Pneumatik GmbH
Datum	1. Juni 2012 bis 1. Oktober 2012
Beruf oder Funktion	Ehrenamtliche Mitarbeit im Unternehmen der Caritas Socialis GmbH
Datum	1. Juni 2010 bis 1. September 2010
Beruf oder Funktion	Praktikantin als Servicekraft im Hotel Carema Siesta Playa (Menorca, Spanien)
Datum	1. Juli 2008 bis 1. August 2008
Beruf oder Funktion	Praktikantin als Bürokauffrau bei der Verbund AG

Ausbildung

Datum	Oktober 2017 bis heute
Ausbildung	Masterstudium Translation (Schwerpunkt „Fachübersetzen und Sprachindustrie“)
Bildungseinrichtung	Zentrum für Translationswissenschaft, Universität Wien
Datum	März 2014 bis Juli 2017
Ausbildung	Bachelorstudium Transkulturelle Kommunikation
Titel der Bachelorarbeit	Militärdolmetschen im Dritten Reich aus translationsethischer Perspektive
Bildungseinrichtung	Zentrum für Translationswissenschaft, Universität Wien
Datum	Oktober 2012 bis Februar 2014
Ausbildung	Bachelorstudium Ernährungswissenschaften
Bildungseinrichtung	Universität Wien
Datum	September 2007 bis Juni 2012
Bildungseinrichtung	Höhere Lehranstalt für wirtschaftliche Berufe Hollabrunn
Titel der VWA	Die Auswirkungen des Klimawandels auf das Ökosystem Ozean

Persönliche Fähigkeiten und Kompetenzen

Muttersprache: Deutsch

Sonstige Sprachen: Englisch (C2-Niveau), Spanisch (C1-Niveau), Französisch (B1-Niveau)

Soziale Fähigkeiten und Kompetenzen

Kommunikationskompetenz

Belastbarkeit und Stressresistenz

Soziale Kompetenz (Tätigkeiten im Verein der Freiwilligen
Feuerwehr und im Behindertenheim Oberrohrbach)

Teamfähigkeit

Verlässlichkeit und Pünktlichkeit

Organisatorische Fähigkeiten und
Kompetenzen

Organisationsfähigkeit

Terminologie- und Projektmanagement Erfahrung

IKT-Kenntnisse und Kompetenzen

Souverän im Umgang mit Microsoft Office Applikationen

CAT-Tool Erfahrung

Erfahrung mit der Systembedienung von SAP

Künstlerische Fähigkeiten und
Kompetenzen

Klavierunterricht vom 5. bis zum 18. Lebensjahr

Ehemaliges Mitglied einer Theatergruppe

Sonstige Fähigkeiten und
Kompetenzen

Erste-Hilfe-Kurs

Teilnahme an Begabtenförderung Englisch

Erwerb des Cambridge Zertifikates

Teilnahme an dem Seminar „Einführung für Gerichtsdolmetscher“

Teilnahme an dem Seminar „Urkundenübersetzen & Notariats-
dolmetschen“

Erwerb des österreichischen Freiwilligenpasses für soziales
Engagement

Führerschein

Klasse B