

MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

"The Bell Jar" von Sylvia Plath in zwei deutschen Übersetzungen
Eine funktionale Übersetzungskritik nach Margret Ammann

verfasst von | submitted by

Lydia Milutinovic BA

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

Wien | Vienna, 2025

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree
programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 070 331 342

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Translation Deutsch Englisch

Betreut von | Supervisor:

Ass.-Prof. Mag. Dr. Waltraud Kolb

Danksagung

Zunächst möchte ich mich ganz herzlich bei meiner Betreuerin Frau Professor Waltraud Kolb bedanken. Ich konnte mich stets auf ihr schnelles und hilfreiches Feedback verlassen. Vielen Dank für ihre Unterstützung!

Als nächstes möchte ich mich bei meinen Freundinnen Adelina Nita und Christina Stainthorpe bedanken, die mich seit Beginn des Bachelorstudiums begleiten und stets unterstützen.

Mein allergrößter Dank gilt meiner Mutter und meinem Bruder für ihre Unterstützung und ihre Ermutigung während des Schreibprozesses. Volim vas!

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	5
1. Die Neuübersetzung.....	7
1.1 Begriffsdefinition	7
1.2 Gründe für die Neuübersetzung.....	10
1.3 Die Retranslation Hypothesis	14
1.4 Kritik an der Retranslation Hypothesis.....	16
2. Das Werk und seine Hintergründe.....	19
2.1 Die Autorin: Sylvia Plath.....	19
2.2 Der Roman: <i>The Bell Jar</i>	21
2.3 Inhaltsangabe des Romans <i>The Bell Jar</i>	23
2.4 Komik und Tragik.....	24
2.4.1 Was ist Komik?.....	24
2.4.2 Komik in <i>The Bell Jar</i>	25
2.4.3 Was ist Tragik?	26
2.4.4 Tragik in <i>The Bell Jar</i>	26
3. Übersetzungstheoretische Grundlagen.....	28
3.1 Kurzer Überblick über die Geschichte der Übersetzungswissenschaft	28
3.2 Skopostheorie	29
3.3 Theorie des translatorischen Handelns	30
3.4. Das funktionale Modell der Übersetzungskritik nach Margret Ammann	31
3.4.1 Relation zwischen Text und Funktion	31
3.4.2 Die Rolle des/der Leser:in.....	32
3.4.3 Scenes-and-frames-Semantik in der Übersetzungskritik	34
3.4.4 Die fünf Analyseschritte	36
4. Analyse.....	37
4.1 Translatfunktion der Erstübersetzung	37
4.2 Intratextuelle Translatkohärenz	39
4.3 Translatfunktion der Neuübersetzung.....	49
4.4 Intratextuelle Translatkohärenz	51

4.5	Translatfunktion des Ausgangstexts	61
4.6	Intratextuelle Translatkohärenz	62
4.7	Feststellung einer intertextuellen Kohärenz zwischen Erstübersetzung, Neuübersetzung und Ausgangstext	72
5.	Diskussion.....	88
6.	Zusammenfassung	93
	Bibliografie	95
	Anhang.....	102

Einleitung

Die vorliegende Masterarbeit beschäftigt sich mit Sylvia Plaths 1963 erschienenen Roman *The Bell Jar*, der 1968 erschienenen Erstübersetzung von Christian Grote und der 1997 erschienenen Neuübersetzung von Reinhard Kaiser. Das Werk erregte nicht nur in der literarischen Welt große Aufmerksamkeit, sondern entwickelte sich auch zu einem zentralen Referenzpunkt innerhalb der feministischen Bewegung sowie der Popkultur. Die anhaltende Relevanz verdankt der Roman vor allem seiner eindringlichen Auseinandersetzung mit dem Erwartungsdruck der Gesellschaft, psychischer Erkrankung, weiblicher Identität und dem Erwachsenwerden.

Plath wurde in Boston, Massachusetts, geboren und ist vor allem für ihre Lyrik und ihren einzigen Roman bekannt, der deutliche autobiografische Züge aufweist. *The Bell Jar* erzählt die Geschichte der Protagonistin Esther Greenwood, die versucht, ihren Platz in der Welt zu finden, dabei jedoch zunehmend mit ihrer psychischen Instabilität kämpft. Der Roman thematisiert jedoch nicht nur Esthers inneren Kampf, sondern wirft zugleich auch einen kritischen Blick auf die gesellschaftlichen Strukturen der 1950er Jahre. Plath zeichnet hierbei das Bild einer jungen Frau, die von Selbstzweifeln geplagt und durch die Erwartungen des Patriarchats eingeschränkt wird, während sie nach Autonomie strebt.

Trotz der Auseinandersetzung mit ernsteren Themen gelang es Plath dennoch, komische Momente einzubinden, wodurch sich ein Zusammenspiel von tragischer und komischer Wirkung ergibt. In der vorliegenden Arbeit untersuche ich, wie diese Wirkung in der Erst- und der Neuübersetzung übertragen wird. Dafür werden sieben ausgewählte Textstellen aus dem englischen Original sowie der deutschen Erst- und jener der Neuübersetzung analysiert. Für die Analyse wird das funktionale Modell der Übersetzungskritik von Margret Ammann herangezogen. Daraus ergibt sich folgende Forschungsfrage: Wird dieselbe komische und tragische Wirkung des englischsprachigen Romans *The Bell Jar* auch in den beiden deutschen Übersetzungen vermittelt?

Zur theoretischen Einführung in das Thema gebe ich zunächst einen Überblick über das Phänomen der Neuübersetzung, da es sich bei der zweiten deutschen Übersetzung um eine solche handelt. Dabei werden der Begriff der Neuübersetzung definiert, Entstehungsgründe für Neuübersetzungen beleuchtet und die sogenannte Neuübersetzungshypothese vorgestellt. In der Diskussion meiner Untersuchungsergebnisse wird anschließend analysiert, ob sich diese Hypothese anhand der ausgewählten Textbeispiele bestätigen lässt oder nicht.

Im zweiten Kapitel widme ich mich dem Werk und seinen Hintergründen und definiere die Begriffe *Komik* und *Tragik* und in welcher Form diese in *The Bell Jar* vorkommen.

Das dritte Kapitel beschäftigt sich mit übersetzungstheoretischen Grundlagen. Es bietet einen kurzen Einblick in die Geschichte der Übersetzungswissenschaft und stellt die Skopostheorie, die Theorie des translatorischen Handelns und das funktionale Modell der Übersetzungskritik vor. Die Übersetzungskritik stellt hierbei die Grundlage für die darauffolgende Analyse dar und betrachtet im ersten Schritt die intratextuelle Kohärenz des Zieltextes, in meinem Fall jene der Erstübersetzung und jene der Neuübersetzung, und schließlich jene des Ausgangstextes. Die Texte werden hierbei zunächst unabhängig voneinander betrachtet und in weiterer Folge wird die intertextuelle Kohärenz untersucht.

Das vierte Kapitel umfasst die Analyse der sieben Textbeispiele. Das Untersuchungsmaterial wurde hierbei nach dem Zufallsprinzip gewählt und soll stichprobenartig aussagen, ob eine tragische und komische Wirkung in diesen Textstellen festgestellt werden kann und auf welche Art und Weise diese den beiden Übersetzungen auftreten.

Die vorliegende Arbeit ist aus translationswissenschaftlicher Perspektive besonders interessant, da zentrale Fragestellungen des literarischen Übersetzens thematisiert werden, beispielsweise wie stilistische Nuancen des Ausgangstextes in den Übersetzungen übertragen werden. Gerade bei *The Bell Jar*, das sich durch die ambivalente Wirkung von *Tragik* und *Komik* auszeichnet, ist die Frage, wie diese Wirkung sprachlich und kulturell in der Übersetzung vermittelt werden, besonders relevant. Der Vergleich zwischen der Erst- und der Neuübersetzung erlaubt darüber hinaus Rückschlüsse auf die Neuübersetzungshypothese und liefert somit wertvolle Erkenntnisse für die Translationswissenschaft.

1. Die Neuübersetzung

Die Neuübersetzung von literarischen, aber auch religiösen, historischen und philosophischen Texten findet bereits seit dem Mittelalter statt und stellt demnach keine Neuheit dar (vgl. Van Poucke & Gallego 2019:10f.). Susam-Sarajeva stellte noch 2003 fest, dass „although the practice itself is common, theoretical discussions on the subject are rather rare“ (Susam-Sarajeva 2003:2). Obwohl die Neuübersetzung in den vergangenen Jahren zunehmend untersucht wurde, handelt es sich dennoch um einen jungen Forschungsbereich, der in der Translationswissenschaft erst seit ungefähr drei Jahrzehnten Beachtung findet. Die Forschung bezieht sich zum großen Teil vor allem auf die Neuübersetzungen von kanonischen literarischen Texten (vgl. Brownlie 2006:146). Hierbei gilt es anzumerken, dass die Entstehung eines literarischen Kanons und Neuübersetzungen voneinander abhängen, da eine neue Übersetzung den Status eines Klassikers unterstützen oder erhalten kann, was in weiterer Folge das Schaffen weiterer Neuübersetzungen fördert (vgl. Koskinen & Paloposki 2010:295).

Da in der vorliegenden Arbeit ein Übersetzungsvergleich zwischen dem Original, der Erst- und der Neuübersetzung von *The Bell Jar* durchgeführt wird, muss das Konzept der Neuübersetzung zunächst genauer definiert und betrachtet werden.

1.1 Begriffsdefinition

Deane-Cox (2014) befasst sich mit der Neuübersetzung und meint, dass die Neuübersetzung „protean, unbonded and inexplicable“ sei (2014:191). Diese kurze Beschreibung stellt die Hürden der Definitionsfindung des Begriffs prägnant dar, denn obwohl sich eine Vielzahl an Definitionen finden lässt, gibt es genauso viele Schwierigkeiten, die diese mit sich bringen. Grund dafür ist, dass der Begriff in der Translationswissenschaft bis dato noch keinen festen Terminus darstellt und somit viel Raum für Definitionshürden lässt (vgl. Bereza 2013:27). Auch die Unterschiede zwischen Neuübersetzungen in Bezug auf Häufigkeit, Arbeitsweise sowie Grund für eine Neuübersetzung trägt zu dieser Schwierigkeit bei (vgl. Deane-Cox 2014:1).

Koskinen und Paloposki (2004, 2010) sind zwei Wissenschaftlerinnen, die sich seit Jahrzehnten umfassend mit dem Konzept der Neuübersetzung auseinandersetzen und es im ersten Band des *Handbook of Translation Studies* folgendermaßen definieren:

Retranslation (as a product) denotes a second or later translation of a single source text into the same target language. Retranslation (as a process) is thus prototypically a phenomenon

that occurs over a period of time, but in practice, simultaneous or near simultaneous translations also exist, making it sometimes hard or impossible to classify one as a first translation and the other as a second translation. (Koskinen & Paloposki 2010:294)

Sowohl Koskinen und Paloposki (2010:294) als auch Deane-Cox (2014:11) thematisieren die Schwierigkeit, die Übersetzungen, die zur gleichen Zeit angefertigt werden, mit sich bringen. Kommt es zu einer zeitgleichen oder beinahe zeitgleichen Übersetzung, ist es fast unmöglich festzustellen, bei welcher davon es sich um die Erst- und bei welcher es sich um die Neuübersetzung handelt (vgl. Koskinen & Paloposki 2010:294). Neuübersetzungen können sporadisch und mit größerem zeitlichem Abstand oder auch regelmäßig erscheinen, was es unmöglich macht, einen bestimmten Rhythmus oder ein Muster zwischen den Veröffentlichungen zu erkennen (vgl. Deane-Cox 2014:1).

Nichtsdestotrotz stellt auch die unbeständige Art von einigen Ausgangstexten eine Hürde dar, da sich auch diese aus unterschiedlichen Gründen verändern können. Hierbei tragen vor allem Begriffe wie Revision und Adaption zum Problem der Begriffsdefinition bei, weil häufig nicht zwischen ihnen unterschieden wird (vgl. Koskinen & Paloposki 2010:294). Bereits Gambier (1994) verweist darauf, dass eine Abgrenzung zwischen der Neuübersetzung und Revision sowie Adaption erfolgen muss, um eine missverständliche Verwendung der Begriffe zu vermeiden (vgl. Cadera 2017:5f.).

Vanderschelden bezeichnet die Revision hierbei als den ersten Schritt zu einer Neuübersetzung, wobei der Großteil der Übersetzung in Bezug auf Struktur und Ton beibehalten werden kann und ausschließlich Korrekturen vorgenommen werden. Diese Korrekturen werfen jedoch wiederum Unklarheiten auf, da sie, je nach Bedarf, aufwändiger oder weniger aufwändig sein können, wodurch die Grenzen zwischen Neuübersetzung und Revision verschwimmen. Laut Vanderschelden steht jedoch fest, dass eine Neuübersetzung dann notwendig ist, wenn die Erstübersetzung eine Vielzahl an Fehlern aufweist (vgl. Vanderschelden 2000:1f.). Koskinen und Paloposki kamen nach genauerer Betrachtung mehrerer Studien zum Schluss, dass die Einteilung in Neuübersetzungen und Revisionen oft willkürlich stattfindet und es sich bei einigen Texten sogar um hybride Formen handelt, die aus Teilen von überarbeiteten alten Übersetzungen und Neuübersetzungen bestehen. Aus diesem Grund ist es notwendig, Neuübersetzungen vor einer endgültigen Klassifizierung zu untersuchen, um festzustellen, ob es sich dabei auch tatsächlich um solche handelt oder bloß um ältere Übersetzungen, die angepasst wurden (vgl. Koskinen & Paloposki 2010:294).

Darüber hinaus lassen sich bei vielen Wissenschaftler:innen auch Unterschiede in Bezug auf die Begriffsabgrenzung feststellen. Koskinen und Paloposki beziehen in ihrem Verständnis von Neuübersetzung ausschließlich mehrere Übersetzungen in eine Sprache mit ein und exkludieren die sogenannte „indirect translation“ (2010:294) ganz bewusst, um weitere Verwirrungen zu vermeiden. Cadera verweist hierbei auf Gambier (1994), der die missverständliche Verwendung von Neuübersetzung und Übersetzung aus zweiter Hand explizit thematisiert (vgl. Cadera 2017:5). Aus diesem Grund und um eine möglichst umfangreiche Erklärung des Konzepts der Neuübersetzung darstellen zu können, erscheint die Erwähnung der direkten sowie der indirekten Neuübersetzung von literarischen Texten sinnvoll.

Unter der direkten Neuübersetzung versteht Jianzhong eine Übersetzung, die vom Original ausgeht und dieses zum zweiten oder wiederholten Mal übersetzt. Die indirekte Neuübersetzung oder „Übersetzung aus zweiter Hand“ (Kittel 1991:3) hingegen ist eine Übersetzung, die nicht vom Original ausgeht, sondern von einer schon bestehenden Übersetzung des Originals in eine andere Sprache (vgl. Jianzhong 2003:193). Jianzhong vertritt dabei die Meinung, dass die indirekte Neuübersetzung im Vergleich zur direkten ungenau ist, da es bei einer Neuübersetzung von einer bereits bestehenden Übersetzung in eine andere Sprache eher zu einem Verlust von Informationen und zu Abweichungen in Bezug auf den Stil und den Geist des Originals kommt (vgl. Jianzhong 2003:198).

Koskinen und Paloposki thematisieren auch die Komplexität der Kategorisierung der Neuübersetzung, die die Variable derselben Sprache bzw. derselben Zielsprache mit sich bringt. Laut den beiden Wissenschaftlerinnen stellt das Kriterium derselben Sprache bzw. der Zielsprache eine Variable dar, die nicht stabil ist. Beispielsweise bleibt laut ihnen nach wie vor umstritten, ob eine französische Übersetzung, die für ein kanadisches Zielpublikum angefertigt wurde, als eine Neuübersetzung klassifiziert werden würde, wenn es in Frankreich bereits eine Übersetzung gibt (vgl. Koskinen & Paloposki 2010:294).

Im Vergleich zur Definition von Koskinen und Paloposki bezeichnet Cadera mit Neuübersetzung die mehrmalige Übersetzung eines Textes in dieselbe Zielsprache, fügt jedoch auch dieselbe Zielkultur explizit als Begriffsmerkmal hinzu und umgeht somit die soeben erläuterte Problematik (vgl. Cadera 2017:5).

Anthony Pym bezeichnet die Übersetzung, die für Märkte, die beispielsweise geopolitisch voneinander getrennt sind und nicht miteinander konkurrieren, als passive Neuübersetzungen (vgl. Pym 1998:82). Dieser Kategorisierung zufolge werden hier ausschließlich Übersetzungen berücksichtigt, die aus zeitlichen oder geografischen Gründen entstanden sind (vgl.

García 2013:190). Demgegenüber steht die aktive Neuübersetzung, die im Vergleich dazu dasselbe kulturelle Umfeld hat und deren Entstehungszeitraum nahe an dem der vorherigen Übersetzung liegt. Diese Art der Übersetzung ist dabei stark von der Verlags- und Kulturpolitik der jeweiligen Gesellschaft abhängig (vgl. García 2013:191). Die aktive Neuübersetzung zeichnet sich dadurch aus, dass sie die Validität der zuvor angefertigten Übersetzung in Frage stellt, was zu einer Rivalität zwischen den unterschiedlichen Versionen führt (vgl. Pym 1998:83). Venuti teilt diese Ansicht: „Retranslations are designed to challenge a previous version of the foreign text“ (2004:32).

1.2 Gründe für die Neuübersetzung

Wie den oben angeführten und bereits betrachteten Definitionen entnommen werden kann, spielen sowohl die Zeit als auch die Reihenfolge der Erscheinung von Neuübersetzungen eine Rolle, jedoch auch die vermeintliche Alterung der Übersetzung selbst (vgl. Koskinen & Paloposki 2010:296). Laut Venuti sind Neuübersetzungen immer an den geschichtlichen Moment ihrer Entstehung gebunden, weshalb der geschichtliche Faktor sowie die ständige Weiterentwicklung von Sprache beachtet werden müssen. Die kulturellen Gegebenheiten üben folglich nämlich einen Einfluss auf den gesamten Übersetzungsprozess aus, was von der Textauswahl über die angewandten Strategien bis hin zur Rezeption durch eine bestimmte Leserschaft reicht (vgl. Venuti 2004:34).

Berman thematisiert die Alterung von Neuübersetzungen in seinem Artikel in der Zeitschrift *Palimpsestes* und geht davon aus, dass Originale ewig jung bleiben, während Übersetzungen aufgrund der Veränderungen in Kultur, Sprache und Literatur nicht mehr als passend empfunden werden und demnach eine Neuübersetzung erfordern. Hierbei vertritt er die Meinung, dass es nicht nur die eine Übersetzung geben kann, da mit der Zeit alle Übersetzungen altern oder sogar ganz aus der Wahrnehmung verschwinden – was vor allem bei Übersetzungen der Fall ist, die dem Ausgangstext nicht treu sind. Erst nachdem sich der Autor des Ausgangstextes etabliert hat und bekannt ist, könne eine „grande traduction“ (Berman 1990:2) entstehen, die sich dadurch auszeichne, dass auch nach Jahrzehnten keine Alterung festgestellt werden kann. Diese Übersetzungen werden auf systematische Weise angefertigt, wobei sie als *grande* bezeichnet werden, da sie sich an der Schnittstelle zwischen Ausgangssprache und Zielsprache befinden, nahe am Original bleiben und darüber hinaus Neuübersetzungen sind. Berman führt die Bibelübersetzung von Luther und Schlegels Übersetzung von Shakespeare als Beispiele für eine *grande traduction* an, die trotz ihres Alters nach wie vor gelesen werden (vgl. Poucke

2017:9f.). García verweist in diesem Zusammenhang auf Hurtado Albir (2001:599), der sich Bermans Aussage in Bezug auf das Altern einer Übersetzung anschließt. Er geht davon aus, dass bei einem Vergleich von aufeinanderfolgenden Übersetzungen eines alten Textes eine schrittweise Verjüngung der Sprache gezeigt wird, wobei die Sprache mit jeder Übersetzung immer aktueller wird (vgl. García 2013:192).

Auch André Topia befasst sich in seinem Artikel in der Zeitschrift *Palimpsestes* mit dem Faktor der Zeit, betrachtet jedoch explizit den Ausgangstext und seine Wandelbarkeit. Topia widerspricht hierbei Bermans (1990:1f.) Annahme, laut der Originale ewig jung bleiben, während Übersetzungen aufgrund kultureller, sprachlicher und literarischer Veränderungen immer wieder eine Neuübersetzung benötigen. Topia führt den Roman *Ulysses* von James Joyce als Beispiel an, der zu einem bestimmten Zeitpunkt und in einer bestimmten Epoche der Geschichte verfasst wurde. Da die Sprache und die Werte eben dieses Werks in dieser Zeit eingebettet sind, sind sie nach einer bestimmten Zeit nicht mehr als zeitgemäß zu erachten. Darüber hinaus gelte es zu beachten, dass es durch die Neuübersetzung zur ständigen Veränderung und Neuinterpretation des Originals komme, wohingegen der Zieltext bzw. die Neuübersetzung nach der Entstehung für immer in dieser bestimmten Zeit gefangen bleibe. Topia rückt somit die Beziehung des Ausgangstexts und seiner Übersetzungen in Bezug auf den Alterungsvorgang in ein neues Licht (vgl. Topia 1990:45ff.).

Laut Koskinen und Paloposki ist das Erwerben weiteren Wissens zum Ausgangstext, Autor und zur Kultur eine weitere Ursache für die Erstellung einer Neuübersetzung (vgl. Koskinen & Paloposki 2010:296). Vanderschelden unterscheidet hierbei zwischen „heißen“ und „kalten“ Übersetzungen. Eine Übersetzung, die kurz nach dem Erscheinen des Ausgangstextes angefertigt wird, klassifiziert er als heiß. Wohingegen er mit kalt jene Neuübersetzung bezeichnet, die in größerem Abstand zum Original entstanden ist und demnach das Wissen von früheren Übersetzungen und deren Bewertungen sowie die kritische Rezeption des Werkes nutzen kann (vgl. Vanderschelden 2000:9).

Die bereits angeführten Gründe haben eines gemein, und zwar wird bei ihnen davon ausgegangen, dass die vorherigen Übersetzungen mangelhaft sind und aus diesem Grund neu übersetzt werden müssen. Es gibt jedoch eine Reihe an Publikationen, die diese Annahme anzweifeln und andere Ursachen für die Anfertigung einer Neuübersetzung vorschlagen (vgl. Koskinen & Paloposki 2010:296). Laut Collombat ist die Neuübersetzung vom translatorischen Interesse motiviert. Dabei hält der/die Übersetzer:in an Postulaten fest, die sich im Laufe der Übersetzungsgeschichte auf Grundlage des expliziten Wissens über verschiedene Arten des

Übersetzens entwickelt haben. Alle Postulate sind hierbei zulässig, auch wenn sie einander widersprechen können (vgl. Collombat 2004:1). Susam-Sarajeva thematisiert hingegen den Machtkampf, der zwischen Übersetzungen und kollidierenden Interpretationen vorherrscht, und Paloposki und Koskinen thematisieren das Potential von Neuübersetzungen im Marketingbereich (vgl. Koskinen & Paloposki 2010:296).

Daran anschließend üben auch soziale Faktoren einen großen Einfluss auf Übersetzungen aus und stellen einen wichtigen Grund dar, wieso es zur Neuübersetzung von Texten kommt. Übersetzungen und Neuübersetzungen werden entsprechend der Ideologien und Normen einer Kultur und Zeit angefertigt, wobei die Darstellung ebendieser Ideologien und Normen in der Übersetzung nach einiger Zeit nicht mehr mit den aktuell vorherrschenden Denk- und Verhaltensmustern übereinstimmen und dies nach einer Neuübersetzung verlangt (vgl. Brownlie 2006:150). Eine Übersetzung desselben literarischen Werks kann demnach auf Veränderungen historischer, sozialer oder kultureller Natur in der Zielkultur hinweisen (vgl. Cadera 2017:10), wodurch der Wandel in der Gesellschaft in einem bestimmten Zeitraum mitverfolgt und untersucht werden kann (vgl. Brownlie 2006:150). Literarische Normen beeinflussen jedoch nicht nur, wie, sondern auch was neu übersetzt werden soll. Venuti (2004:34) führt Großbritannien im 18. Jahrhundert als Beispiel an, wo die Dominanz der neoklassischen Ästhetik Grund für die wiederholte Übersetzung klassischer Epen war. In diesem Zusammenhang verweist Brownlie auf zwei Studien in Bezug auf Normen und Ideologien. Die Veränderung der translatorischen Normen kann am Beispiel einer Studie von Du-Nour (1995) zu Neuübersetzungen gut erkannt werden. Hierbei untersucht Du-Nour im Zeitraum vom frühen 20. Jahrhundert bis zu den frühen 1990ern Übersetzungen von Kinderliteratur ins Hebräische und vergleicht diese anhand der vorherrschenden Normen zu bestimmten Zeitpunkten miteinander. Es lässt sich besonders der Wandel von weniger gut lesbaren Übersetzungen zu Neuübersetzungen, die verstärkt die Lesbarkeit und Verständlichkeit für die Leserschaft anstreben, feststellen. Eine von Kujamäki (2001) durchgeführte Studie hingegen zeigt auf, wie sich der Einfluss von unterschiedlichen Ideologien im Zeitraum von 1901 bis 1997 in acht verschiedenen Neuübersetzungen aus dem Finnischen ins Deutsche widerspiegelt (vgl. Brownlie 2006:150f.).

Auch die Neuinterpretation stellt einen weiteren wichtigen Grund für die Neuübersetzung dar, da jeder Text neu interpretiert werden kann. Die neue Interpretation des Textes kann unterschiedlich motiviert sein, beispielsweise aufgrund eines neuen Zeitgeistes, eines neuen konzeptuellen Rahmens, eines neuen institutionellen Ziels oder auch einer neuen Interessensgruppe, wobei sich vor allem literarische und religiöse Texte dafür eignen (vgl. Brownlie 2006:153). Kürzere Textpassagen eines Kapitels, eines Verses oder eines kurzen Textes, aber

auch kleinere Einheiten wie einzelne Phrasen und Sätze können von einer Übersetzung zur nächsten auf unterschiedliche Art und Weise interpretiert werden. Demnach kann die Neuinterpretation auf allen Textebenen stattfinden. Diese Umdeutung lässt sich z. B. auf Anspielungen, Mehrdeutigkeiten sowie Unklarheiten des Textes oder der Passage zurückführen, was insbesondere in älteren Texten ein neues Verständnis von alten Sprachen und Kulturen mit sich bringt. Auch die Betrachtung eines Textes aus der Perspektive einer anderen Disziplin kann zu einer Neuinterpretation führen. Diese Positionierung impliziert die Abgrenzung von der vorherigen Übersetzung, wobei dennoch Bezug auf andere Teile des Textes sowie andere Texte genommen werden und somit ein dichtes Netzwerk von Intertextualität und Intratextualität entstehen kann (vgl. Brownlie 2006:152f.).

In seinem Artikel zur Neuübersetzung und Wertschöpfung stellt Venuti die bereits thematisierten Punkte der Ideologie und Neuinterpretation in Beziehung und weist darauf hin, dass Neuübersetzungen dazu beitragen, bestimmte Identitäten und Darstellungen von Institutionen zu formen. Die Autorität einer Institution kann demnach von einer Neuübersetzung gestärkt werden, indem diese institutionalisierte Interpretation eines Textes beibehalten wird. Entsprechend dieser Annahme kann jedoch auch das Gegenteil der Fall sein, wobei eine Anzweiflung der vorherrschenden Interpretation zur Veränderung oder Erneuerung der Institution führen kann (vgl. Venuti 2004:26).

Auch Bereza befasst sich mit den Gründen für die Neuübersetzung und teilt die Entstehungsgründe und Einflussfaktoren in sieben Kategorien, um so einen Überblick über die unterschiedlichen Arten von Neuübersetzungen zu gewinnen. In der Kategorie „Neuübersetzung auf Basis einer neuen Textvorlage“ (Bereza 2009:262) wird eine andere Version des Ausgangstextes herangezogen, mit dem Ziel die sprachlichen und kulturellen Besonderheiten des Ausgangstextes möglichst akkurat der Leserschaft nahe zu bringen und den Geist des Originals zu vermitteln (vgl. Bereza 2009:262).

Klassiker, deren Sprache an die Gegenwart angepasst wird, fallen hierbei in die Kategorie „Neuübersetzung mit Anpassung an die Gegenwart“ (Bereza 2009:263) und geben Raum, um die Sprache zu modernisieren und neue Deutungsmöglichkeiten des Ausgangstextes zuzulassen. Das Gegenteil ist der Fall bei „Neuübersetzung mit Anpassung an die zeitgenössische Sprache des Originals“ (Bereza 2009:264), wo das Ziel verfolgt wird, die Sprache an jene der Entstehungszeit anzupassen. Die „Neuübersetzung ohne Zensur und Verfälschung“ (Bereza 2009:264) verfolgt das Ziel, einen zeitlosen Stil zu schaffen, wobei die Auffälligkeiten des Originals beibehalten und in die andere Sprache übertragen werden sollen. Das trifft auf Fälle zu, in denen die Erstübersetzungen stark ideologisch ausgerichtet sind (vgl. Bereza 2009:262ff.).

Auch die „Neuübersetzung für eine Neuinszenierung im Theater“ (Bereza 2009:265) stellt eine der Kategorien dar. Hierbei wird ein/e Übersetzer:in mit der Aufgabe betraut, eine Neuübersetzung zu schaffen, die spielbar und verständlich ist, wobei die Wirkung und Aufführung auf der Bühne stets im Mittelpunkt stehen (vgl. Bereza 2009:265f.).

Neuübersetzungen, die das Ziel der politischen Korrektheit, der Repräsentation eines ethisch-soziologischen Ansatzes sowie der Berücksichtigung der feministischen Bewegung verfolgen, werden in der Kategorie der „Neuübersetzung als feministische Übersetzung“ (Bereza 2009:266) eingegliedert (vgl. Bereza 2009:266f.). Die letzte Kategorie setzt sich aus Neuübersetzungen auf Basis von Neuinterpretationen und unterschiedlichen Skopoi zusammen und lässt sich als „Neuübersetzung als Ergebnis eines Evaluationsprozesses“ (2009:268) zusammenfassen (vgl. Bereza 2009:262ff.).

1.3 Die Retranslation Hypothesis

Die Grundidee der Retranslation Hypothesis bzw. Neuübersetzungshypothese lässt sich bei Goethe (1888) finden, wobei der Grund für die mehrmalige Übersetzung darin besteht, unterschiedliche Übersetzungen für unterschiedliche Rezeptionsstufen der Zielkultur anzufertigen (vgl. Deane-Cox 2014:3). Hierbei unterscheidet er zwischen drei Stufen von Übersetzungen. Die erste verfolgt das Ziel, die Leserschaft unter eigenen Bedingungen mit einem fremden Land vertraut zu machen. Bei der zweiten Stufe versetzt sich der/die Übersetzer:in in die fremde Kultur, wobei er/sie die Grundgedanken der fremden Kultur als die eigenen vorstellt. Auf der dritten und letzten Stufe der Übersetzung hingegen wird mit der Übersetzung versucht „so daß eins nicht anstatt des andern, sondern an der Stelle des andern gelten solle“ (Goethe 1888:237), wodurch die Leserschaft zum Original zurückgeführt wird (vgl. Deane-Cox 2014:3).

Die drei Stufen der Übersetzung gehen somit von der Bekanntmachung mit dem Fremden über eine angepasste Übersetzung, die jedoch den Originaltext durchscheinen lässt, bis hin zu einer Übersetzung, die vollkommen mit dem Original übereinstimmt. Der Grundgedanke hinter diesen drei Schritten ist, dass die Zeit den Fortschritt der Übersetzungen fördert und schlussendlich zur „perfekten“ Übersetzung führt. Diese schrittweise Enthüllung des Originals in der Zielkultur führt dazu, die wahre Identität des Ausgangstextes preiszugeben (vgl. Deane-Cox 2014:3).

1990 mit der Veröffentlichung einer Sonderausgabe zur Neuübersetzung der französischen Zeitschrift *Palimpsestes* wurde das Forschungsinteresse erneut geweckt (vgl. Deane-Cox 2014:3).

Paul Bensimon (1990) äußert sich im Vorwort der Sonderausgabe zum Unterschied zwischen Erst- und Neuübersetzung. Laut ihm wirkt eine Erstübersetzung als Neutralisierung des fremden Werks und fungiert als Einführung einer Kultur in eine andere. Die Erstübersetzung ist demnach eine Einführung in die Zielkultur, um eine positive Rezeption des Werks zu bewirken, während die Neuübersetzung aufgrund der vorherigen Einführung eine kulturelle Distanz wahren kann (vgl. Koskinen & Paloposki 2004:27). Der Faktor Zeit spielt hierbei ebenfalls eine wichtige Rolle, da die Leserschaft mit der Zeit mehr Verständnis für die Sprache und Kultur des Ausgangstextes entwickelt, wodurch sprachliche und kulturelle Elemente des Originals in der Neuübersetzung beibehalten werden können (vgl. Cadera 2017:6).

In derselben Ausgabe wird auch der theoretische Ansatz von Antoine Berman (1990), der sich auf Goethes zuvor ausformulierte Hypothese stützt, veröffentlicht und ist auch heute noch sehr präsent in Bezug auf das Phänomen (vgl. Deane-Cox 2014:4). Berman geht davon aus, dass jede Erstübersetzung zielkulturorientiert ist, während Neuübersetzungen näher am Ausgangstext sind. Die Hypothese besagt, dass je mehr Zeit zwischen dem Original und der Übersetzung liegt, desto akkurater wird der Text. Laut Berman können nur die korrigierenden und erhellenden Eigenschaften einer Neuübersetzung den Defiziten einer Erstübersetzung entgegenwirken und so zurück zur eigentlichen Bedeutung des Ausgangstextes führen. Er geht davon aus, dass alle großartigen Übersetzungen eines gemein haben, und zwar, dass sie Neuübersetzungen sind. Hierbei kann nur die Zeit und die gesammelte Erfahrung dazu beitragen, den Geist des Ausgangstexts wiederherzustellen (vgl. Deane-Cox 2014:4). Gambier ist der Annahme, dass die Erstübersetzung angepasst wird, um das Fremde im Sinne von kulturellen oder redaktionellen Anforderungen zu verringern, und die Neuübersetzung zum Ausgangstext zurückführt (vgl. Koskinen & Paloposki 2004:28).

Die Annahmen der beiden Wissenschaftler Bensimon (1990) und Berman (1990) stellen die Grundlage der sogenannten *Retranslation Hypothesis* bzw. *Neuübersetzungshypothese* dar. Andrew Chesterman (2000) betrachtet im Rahmen der Translationswissenschaft unterschiedliche Modelle und Hypothesen in Bezug auf das Phänomen der Neuübersetzung, wobei er in seiner Auseinandersetzung mit der Hypothese formuliert, dass „[l]ater translations (same ST, same TL) tend to be closer to the original than earlier ones“ (Chesterman 2000: 23). Er weist jedoch auch darauf hin, dass sich sowohl Beweise finden lassen, die dafür, aber auch dagegen sprechen (vgl. Chesterman 2000:23), was im folgenden Kapitel thematisiert wird.

1.4 Kritik an der Retranslation Hypothesis

Obwohl die Neuübersetzungshypothese im Zusammenhang mit dem Phänomen der Neuübersetzung thematisiert wird, äußern sich viele Wissenschaftler:innen in der Translationswissenschaft ihr gegenüber kritisch. Angesichts der Unvorhersehbarkeit kultureller Entwicklungen und der Relativität von Übersetzungen zweifeln manche Wissenschaftler:innen an, ob sich gemeinsame Charakteristika zwischen Neuübersetzungen finden lassen und ob sich die Neuübersetzungshypothese tatsächlich bestätigen lässt oder nicht (vgl. Desmidt 2009:671). Paloposki und Koskinen (2004) stellen in ihrem Artikel „A thousand and one Translations“ fest, dass „there seems to be no substantial body of evidence either in support of or against the retranslation hypothesis“ (2004: 27), wobei sich viele einig sind, dass die Grundlagen von Berman (1990) nicht ausreichen, um die Hypothese zu beschreiben (vgl. Koskinen & Paloposki 2010:296). O'Driscoll bezeichnet die Neuübersetzungshypothese als „excessively simplistic“ (2011:251) und nicht ausreichend, um die Vielzahl an Gründen für die Erstellung von Neuübersetzungen wiederzugeben (vgl. O'Driscoll 2011:251).

Diese Meinung findet sich auch in der Studie von Paloposki (2002) zu Übersetzungen ins Finnische im Zeitraum von 1809-1850, die ergab, dass die Neuübersetzungshypothese teilweise stimmt. Diese Zeit stellte den Beginn der literarischen Übersetzung ins Finnische dar, weshalb die Texte meist domestiziert, also eingebürgert wurden (vgl. Paloposki und Koskinen 2004:29). Die Studie ergab, dass die Hypothese teilweise stimmt, die Ergebnisse jedoch nicht ausreichen, um die Hypothese zu bestätigen: „there are no inherent qualities in the process of retranslating that would dictate a move from domesticating strategies towards more foreignizing strategies“ (Koskinen & Paloposki 2004:36).

In einer weiterführenden Studie zur Neuübersetzung in Finnland verglichen Koskinen und Paloposki Texte, um die Neuübersetzungshypothese weiter zu untersuchen. Aufgrund der Komplexität des Phänomens sowie des Arbeitsaufwands, der mit dem Identifizieren und Sammeln von Neuübersetzungen einhergeht, wurde die Notwendigkeit einer Eingrenzung des Korpus und des Untersuchungsgegenstandes hervorgehoben. Die Hypothese allein reichte nämlich nicht aus, um die Komplexität der Neuübersetzung zu untersuchen, weshalb eine Eingrenzung des Untersuchungsgegenstandes, des Kontextes sowie des betrachteten Zeitabschnittes vorgenommen wurde (vgl. Koskinen & Paloposki 2010:36ff.).

Auch Desmidt steht der Hypothese kritisch gegenüber und verweist auf Skjønberg (1982), der die Kinderliteratur als Beispiel nennt, um der Neuübersetzungshypothese zu widersprechen. Die Übersetzung von Kinderliteratur blieb in der Vergangenheit näher am Original,

während heutzutage genau das Gegenteil der Fall ist. Obwohl die Artikel in *Palimpsestes* die Grundlage für die Hypothese darstellen, wurde die Kinderliteratur in keiner Weise thematisiert, was die Frage aufwirft, ob sich die Neuübersetzungshypothese möglicherweise nur auf eine bestimmte Art von Korpus bezieht (vgl. Desmidt 2009:671). Desmidt kritisiert auch Goethes Aufteilung in drei Stufen von Übersetzungen, auf die sich Berman (1990) in seinem Artikel stützt. Die drei Stufen sind laut Desmidt (2009) problematisch, da die Zeitspanne zwischen der Erstübersetzung und der Neuübersetzung nicht berücksichtigt wird, obwohl diese sogar gleichzeitig angefertigt werden können (vgl. Desmidt 2009:679).

Piet Van Poucke betrachtet anhand einer Reihe von Anwendungsfällen, wie das Konzept der Alterung in der Translationswissenschaft definiert und dargestellt wird. Seine Untersuchung ergab, dass die Alterung zwar im Zusammenhang mit dem Phänomen der Neuübersetzung und der *grande traduction* genannt wird, es jedoch keine klare Definition gibt, wie diese Alterung in literarischen Texten erfasst werden kann. Die betrachteten Studien konnten kaum Beweise finden, die aufzeigen, dass Übersetzungen tatsächlich so schnell altern, dass beispielsweise jede Generation eine neue Version benötigt. Bei den meisten Studien im Korpus wird das Altern in Bezug auf eine veraltete Ästhetik und die Veränderung der Erwartungshaltung seitens der Leserschaft betrachtet. Das Altern findet jedoch nicht nur auf dieser Ebene statt, sondern hängt auch von der kulturellen und translationalen Entwicklung ab, was jedoch schwer erfassbar und nachweisbar ist (vgl. Poucke 2017:107f.).

Deane-Cox (2014) hebt hervor, dass der Ansatz von Berman (1990) die externen Faktoren, die eine Übersetzung beeinflussen und über die Grenzen eines Textes hinaus reichen, vollkommen außer Acht lässt. Bermans Auffassung zufolge müssten alle aufeinanderfolgenden Übersetzungen eine symbiotische Beziehung zueinander haben, was die Annäherung an den Ausgangstext erst möglich machen würde. Wie jedoch oben bereits thematisiert wurde, werden Neuübersetzungen oftmals ohne das Wissen um eine Vorgängerversion erstellt, wodurch diese Annahme der Linearität nicht als allgemein gültig anerkannt werden kann (vgl. Deane-Cox 2014:5).

Auch O'Driscoll (2011) konnte anhand einer Korpusanalyse von Verne-Übersetzungen die Annahme des linearen Prozesses, der von zieltextorientierten Übersetzungen zu ausgangstextorientierten Übersetzungen übergeht, widerlegen. Hierbei wurden die Übersetzungen von *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* (*Around the World in Eighty Days*) aus dem Französischen ins Englische zwischen 1873 und 2004 untersucht, wobei sich gezeigt hat, dass die erste Übersetzung von White aus dem Jahr 1874 bereits stark ausgangstextorientiert war, wohingegen einige der späteren Übersetzungen eher zieltextorientiert waren. Anhand dieses Beispiels

ist zu erkennen, dass die Neuübersetzung ein komplexes Phänomen ist, das von sich verändernden Normen, unterschiedlichen Personen, Kontexten und Skopoi abhängt. Aufgrund dieser Faktoren kann kein vorhersehbarer linearer Prozess erkannt werden, was im Kontrast zur Neuübersetzungshypothese steht (vgl. O'Driscoll 2011:251f.).

Massardier-Kenney (2015) hingegen kritisiert, dass der Fokus meist auf dem Mangel der vorherigen Übersetzung liegt. Hierbei wird die Neuübersetzung als Möglichkeit gesehen Übersetzungsfehler zu korrigieren und eine neue Übersetzung anzufertigen, um der Alterung eines Textes zu entkommen und die vorherige Übersetzung zu verbessern. Auch diese Annahme würde einen linearen Prozess voraussetzen, was im vorherigen Absatz bereits widerlegt wurde. Diese Vorstellung der ungenügenden Erstübersetzung wurde in unterschiedlichen Fallstudien in Frage gestellt, wobei die Neuübersetzungshypothese nichtsdestotrotz ein dominanter Diskurs im Bereich der Neuübersetzung bleibt. Bermans (1990) Hypothese führt demnach zu einem anhaltenden kritischen Diskurs über die Neuübersetzung als Ausdruck eines Fehlers, Mangels oder Verfalls einer Erstübersetzung (vgl. Massardier-Kenney 2015:73).

2. Das Werk und seine Hintergründe

2.1 Die Autorin: Sylvia Plath

Sylvia Plath ist eine amerikanische Autorin, die am 27. Oktober 1932 in Boston geboren wurde (vgl. Hayman 1991:XV). Ihr Vater, Otto Plath, wurde in Polen geboren und immigrierte in die USA, wo er zunächst Deutsch und dann Entomologie an der Boston University unterrichtete. Sylvias Mutter, Aurelia Schober Plath, war die Tochter von österreichischen Immigranten und arbeitete als Lehrerin (vgl. Wagner-Martin 1987:17ff.).

Sylvia zeigte bereits als kleines Kind eine Begabung für kreatives Schreiben und begann früh damit, sich Reime und Geschichten auszudenken (vgl. Wagner-Martin 1987: 24ff.). Im Alter von acht Jahren veröffentlichte sie so bereits ihr erstes Gedicht im *Boston Sunday Herald* (vgl. Wagner-Martin 1987:38). 1940, als Sylvia acht Jahre alt war, starb ihr Vater (vgl. Stevenson 1989:10), was dazu führte, dass sie schon damals damit begann, sich mit ihrem eigenen, unvermeidbaren Tod auseinanderzusetzen. Der Tod ihres Vaters stellte ein traumatisches Erlebnis dar, das sie später in vielen ihrer Gedichte, wie beispielsweise *Electra on Azalea Plath*, thematisierte (vgl. Hayman 1991:28). 1942 zog die Familie Plath nach Wellesley, Massachusetts, wo Sylvia weitere Gedichte und Kurzgeschichten verfasste und zahlreiche Schreibwettbewerbe gewann (vgl. Bronfen 2004:vii). Ihre frühen Gedichte zeichnen sich dabei vor allem durch ihre Verwendung unterschiedlicher Reim- und Strophenformen aus, wobei sie ihr schriftstellerisches Talent auch in Form von Tagebucheinträgen und Briefen zeigte (vgl. Wagner-Martin 1987:38).

Während der High-School-Zeit thematisierte Plath in ihren Texten vor allem den gesellschaftlichen Druck, dem Frauen ausgesetzt sind. Mit fünfzehn Jahren beschäftigte sie der Gedanke, den Erwartungen an die traditionelle Rolle von Frauen nicht gerecht zu werden. In dieser Lebensphase behandeln viele ihrer Geschichten und Gedichte zentrale Themen wie Partnerschaft und Liebe. Auffällig ist, dass der narrative Höhepunkt der Geschichte häufig das Ende der Liebesbeziehung darstellte. Im Fokus stand dabei meist eine Protagonistin, die mit dem inneren Konflikt zwischen der Erfüllung traditioneller weiblicher Rollenvorstellungen und dem Streben nach beruflicher Selbstverwirklichung kämpfte. Diese frühen Werke zeichnen sich bereits durch ihre komplexen Themen und die Verwendung von Metaphern aus (vgl. Wagner-Martin 1987:51f.).

Im Jahr 1951 erhielt Plath dank eines Stipendiums der Schriftstellerin Olive Higgins Prouty die Möglichkeit, das renommierte Smith College zu besuchen. Während ihres ersten Studienjahres legte sie den Fokus vor allem auf das Verfassen von Geschichten und Gedichten,

was jedoch dazu führte, dass es ihr schwerfiel, soziale Kontakte zu knüpfen, was sie emotional stark belastete (vgl. Stevenson 1989:25). Im zweiten Jahr am College gelang es ihr schließlich, ein Gleichgewicht zwischen akademischer Leistung und Freundschaften zu finden. Die Arbeit machte sich schlussendlich für sie bezahlt, als sie 1952 mit ihrer Kurzgeschichte *Sunday at the Mintons* einen Schreibwettbewerb der Zeitschrift *Mademoiselle* gewann (vgl. Stevenson 1989:29). Dieser Erfolg ermöglichte ihr wenig später, einen Praktikumsplatz in der Redaktion der Modezeitschrift zu ergattern, weshalb sie im Sommer einen Monat lang in New York City verbrachte (vgl. Stevenson 1989:39).

Nach ihrer Rückkehr aus New York erlebte Sylvia eine persönliche Krise, als sie erfuhr, dass sie nicht für einen begehrten Schreibkurs zugelassen worden war. Diese Enttäuschung führte zu ihrem ersten Selbstmordversuch. Ihre Mutter Aurelia Schober veranlasste daraufhin eine psychiatrische Behandlung, in deren Rahmen Sylvia einer Elektroschocktherapie unterzogen wurde. Anstatt ihren Zustand zu verbessern, verschlimmerte die Behandlung jedoch ihre psychische Verfassung erheblich. Im August 1953 unternahm Sylvia einen weiteren Suizidversuch, indem sie eine Überdosis Schlaftabletten einnahm und sich in einem Kriechraum im Keller ihres Elternhauses versteckte, wo sie nach zwei Tagen bewusstlos aufgefunden wurde (vgl. Wagner-Martin 1987:103f.).

Nach einer anschließenden Gesprächstherapie und erneuter Elektroschocktherapie, die Sylvia zunächst aufgrund der vorherigen traumatischen Erfahrung vollkommen ablehnte, verbesserte sich ihr Zustand. Im Februar 1954 nahm sie ihr Studium erneut auf und schloss es im darauffolgenden Jahr ab (vgl. Wagner-Martin 1987:110f.). Dank eines Fulbright-Stipendiums setzte sie ihre akademische Karriere an der Cambridge University fort, wo sie den Dichter Ted Hughes, ihren späteren Ehemann, kennenlernte (vgl. Hayman 1991:xvii).

Schon vor dem ersten Kennenlernen war Plath von Hughes' Gedichten beeindruckt (vgl. Wagner-Martin 1987:130), was dazu führte, dass sie sich später als seine Agentin und Managerin engagierte und ihre eigene literarische Arbeit in den Hintergrund trat (vgl. Wagner-Martin 1987:139f.). 1957 erhielt sie eine Lehrstelle am Smith College und Ted eine Teilzeitanstellung an der University of Massachusetts, weshalb sie in die USA zogen (vgl. Wagner-Martin 1987:146). Sylvias Stelle als Lehrerin belastete sie jedoch stark, da sie kaum Zeit für ihr eigenes Schreiben fand. Diese Situation führte zu zunehmender Unzufriedenheit und wachsenden Spannungen in ihrer Ehe. Sylvias anfängliche Eifersucht auf Teds literarische Erfolge verwandelte sich nach und nach in Verachtung, da sich das Paar in Fragen zu Finanzen, Karriere und gemeinsamen Zukunftsplänen immer häufiger uneinig war und die Konflikte eskalierten (vgl. Wagner-Martin 1987:149ff.).

1960 kehrte das Paar nach England zurück, wo Sylvia ihr erstes Kind, Frieda Rebecca, zur Welt brachte. Im selben Jahr veröffentlichte sie ihren Gedichtband *The Colossus* (vgl. Hayman 1991:xviii), der gute Rezensionen erhielt (vgl. Wagner-Martin 1987:180). Im Folgejahr begann sie den Roman *The Bell Jar* zu schreiben, den sie im selben Jahr fertigstellte. 1962 kam ihr zweites Kind, Nicholas, auf die Welt, nur wenige Monate, bevor Sylvia von Teds Affäre erfuhr (vgl. Hayman 1991:xviii). Aus beruflicher Hinsicht handelte es sich um ein sehr erfolgreiches Jahr für Sylvia, wobei sie mit *The Bell Jar* endlich das Gefühl hatte, ihre eigene Ästhetik in ihrem Schreibstil gefunden zu haben, und neben *The Colossus* viele weitere ihrer Gedichte publiziert wurden. Aufgrund ihrer scheiternden Ehe stellten diese Erfolge jedoch nur wenig Trost dar (vgl. Wagner-Martin 1987:211). Nach der Trennung von Ted Hughes zog Sylvia gemeinsam mit ihren beiden Kindern nach London. In dieser Zeit verfasste sie zahlreiche Gedichte, die später als Meisterwerke der modernen Lyrik Anerkennung fanden. Dennoch verschlechterte sich ihr psychischer und physischer Zustand zunehmend. Am 11. Februar 1963, im Alter von nur dreißig Jahren, nahm Sylvia sich das Leben (vgl. Wagner-Martin 1987:243).

2.2 Der Roman: *The Bell Jar*

The Bell Jar wurde am 14. Januar 1963, nur einen Monat bevor Sylvia Plath sich das Leben nahm, vom Heinemann Verlag in England unter dem Pseudonym Victoria Lucas veröffentlicht (vgl. Wagner-Martin 1987:237). 1967 wurde der Roman schließlich erstmals unter Plaths echtem Namen in England und 1971 vom Verlag Harper & Row in den USA veröffentlicht (vgl. Wagner-Martin 1987:246).

Obwohl Plath ihren Roman zunächst als „pot-boiler“ bezeichnete, hatte sich ihre Haltung gegenüber *The Bell Jar* während des Korrekturlesens verändert. Sie erkannte, dass sie es geschafft hatte, einen Roman zu verfassen, der komisch war und mit dem sich Frauen der 1950er identifizieren konnten (vgl. Wagner-Martin 1987:233). Ihr Ziel war es, mit Esther eine Protagonistin zu schaffen, die laut ihrer Tagebucheinträge das „statement of the generation“ (Wagner-Martin 1987:144) sein sollte, was ihr schlussendlich gelungen war. Dieses Dilemma der Frauen der 1950er wird beispielsweise durch die zentrale Metapher des Feigenbaums dargestellt, wobei sich Esther vorstellt, dass jede Feige einen anderen Lebensweg symbolisiert und die Wahl zwischen einer Familie oder Karriere getroffen werden muss. Hierbei wird impliziert, dass dieses Dilemma nur aufgrund der Gesellschaft existiert und durch den sozialen Druck zu einer Entscheidung zwingt. So gelang es Plath mit dem Roman, all jene Frauen anzusprechen,

die sich im Spannungsfeld gesellschaftlicher Normen befinden und dennoch über ihre missliche Lage lachen können (vgl. Wagner-Martin 1987:185f.).

Plath schöpfte viel Inspiration für ihren Roman aus Werken wie *The Bird's Nest* von Shirley Jackson, das von einer jungen Frau, die eine Psychose entwickelt, handelt (vgl. Wagner-Martin 1987:164), aber auch aus *The Catcher in the Rye* von J.D. Salinger. Letzteren nahm Plath als Vorlage, um ihren eigenen Roman zu strukturieren und auf Ereignisse zurückzugreifen, wenn ihr diese passend erschienen (vgl. Wagner-Martin:187). Es lassen sich jedoch nicht nur Parallelen zwischen den Ereignissen von *The Bell Jar* und *The Catcher in the Rye* feststellen, sondern auch ironische Untertreibungen und komische Übertreibungen, die an die satirische Stimme von Salingers Figuren erinnern (vgl. Wagner-Martin 1987:185). In einer Rezension von Robert Taubman, die 1963 in der Wochenzeitung *New Statesman* erschien, bezeichnete er *The Bell Jar* als „the first feminine novel in a Salinger mood“ (Hayman 1991:198).

Der Roman zeichnet sich insbesondere durch seine ausgeprägten autobiografischen Züge aus, wobei zahlreiche Parallelen zwischen Sylvia Plaths Leben und der fiktionalen Figur Esther Greenwood erkennbar sind (vgl. Wagner-Martin 1987:143f.). Wie auch ihre Protagonistin absolviert Sylvia Plath ein Praktikum bei einer Modezeitschrift in New York, studiert am Smith College, kämpft mit einer schwerwiegenden psychischen Erkrankung und unternimmt mehrere Suizidversuche, die letztlich zu ihrer Einweisung in eine psychiatrische Einrichtung führen. Diese autobiografischen Parallelen verdeutlichen die enge Verknüpfung zwischen Plaths persönlicher Erfahrung und der fiktionalen Darstellung in *The Bell Jar* (vgl. Wagner-Martin 1987:75). Aufgrund ihres Selbstmordes wurde der Roman „in the knowledge – or more properly perhaps with a thirst for knowledge – of the lived experience of the author“ gelesen (Gill 2008:74).

Nichtsdestotrotz zeichnet sich das Werk auch durch die melodramatische Ausdrucksweise der Protagonistin sowie die vielen Über- und Untertreibungen aus, die auf humorvolle Weise Geschlechternormen thematisieren und die Leserschaft dazu anregen, traditionelle Vorstellungen von Männern und Frauen kritisch zu betrachten. Durch die Verwendung von Metaphern gelingt es ihr, sich über etablierte Geschlechternormen hinwegzusetzen, was schließlich dazu führt, dass Plath heute als eine frühe Wegbereiterin der feministischen Bewegung gilt (vgl. Seccrest 2020:60).

Auch in der Popkultur hat der Roman seit seiner Veröffentlichung seinen Platz gefunden, nicht nur durch Filmadaptionen des Buches, sondern auch durch die explizite Erwähnung des Romans, Plaths und ihres Ablebens in unterschiedlichen Serien und Filmen. Zu den Filmadaptionen zählen *The Bell Jar* von 1979 (vgl. IMDb 2025a) und *Sylvia Plath: Inside the Bell*

Jar von 2018 (vgl. IMDb 2025b). Darüber hinaus gibt es Pläne für eine TV-Serie, zu der derzeit jedoch keine Information vorliegen (vgl. Collider 2023).

In der Serie *Gilmore Girls* wird Plath mehrmals erwähnt, wobei ihr Werk und ihre tragische Lebensgeschichte thematisiert werden, um das seelische Befinden einer Figur zu unterstreichen. Auch in *The Simpsons* gibt es eine Episode, in der Lisa Simpson den Roman liest. In dem Film *Ten things I hate about you* liest die Hauptfigur Katarina, die sich offen gegen das Patriachat ausspricht, den Roman. Diese Referenzen machen Plaths Werk zu einem kulturellen Symbol, das immer noch eine wichtige Rolle in der Auseinandersetzung mit psychischer Gesundheit, den Erwartungen an Frauen und der persönlichen Identität spielt. Die wiederholte Erwähnung in diesen Medien verdeutlicht, wie relevant die von Plaths behandelten Themen auch heute noch sind und wie *The Bell Jar* über die Grenzen der Literatur hinaus seinen Einfluss ausübt (vgl. Elias 2017).

2.3 Inhaltsangabe des Romans *The Bell Jar*

Die Protagonistin des Romans ist die neunzehnjährige Esther Greenwood, eine ambitionierte Schülerin aus einem Vorort von Boston, die Schriftstellerin werden möchte. Im Sommer 1953 bekommt sie als Gewinnerin eines Schreibwettbewerbs die Chance, ein Praktikum bei dem Modemagazin *Mademoiselle* in New York zu machen, weshalb sie für einen Monat in die Großstadt fährt. Sie hat große Erwartungen an ihre Arbeit in der Redaktion, aber auch daran, Männern zu begegnen und neue Erfahrungen zu sammeln. Während ihres Aufenthalts in New York beginnt sie zunehmend ihre eigene Identität und soziale Normen zu hinterfragen und kämpft stark mit ihren inneren Konflikten, die dadurch entstehen.

In der Redaktion wird Esther oft aufgrund ihrer mangelhaften Arbeitsmoral von ihrer Chefin Jay Cee ermahnt, was bald dazu führt, dass sie ihre Motivation zu arbeiten verliert. Während sich die anderen Praktikantinnen über die vielen Geschenke und Einladungen zu Veranstaltungen freuen, wird Esther hingegen immer unglücklicher und unzufriedener. Sie ist unentschlossen und vergleicht ihre Lage mit einem Feigenbaum, wobei jede Frucht eine mögliche Entscheidung darstellt und jede Entscheidung eine Ablehnung aller anderen Entscheidungen nach sich zieht. Auch ihre Männerbekanntschaften stellen hierbei keinen Trost dar und entpuppen sich alle als große Enttäuschungen.

Als Esther nachhause zurückkehrt, erfährt sie, dass sie von einem Schreibkurs im Sommer abgelehnt wurde, weshalb sie den restlichen Sommer mit ihrer Mutter verbringen muss. Sie versucht einen Roman zu schreiben, scheitert jedoch kläglich, wodurch sich ihr geistiger

Zustand zunehmend verschlechtert und sie bald weder lesen, schreiben noch schlafen kann. Ihre Mutter schickt sie zu Dr. Gordon, der ihr eine Elektroschocktherapie verschreibt, woraufhin Esther mehrmals versucht Selbstmord zu begehen. Als sie eine große Menge an Schlaftabletten einnimmt, wird sie schließlich in eine psychiatrische Klinik eingewiesen. Dort wird sie von der Psychiaterin Dr. Nolan betreut, die es schafft, mithilfe von Gesprächstherapie, Medikamenten und Elektroschocktherapie Esthers Zustand zu verbessern. Esther spürt schließlich, dass die Glasglocke, die sie eingeschlossen hat, aufgehoben wurde – doch bleibt ihr bewusst, dass diese jederzeit zurückkehren und sie erneut einschließen könnte. Der Roman endet damit, dass Esther vor die Kommission tritt, die über ihre Entlassung aus der Klinik entscheidet.

2.4 Komik und Tragik

Um die ausgewählten Textbeispiele auf ihre komische und tragische Wirkung analysieren zu können, werden im folgenden Kapitel die Begriffe *Komik* und *Tragik* definiert und wie diese in *The Bell Jar* zum Einsatz kommen.

2.4.1 Was ist Komik?

Um in der Analyse die komische Wirkung erkennen und analysieren zu können, ist es zunächst notwendig, den Begriff *Komik* zu definieren. Der Begriff leitet sich etymologisch vom griechischen Wort *komikós* ab, was „zum Lustspiel gehörend“ bedeutet. Ursprünglich wurde der Begriff ausschließlich in Verbindung mit dem Lustspiel verwendet, jedoch erweiterte sich die Bedeutung im Laufe des 18. Jahrhunderts und wurde auch allgemeiner für Gegenstände und Phänomene verwendet, die eine belustigende Wirkung hervorrufen (vgl. Preisendanz 1976:889). Die heutige allgemeinsprachliche Definition im Duden lautet „(von Worten, Gesten, einer Situation, Handlung o. Ä. ausgehende) komische Wirkung“ (Duden 2025a).

Ab dem 20. Jahrhundert hat sich der Begriff *komisch* von *lächerlich* getrennt, wobei beide bis zu diesem Zeitpunkt weitgehend synonym verwendet wurden. Während *lächerlich* meist eine negative Konnotation hat, steht *komisch* seither in Verbindung mit *lustig* (vgl. Wirth 2017:2). In der allgemeinsprachlichen Definition bedeutet *komisch* „durch eigenartige Wesenszüge belustigend in seiner Wirkung, zum Lachen reizend“ (Duden 2025b). Es ist darauf hinzuweisen, dass *komisch* auch häufig im Sinne von *seltsam* verwendet wird; in dieser Arbeit spielt diese Bedeutung jedoch keine Rolle.

Auch die Begriffe *Komik* und *Humor* werden häufig miteinander in Verbindung gebracht. Unter Humor ist dabei die „sprachliche, künstlerische o. ä. Äußerung einer von Humor (1) bestimmten Geisteshaltung, Wesensart“ (Duden 2025c) zu verstehen. In dieser Arbeit wird

der Begriff *Humor* verwendet, wenn der Roman allgemein beschrieben wird. Für die Analyse der einzelnen Textstellen wird jedoch bewusst der Begriff *Komik* herangezogen, da das Begriffspaar *Tragik-Komik* meist gemeinsam auftritt und sich die ambivalente Wirkung gut analysieren lässt.

Aus translationswissenschaftlicher Perspektive meinte Thierfelder, dass die Übersetzung von Komik freier sein müsse: „a comic effect is impossible without smooth text comprehension, some expressions have to be expanded in a certain way“ (Thierfelder 1961:74). Vandaele spricht vom „cognitive effect“, der in dem Zusammenhang relevant sei, wobei Übersetzer:innen in der Lage sein sollten, die intendierte Wirkung des Ausgangstexts im Zieltext rekonstruieren zu können. Demnach sollten Ausgangs- und Zieltext bei der Rezeption dieselbe oder eine ähnliche Wirkung auslösen, weshalb Vandaele darauf schließt, dass die Übersetzung das Ziel verfolgt „the same humorous effect“ zu schaffen (vgl. Vandaele 2002:151).

2.4.2 Komik in *The Bell Jar*

Plath selbst bezeichnete *The Bell Jar* als „a funny, and yet serious novel“ (Wagner-Martin 197:190) und als „comic novel“, die Esthers Reise durch die Hölle und zurück beschreibt und schlussendlich mit ihrer Wiedergeburt ein gutes Ende findet (vgl. Wagner-Martin 1987:187). Obwohl Plath danach strebte, „to write funny and tender women's stories“ und selbst fand, dass sie ein Werk geschaffen hatte, das „good, crisp, funny and yet poignant“ (Wagner-Martin 1987:233) war, wird die Komik von Leserschaft bzw. Kritiker:innen dennoch häufig außer Acht gelassen. Die vielen Parallelen zwischen der Protagonistin des Romans und Sylvia Plath selbst sind häufig ein Grund dafür, dass die Komik des Romans in den Hintergrund rückt. Die Betrachtung der autobiografischen Züge beleuchtet zwar einige Elemente des Werks und der Autorin selbst, führt jedoch gleichzeitig dazu, dass andere Element vollkommen außer Acht gelassen werden – in diesem Fall die komische Wirkung. Aus diesem Grund sollte das Werk laut Seacrest nicht als ernster Text mit kurzen komischen Elementen gelesen werden, sondern als Text, der gerade wegen seines Humors die Auseinandersetzung mit ernsteren Themen zulässt (vgl. Seacrest 2020:60f.). Betrachtet man den Humor des Romans, lässt sich nämlich feststellen, dass er es erst ermöglicht, gesellschaftliche Zwänge der Frauen in der Nachkriegszeit, wie beispielsweise „domesticity and motherhood“, zu thematisieren und anzufechten (vgl. Krafft 2013:293).

Laut Christina Boyles erfüllen die komischen Elemente im Werk vier wesentliche Funktionen: Sie fungieren als kritischer Kommentar zu menschlichem Verhalten, verhelfen Esther

von ihrer Unterordnung zu einem Grad an Objektivität, zeigen Inkongruenzen zwischen Sprache und Bedeutung auf und fördern kritisches Denken (vgl. Boyles 2015:25).

Vor allem der melodramatische Sprachgebrauch von Esther, der vor Übertreibungen und Untertreibungen nur so strotzt, sorgt dafür, dass die Erwartungshaltung des Publikums oft nicht erfüllt wird und somit für einen komischen Moment gesorgt wird. Plath macht sich hierbei vor allem das literarisch Groteske zunutze und lässt überraschende Bilder in den Köpfen der Leserschaft entstehen. Vor allem Themen wie Sex, Sexualität, Maskulinität und Geschlechterrollen werden von Plath mithilfe ihrer Anspielungen gern ins Lächerliche gezogen. Beispielsweise erforscht ihre Protagonistin ihre Sexualität mit Humor, wobei sie sich über die stereotypische Darstellung von Femininität und Maskulinität lustig macht. Dabei wird oft Gebrauch von überraschenden Vergleichen gemacht, wie beispielsweise vom Vergleich männlicher Genitalien mit dem Hals eines Truthahns. Diese absurden Vergleiche laufen der Vorstellung von Maskulinität zuwider und tragen so zur komischen Wirkung bei (vgl. Seccrest 2020:61f.).

2.4.3 Was ist Tragik?

Der Begriff *Tragik* leitet sich vom griechischen Wort *tragikós* ab, das sich zunächst auf die Tragödie und ihre Wirkung bezog. Erst im 18. Jahrhundert kam es schließlich zu einer Ausweitung des Begriffs und Verwendung in der Allgemeinsprache (vgl. Düsing 2007:666). Die allgemeinsprachliche Definition von *Tragik* lautet: „schweres, schicksalhafter, von Trauer und Mitempfinden begleitetes Leid“ (Duden 2025d). Der Begriff *tragisch* wird folgendermaßen definiert: „auf verhängnisvolle Weise eintretend und schicksalhaft in den Untergang führend und daher menschliche Erschütterung auslösend“ (Duden 2025e).

Im Rahmen der Translationswissenschaft spricht Vandaele (2002:151), wie oben bereits festgestellt, im Zusammenhang mit der Übertragung von Humor vom „cognitive effect“, den Übersetzer:innen im Zieltext möglichst rekonstruieren sollten. Dasselbe Prinzip lässt sich auch auf die Übersetzung von tragischen Texten übertragen, da es hier auch darum geht, dieselbe tragische Wirkung des Ausgangstextes im Zieltext zu vermitteln.

2.4.4 Tragik in *The Bell Jar*

Bevor Plath damit begann den Roman zu schreiben, schrieb sie in ihrem Tagebuch: „I could write a terrific novel. The tone is the problem. I'd like it to be serious, tragic, yet gay & rich & creative“ (Plath & Kukil 2000:274). Dieser Wunsch nach einem vielschichtigen Ton, besonders in Bezug auf die Tragik, ist im Roman spürbar.

Plath nutzt die Ich-Erzählerin, um den inneren Konflikt von Esther zu verdeutlichen. Bereits im ersten Kapitel deutet sich Esthers Instabilität an: „I knew something was wrong with me that summer“ (Plath 2019:2). Dieses Selbsterkenntnis steht im Kontrast zu der Reaktion ihres Umfelds, das ihre psychische Erkrankung nicht erkennt oder gezielt ignoriert. Die tragische Wirkung entfaltet sich hierbei jedoch nicht nur auf Handlungsebene, sondern auch durch die Diskrepanz zwischen Esthers innerem Leben und der Reaktion der Außenwelt. Stilistisch spiegelt sich ihr Zustand im Text durch abrupte Themenwechsel, nicht-lineare Gedankengänge und persönliche Kommentare wider (vgl. Wagner-Martin 1987:25).

Besonders bedeutend für die tragische Wirkung sind die zahlreichen Metaphern, mit denen Plath Esthers psychische Verfassung illustriert. Die Glasglocke, die auch den Titel des Romans darstellt, verbildlicht das Gefühl des Gefangenseins, mit dem Esther zu kämpfen hat. In einer zentralen Textstelle heißt es, dass, egal wo sie war, „I would be sitting under the same glass bell jar, stewing in my own sour air“ (Plath 2019:178), kurz darauf gefolgt von „The air of the bell jar wadded round me and I couldn't stir“ (Plath 2019:178) (vgl. Coyle 1984:171).

Eine weitere prägnante Metapher ist der Feigenbaum, der die Vielzahl an Möglichkeiten symbolisiert, die Esther offenstehen. Obwohl sie zwischen so vielen Optionen wählen kann, unter anderem Familie, Karriere, Reisen oder Liebesbeziehungen, ist sie wie gelähmt und kann keine Entscheidung treffen. Sie verliert schließlich alle Optionen, was eine tragische Wirkung auslöst (vgl. Coyle 1984:164f.). Diese eindringlichen Metaphern finden sich vor allem in den früheren Kapiteln des Romans, wo Esthers Selbstentfremdung und Depressionen besonders deutlich spürbar sind (vgl. Coyle 1984:171). Die Tragik in *The Bell Jar* entsteht somit durch das Zusammenspiel von tiefgehenden Themen und poetischer Sprache, die das Leiden von Esther für die Leserschaft begreifbar macht.

3. Übersetzungstheoretische Grundlagen

3.1 Kurzer Überblick über die Geschichte der Übersetzungswissenschaft

Beim Übersetzen handelt es sich um eine der ältesten schriftlich belegten Tätigkeiten in der Geschichte der Menschheit. Die Sprachmittlung stellt nämlich dann eine Notwendigkeit dar, wenn Menschen unterschiedlicher Sprachen und Kulturen miteinander in Kontakt treten, um so die Kommunikation sowohl in schriftlicher als auch mündlicher Form über sprachliche sowie kulturelle Barrieren hinweg zu ermöglichen (vgl. Snell-Hornby 1996:9).

Die schriftliche Form der Translation kann in zwei Teilbereiche unterteilt werden. Einerseits in das Übersetzen alltäglicher Fach- und Sachtexte, andererseits in das literarische Übersetzen. Bis ins 20. Jahrhundert beschäftigten sich Gelehrte jedoch fast ausschließlich mit der literarischen Übersetzung, da Werke aus der Dichtkunst, Philosophie und Theologie als geistig wertvoll angesehen wurden – ganz im Gegenteil zum minderwertigen „weltlichen“ (Snell-Hornby 1994:11) Übersetzen. Die Grundsatzfrage, ob der Sinn eines Textes übertragen bzw. „frei“ übersetzt oder jedes einzelne Wort ersetzt bzw. „treu“ übersetzt werden soll, beschäftigte die Übersetzungstheorie zweitausend Jahre lang. Beispielsweise stehen in Frankreich die sogenannten ‚Belles Infidèles‘ – eine extreme Form freier Übersetzung – im Gegensatz zur Interlinearversion der Bibel (vgl. Snell-Hornby 1994:11).

Nach Ende des Zweiten Weltkriegs kam es zu einer Neuorientierung. Die zuvor vernachlässigten Fachtexte standen nun aufgrund der Auseinandersetzung mit der maschinellen Übersetzung im Mittelpunkt, wobei auf strenge naturwissenschaftliche Objektivität gesetzt wurde. Die Leipziger Schule führte dabei den Begriff *Translation* als Oberbegriff für das Übersetzen und Dolmetschen ein und rückte den Fokus auf die gemeinsprachliche und fachsprachliche Übersetzung. Die linguistisch orientierte Übersetzungswissenschaft wird hierbei von der Leipziger Schule als Teildisziplin der Angewandten Linguistik definiert, wobei das literarische Übersetzen als „normabweichend“ (Snell-Hornby 1996:13) bezeichnet und ausgeklammert wird (vgl. Snell-Hornby 1996:13). In den Niederlanden entstand das Fach „translation studies“, das als Teilbereich der Vergleichenden Literaturwissenschaft definiert wird (vgl. Snell-Hornby 1994:11).

Die Wissenschaft des Übersetzens wurde zunächst als rein linguistisch definiert, wobei der Begriff der Äquivalenz aufgrund der fehlenden Begriffsdefinition für Diskussionen sorgte. Die unbeantwortete Frage, ob einzelne Wörter, Sätze, Wendungen oder der gesamte Text äquivalent sein sollen, verhinderten eine allgemeine wissenschaftliche Übersetzungstheorie. Vielmehr wurde auf Denkweisen der damaligen Linguistik verharret, wobei man sich mit dem

Sprachsystem befasste und die Übersetzung eine Umwandlung von Einheiten durch äquivalente Einheiten in der Zielsprache verstand (vgl. Snell-Hornby 1996:13f.).

Mit der sogenannten pragmatischen Wende in den 70er Jahren wurden schließlich auch funktionale, kommunikative sowie soziale Aspekte der Sprache betrachtet, wobei die Linguistik aus anderen Disziplinen wie der Philosophie, Ethnologie und Soziologie neue Perspektiven gewinnen konnte (vgl. Snell-Hornby 1996:14). In weiterer Folge kam es in der Übersetzungswissenschaft zu einer Erweiterung der Perspektive, das Fach wurde zu einer eigenen Disziplin und neue theoretische Ansätze wurden geschaffen. Beispielsweise verstehen Hönig und Kussmaul (1982), Reiß und Vermeer (1984) und Holz-Mänttari (1984) das Übersetzen nicht mehr als einen linguistischen Transfer, sprich als einen Akt der Transkodierung, sondern als einen kulturellen Transfer, als einen Akt der Kommunikation (vgl. Snell-Hornby 1990:81ff.). Laut Vermeer kam es zu einer „Entthronung des Ausgangstexts“ (Vermeer 1986:42), weil nicht mehr der Ausgangstext im Mittelpunkt steht, sondern der Zweck der Übersetzung in der Zielkultur (vgl. Snell-Hornby 1996:14).

In den darauffolgenden Jahren kristallisierte sich der interdisziplinäre Charakter der Übersetzungswissenschaft heraus, wo unter anderem Dolmetschwissenschaft, Terminologie, maschinengestützte Übersetzung, Literatur- und Sprachwissenschaft und Psychologie aufeinandertreffen und sich zusammenschließen (vgl. Snell-Hornby 2006:70f.).

3.2 Skopostheorie

Bereits im Jahr 1978 veröffentlichte Hans Vermeer einen Artikel mit dem Titel „Ein Rahmen für eine allgemeine Translationstheorie“ in der Zeitschrift *Lebendige Sprachen*, der als Grundstein der funktionsorientierten Übersetzungstheorie gilt. 1984 entwickelten Vermeer und Reiß diesen Ansatz weiter und stellten in ihrem Werk *Grundlegung einer allgemeinen Translations-theorie* die sogenannte Skopostheorie vor (Reiß/Vermeer 1984).

Die Skopostheorie ist als eine Translationstheorie, die als komplexe Handlungstheorie gilt, zu verstehen und geht stets davon aus, dass bereits ein Ausgangstext als „Primärhandlung“ existiert (vgl. Reiß/Vermeer 1984:95). Translation, strebt dabei, wie jede Handlung, einen bestimmten Zweck bzw. Skopos an (vgl. Vermeer ²1990:72). Demnach gilt: „Die Dominante der Translation ist deren Zweck“ (Reiß/Vermeer 1984:96), oder in anderen Worten, „der Skopos bestimmt das Translat“ (Vermeer ²1990:152). Das Translat muss demnach auf einen Skopos in einer bestimmten Situation und Zielkultur ausgerichtet sein (vgl. Vermeer ²1990:80). Hierbei gilt es anzumerken, dass der/die Translator:in mit bestimmten Normen, Verhaltensweisen und

kulturspezifischen Konventionen des Zielpublikums, jedoch auch mit seiner eignen soziokulturellen Einbettung vertraut sein muss, um so das gewünschte Kommunikationsziel der Translation erreichen zu können (vgl. Reiß/Vermeer 1984:96f.). Translationszwecke müssen darüber hinaus auch begründbar sein. Ein Skopos kann nämlich nur dann festgelegt werden, wenn das Zielpublikum eingeschätzt wird, weshalb der Skopos von dem/der Rezipient:in abhängt (vgl. Reiß/Vermeer 1984:101f.). Der/die Translator:in kann in weiterer Folge, unter Berücksichtigung des Skopos, die Informationen des Textes auf eine für das Zielpublikum verständliche Weise im Translat wiedergeben (vgl. Reiß/Vermeer 1984:122f.). Der Skopostheorie zufolge ist eine Translation dann geglückt, „wenn sie vom Rezipienten als hinreichend kohärent mit seiner Situation interpretiert wird und kein Protest, in welcher Form auch immer, zur Übermittlung, Sprache und deren Sinn („Gemeintem“) folgt“ (Reiß/Vermeer 1984:112).

3.3 Theorie des translatorischen Handelns

Die 1984 veröffentlichte Monographie *Translatorisches Handeln: Theorie und Praxis* von Justa Holz-Mänttari baut zum einen auf handlungs- und systemtheoretischen, zum anderen auf kommunikationstheoretischen Grundlagen auf und lässt so eine Betrachtung von auftretenden Phänomenen in diesem Bereich zu (vgl. Holz-Mänttari 1984:25). Laut Holz-Mänttari ist translatorisches Handeln als „spezifisches Handlung-in-Situation-Konzept für Botschaftsträgerproduktion“ (Holz-Mänttari 1984:26) zu verstehen (vgl. Holz-Mänttari 1984:26).

Holz-Mänttari fasst Übersetzen und Dolmetschen mit dem Begriff „Translation“ zusammen und definiert diesen als eine kreative Handlung, die von Experten durchgeführt wird. Der translatorische Prozess zeichnet sich dadurch aus, dass er kooperativ abläuft und in einem organisierten Gefüge stattfindet. Die Handlungen, die zu einem Gefüge zusammengefasst werden, können einander zwar hierarchisch unter- oder übergeordnet sein, richten sich jedoch alle nach einem gemeinsamen übergeordneten Gesamtziel aus (vgl. Holz-Mänttari 1984:30).

Ein Bedarf nach Kooperation besteht, wenn Bedarfsträger:innen aufgrund fehlender Kompetenzen nicht im Stande sind, einen Auftrag selbstständig auszuführen, und auf die Hilfe von Expert:innen angewiesen sind. Holz-Mänttari nach ist der/die Translator:in „Experte für interkulturelle Kommunikation“ (Holz-Mänttari 1986:360) und dafür zuständig, Texte als Botschaftenträger für den transkulturellen Transfer herzustellen (vgl. Holz-Mänttari 1984:27). Auftraggeber:innen werden in diesem Kontext als *Bedarfsträger:innen* und Texte als *Botschaftenträger*

bezeichnet (vgl. Holz-Mänttari 1984:31). Das Hinzuziehen von Translator:innen erweist sich demnach als unabdingbar, um einerseits Sprachbarrieren zu überwinden und andererseits interkulturelle Kommunikation zu ermöglichen (vgl. Holz-Mänttari 1984:41). Holz-Mänttari hebt hervor, dass Expert:innen und Bedarfsträger:innen im Rahmen der Kooperation eine aktive Rolle einnehmen müssen, um den Bedarf gemeinsam besprechen und genauer definieren zu können (vgl. Holz-Mänttari 1984:91f.).

3.4. Das funktionale Modell der Übersetzungskritik nach Margret Ammann

Das funktionale Modell von Margret Ammann stellt eine wissenschaftliche Übersetzungskritik dar, die auf der Skopostheorie (1984) und dem Modell der Übersetzungskritik von Vermeer (1986) aufbaut. Die Einbindung der Kritik in die Translationstheorie ermöglicht es, das methodische Vorgehen beschreibbar zu machen (vgl. Ammann 1990:209ff.).

Wie oben bereits angemerkt, entwarf Vermeer die Grundidee der allgemeinen Theorie der Übersetzungskritik, wobei sein Modell auf der Skopostheorie (1984) und der Theorie des Translatorischen Handelns von Holz Mänttari (1984) aufbaut. Hierbei wird die Bestimmung eines theoretischen Standpunktes vorausgesetzt, da nur auf diese Art und Weise die festgestellten Phänomene beschrieben werden können. Aus diesem Grund muss sowohl die Translatfunktion als auch die Ausgangstextfunktion offengelegt werden, um eine prüfbare und „nachvollziehbare“ (Ammann 1990:213) wissenschaftliche Übersetzungskritik durchführen zu können. Diese Erweiterung bzw. Erneuerung der Übersetzungskritik von Vermeer grenzt sich von bisherigen Kritiken ab, die oftmals nicht zwischen der Funktion des Translat- und Ausgangstexts unterscheiden und lediglich einen Vergleich auf der Wortebene vornehmen. Darüber hinaus betrachtet Vermeer die Übersetzungskritiker:innen auch als Rezipient:innen und setzt aufgrund der theoretischen Voraussetzungen sowie der methodischen Begründungen ihre Subjektivität voraus (vgl. Ammann 1990:212f.).

3.4.1 Relation zwischen Text und Funktion

Der Zusammenhang zwischen Text und Funktion stellt die Grundlage bei der Übersetzung dar, wobei immer die Entscheidung getroffen wird, ob eine Anpassung oder Verfremdung des Textes vorgenommen wird. Der Zieltext bzw. das Translat und der Ausgangstext werden immer dahingehend definiert, wie „nah“ oder „fern“ (Ammann 1990:214) sie voneinander sind. Da unklar ist, wie Nähe und Ferne definiert werden, geht Ammann davon aus, dass die Relation

zwischen Text und Funktion auf der sprachlichen Oberfläche festgelegt wird. Die Positionierung kann erst stattfinden, nachdem ein „Bezugspunkt“ (Ammann 1990:214) festgelegt wird. Erst die Verbindung zu einem Skopos macht die Relation der Nähe, Treue oder Ferne zwischen zwei oder mehreren Texten möglich, wobei diese nicht selbst aus dem Ausgangstext oder Translat ersichtlich ist. Die Funktion eines Textes bestimmt demnach die Relation zwischen einer Übersetzung und einem Original (vgl. Ammann 1990:214).

Diese Kohärenz zwischen Übersetzung und Ausgangstext kann, wie oben bereits angemerkt, in Abhängigkeit des Skopos und mithilfe von Textanalysen festgestellt werden. Auch die intratextuelle sowie intertextuelle Kohärenz lassen sich unter Berücksichtigung der Textfunktion beider Texte erkennen (vgl. Ammann 1990:214f.).

In Bezug auf die Funktion bei der Übersetzung literarischer Texte soll die Übersetzung in erster Linie als eigenständiger Text rezipiert werden und nicht von der Rezeption des Originals, auch wenn dies oft implizit geschieht, überschattet werden. Hierbei wird oft erwartet, dass die Übersetzung eines literarischen Textes die Ästhetik des Ausgangstextes durch textuelle Mittel der Zielkultur übertragen soll. Die Mittel sollen dabei möglichst äquivalent zum Ausgangstext sein, was jedoch bei einer konsequenten Durchführung zu einem stark abweichenden Zieltext führen kann (vgl. Ammann 1990:216).

3.4.2 Die Rolle des/der Leser:in

Wie bereits thematisiert wurde, stellen die Funktion und die intra- sowie intertextuelle Relation ausschlaggebende Faktoren dar, können jedoch nicht ohne Rezipient:innen festgestellt werden, da erst die Rezeption eines Textes zu seiner Realisierung führt (vgl. Ammann 1990:220). Die Entstehung eines Textes findet hierbei in einem bestimmten historisch-sozialen Kontext statt, wobei die Rezeption eben dieses Textes in einer vollkommen unterschiedlichen historisch-sozialen Situation stattfinden kann, was sich auf die Rezeption und Interpretation des Textes auswirkt (vgl. Ammann 1990:218f.). Die Vielzahl an Möglichkeiten der Interpretation werden hierbei einerseits von der Situation eingegrenzt, andererseits jedoch auch von Rezipient:innen selbst. Leser:innen lenken die Interpretation des Textes, unter unterschiedlichen Bedingungen der Rezeption und durch die gezielte Suche und Umdeutung von Aussagen, in eine bestimmte Richtung, bis sie eine Erklärung finden, die sie als akzeptabel erachten. Die Situation, in der der Text rezipiert wird, wird darüber hinaus von den Traditionen der Kultur der Leser:innen

sowie der literarischen Erfahrung beeinflusst (vgl. Ammann 1990:221). Aufgrund dieses Verhaltens ist erkennbar, dass Rezipient:innen im translatorischen Rahmen in den Vordergrund gerückt werden (vgl. Ammann 1990:217).

Das Erfassen der Wirkung bzw. der möglichen Wirkung des Textes kann mithilfe einer Textanalyse angestrebt werden. Da der erste Eindruck eine wichtige Rolle in Bezug auf die Akzeptanz des Textes darstellt, wird meist davon ausgegangen, dass sich die Wirkung beim Lesen entfaltet. Um die Rolle des/der Leser:in in das Modell der Übersetzungskritik einzubinden und zu erkennen, inwieweit die Leserschaft tatsächlich die Textwirkung mitbestimmt, nimmt Ammann das Konzept des/der Modell-Leser:in von Eco (1985) hinzu (vgl. Ammann 1990:221).

Umberto Eco (1985) geht davon aus, dass erst die Rezeption durch Leser:innen den Text aktiviert und ihn zu einem Text macht. Aufgrund dieser Positionierung wird die Leserschaft bereits während der Textproduktion beachtet und miteinbezogen, um beispielsweise Vorwissen oder nicht vorhandenes Wissen sowie mögliche Lesegewohnheiten in der Produktionsphase beachten zu können. Die Annahme eines bestimmten Vorwissens setzt somit voraus, dass der Text bereits für eine bestimmte Zielgruppe konzipiert ist und von dieser verstanden wird. In Anbetracht der Tatsache, dass ein Text auch Leerstellen besitzt, die es gilt zu füllen, gehen Textproduzent:innen davon aus, dass die Leserschaft dazu in der Lage ist, diese Zwischenräume während der Rezeption zu füllen und ein volles Textverständnis daraus zu gewinnen (vgl. Ammann 1990:222).

Mit dem/der Modell-Leser:in bezeichnet Eco (1985) jene Leser:innen, die in der Lage sind, die notwendigen Merkmale zu beachten, um beispielsweise spannende Unterhaltungsliteratur als solche lesen und verstehen zu können, wobei sich ein bestimmtes Muster bzw. Modell herausbildet. Dieses Modell kann sich, je nach Methode, von anderen Modellen unterscheiden und sogar im Widerspruch zu ihnen stehen, wobei sie einander jedoch nicht ausschließen. Autor:innen selbst können über den/die Modell-Leser:in jedoch nur Überlegungen anstellen (vgl. Amman 1990:223f.).

Eco (1985) betont, dass die Lesestrategien und die Interpretationen, die sich davon ableiten lassen, nicht willkürlich sind. Die Interpretation eines Textes stützt sich dabei auf Traditionen, die sich in ihrer kulturspezifischen, diachronischen und synchronischen Natur voneinander unterscheiden, wodurch sich natürliche Grenzen der Interpretation herausbilden. Eco geht davon aus, dass Übersetzer:innen als Modell-Leser:innen fungieren und empirischen Leser:innen entsprechen können. Aus translationswissenschaftlicher Sicht reicht diese Aussage jedoch nicht aus, da die Übersetzer:innen bereits bei der ersten Rezeption von dem Wissen

beeinflusst werden, dass sie den Text im Anschluss übersetzen werden. Für den Übersetzungsprozess bedeutet das in weiterer Folge, dass sie bewusst entscheiden müssen, welche Leerstellen sie der Leserschaft anbieten können, um diese so auszufüllen, wie es die Autor:innen intendiert haben. Amman schließt darauf, dass der/die Modell-Leser:in demnach Leser:innen entspricht, die mithilfe einer Lesestrategie, die auf eine sogenannte Gesamtszene abzielt, auf ein bestimmtes Textverständnis schließen (vgl. Ammann 1990:224f.).

3.4.3 Scenes-and-frames-Semantik in der Übersetzungskritik

Der Ansatz der Scenes-and-frames-Semantik wurde von Fillmore (1977) entwickelt und stellt ein interdisziplinäres Konzept der Bedeutung und des Verstehens von Sprache dar (vgl. Vannerem & Snell-Hornby 1986: 184f.). Fillmore geht davon aus, dass im Prozess des Verstehens und der Kommunikation sprachliche Formen (*frames*) stets mit persönlichen Erfahrungen (*scenes*) verbunden werden. Es kommt hierbei zu einer wechselseitigen Aktivierung der *scenes* und *frames*, wobei *frames* auch *scenes*, *scenes* andere *scenes* und *frames* andere *frames* aktivieren können und nicht derselben Komplexität entsprechen müssen. Fillmore sieht die Anwendung der Scenes-and-frames-Semantik als vorteilhaft an, da der dynamische Aspekt, der mit der Anpassung eines Textes einhergeht, auf die Textanalyse angewendet werden kann (vgl. Vannerem & Snell-Hornby 1986:185f.).

Während Leser:innen einen Text lesen, entsteht ein bestimmtes Bild in einer bestimmten Situation in ihren Köpfen und wird nach und nach von weiteren Situationen ergänzt. Diese evozierten *scenes* entstehen auf Grundlage der persönlichen Erfahrung und sind mitunter Grund dafür, dass die Interpretation eines Textes bei jeder Person unterschiedlich ausfällt. Das Vorwissen sowie die sprachlichen Merkmale beeinflussen den Aufbau der *scene*, die schlussendlich aus den einzelnen *scenes* zu größeren Komplexen zusammengeschlossen wird (vgl. Vannerem & Snell-Hornby 1986:186f.).

Vannerem und Snell-Hornby betten das Konzept in die Translationswissenschaft ein, da auf diese Weise die „kreative Rolle“ (Vannerem & Snell-Hornby 1986:189) der Translator:innen beleuchtet werden kann. Translator:innen gehen beim Lesen des Textes zunächst von einem *frame* aus, der aus dem Text und seinen sprachlichen Komponenten besteht. Der Text selbst wurde von Autor:innen verfasst und basiert demnach auf ihren eigenen Erfahrungen. Rezipieren Übersetzer:innen den Gesamt-*frame*, werden in ihrer Vorstellung *scenes* evoziert, wobei die Sprachkompetenz beider Akteur:innen beeinflusst, ob die Intention der Autor:innen adäquat vermittelt wird. Im Verlauf ihrer Arbeit ergänzen Translator:innen die hervorgerufenen *scenes*

teilweise mit prototypischen *scenes*, die auf dem Vorwissen und der Erfahrung der Translator:innen aufbauen, und suchen in der Zielsprache nach entsprechenden *frames*. Hierbei gilt es *frames* zu wählen, die die gewünschten *scenes* beim Rezipienten aufrufen. Die Übersetzer:innen müssen während des gesamten Prozesses fortlaufend Entscheidungen treffen, wobei nicht nur einzelne *scenes* zusammengeschlossen werden, sondern auch Teilbedeutungen sowie die Bedeutung des gesamten Textes erkannt werden müssen. In Abhängigkeit der Funktion des Textes muss auch geprüft werden, ob der *frame* der Zielsprache auch die *scene*, die hinter dem *frame* der Ausgangssprache steht, ausdrückt (vgl. Vannerem & Snell-Hornby 1986:190f.).

Der Ansatz der Scenes-and-frames-Semantik in Bezug auf die Übersetzung betrachtet Translator:innen auch als kreative Empfänger:innen, die gleichzeitig als Überträger:innen tätig sind. Die Informationen des Text-*frame* werden hierbei mit dem eigenen Wissen verbunden, um die Szene hinter dem Text zu erschließen, was für die Dynamik des Übersetzungsprozesses sorgt (vgl. Vannerem & Snell-Hornby 1986:191).

Ammann bezeichnet das Konzept der Scenes-and-frames-Semantik als einen Prozess, der eine Vorstellung (*scene*) hervorruft, die von einem Text aus der Ausgangskultur (*frame*) ausgeht. Diese Vorstellung (*scene*) wird bei Translator:innen, die gleichzeitig auch als Rezipient:innen agieren, evoziert und in weiterer Folge zu einem Text in der Zielkultur und einer Vorstellung bei den Zielrezipient:innen (vgl. Ammann 1990:225).

Ammanns Fokus liegt bei der Betrachtung des Ansatzes in der Übersetzungskritik auf der „[...] Auswirkung von Einzelszenes auf das Textganze“ (1990:226), wobei sie *scenes* und ihre entsprechenden *frames* analysiert und unter Berücksichtigung des Skopos den Gesamttext und die Übersetzung bewertet (vgl. Ammann 1990:227). Die Untersuchung setzt voraus, dass die Leserschaft die Einzelszenes nach dem Lesen zu einer Gesamtszene zusammenfügt. Die Übersetzungskritik kann dabei mit einem Vergleich von zwei Lesestrategien gleichgesetzt werden, wobei im Anschluss eine Untersuchung der möglichen Relationen zwischen den Texten durchgeführt werden kann. Dieser Ansatz ist vor allem für das translatorische Handeln geeignet, da Übersetzer:innen sowohl als Rezipient:innen als auch Produzent:innen betrachtet werden. Daraus ergibt sich die *scene* des Ausgangstextproduzenten, die rezipierte *scene* der Translator:innen, die von den Translator:innen vermittelte *scene* an die Zielrezipient:innen und schließlich auch die rezipierte *scene* seitens der Zielleser:innen (vgl. Ammann 199:226).

In diesem Zusammenhang thematisiert Ammann, dass es notwendig ist sich mit den Lesererwartungen der impliziten Leser:innen auseinanderzusetzen und diese gegenüberzustellen, jedoch nicht den Zieltext anhand der Interpretation des Ausgangstextes zu bewerten. Die

Erwartungshaltung der Leserschaft spielt bei der Rezeption von Texten eine wichtige Rolle und ist meist stark kulturabhängig (vgl. Ammann 1990:227f.).

Bei der Textproduktion ist es demnach notwendig, von einem/einer „impliziten Leser:in“ (Ammann 1990:228) bzw. einem/einer Modell-Leser:in auszugehen, während bei der Textinterpretation berücksichtigt werden muss, welche/welchen implizite: Leser:in Autor:innen ansprechen möchten. Die Aufgabe der Übersetzungskritiker:innen besteht darin, die unterschiedlichen Erwartungen der Leserschaft voneinander zu unterscheiden und in Beziehung zu setzen.

3.4.4 Die fünf Analyseschritte

Die fünf kritischen Analyseschritte basieren auf Modellskizzen zur angewandten Kritik von Vermeer, der sich auf die Theorie des translatorischen Handelns (Holz-Mänttari 1984) und die Skopostheorie (Vermeer 1989) stützt, und wurden von Ammann folgendermaßen eingeteilt:

1. Feststellung der Translatfunktion
2. Feststellung der intratextuellen Translatkohärenz
3. Feststellung der Funktion des Ausgangstextes
4. Feststellung der intratextuellen Kohärenz des Ausgangstextes
5. Feststellung einer intertextuellen Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext (Ammann 1990:212)

Ammann geht davon aus, dass eine Übersetzung als ein eigenständiger Text zu betrachten ist, weshalb es notwendig ist, den Skopos des Zieltextes unabhängig vom Ausgangstext zu betrachten. Die Feststellung der Funktion des Textes muss dabei zu Beginn erfasst werden, da nur so im Anschluss die Kohärenz untersucht werden kann (vgl. Ammann 1990:215).

Im nächsten Schritt wird durch Textanalysen, die sowohl auf der Mikro- als auch Makroebene des Textes stattfinden, die intratextuelle Kohärenz der Übersetzung festgestellt (vgl. Ammann 1990:214f.). Hierbei soll die Beziehung zwischen dem Inhalt und der Form erkannt werden (vgl. Ammann 1990:230).

Der dritte und vierte Schritt der Analyse gleichen den ersten beiden, sie beziehen sich jedoch auf die Funktion und die intratextuelle Kohärenz des Ausgangstextes.

Nachdem diese vier Analyseschritte durchgeführt wurden, kommt es zur Feststellung der intertextuellen Kohärenz. Darunter kann ein Netz der unterschiedlichen Beziehungen zwischen der Übersetzung und dem Originaltext verstanden werden (vgl. Ammann 1990:234).

4. Analyse

Im folgenden Kapitel werden ausgewählte Textstellen aus dem Ausgangstext, der Übersetzung und der Neuübersetzung nach dem oben bereits vorgestellten Fünf-Stufen-Modell von Ammann analysiert. Da im Rahmen meiner Arbeit sowohl die Erst- als auch die Neuübersetzung betrachtet wird, werden die fünf Stufen (Translatfunktion der Erstübersetzung, intratextuelle Translatkohärenz der Erstübersetzung, Funktion des Ausgangstexts, intratextuelle Kohärenz des Ausgangstexts und Feststellung der intertextuellen Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext) um zwei weitere Schritte (Translatfunktion der Neuübersetzung und intratextuelle Translatkohärenz der Neuübersetzung) erweitert.

4.1 Translatfunktion der Erstübersetzung

Um nähere Einblicke in die Translatfunktion der Erstübersetzung zu gewinnen, müssen zunächst Übersetzer, Verlag und Bucheinband genauer betrachtet werden.

Christian Grotes Übersetzung wurde von der Bibliothek Suhrkamp 1968 als Hardcover veröffentlicht. Grote wurde 1931 in Dessau, Deutschland geboren und studierte später sowohl in München als auch in den USA Archäologie, Anglistik, Germanistik und Kunstgeschichte. 1962 promovierte er an der Universität München und war anschließend als Autor, Herausgeber und Übersetzer tätig. Er verfasste neben Erzählungen und Gedichten auch Hörspiele und übersetzte aus dem Englischen ins Deutsche (vgl. Germanisches Nationalmuseum o.J.). Zu seinen weiteren Übersetzungen für den Suhrkamp Verlag zählen Werke wie *Die Tortur* von Henry James, *Briefe eines Architekten* von Erich Mendelsohn und *Die Aran-Insel* von John Millington Synge (vgl. Deutsche Nationalbibliothek 2025b). In Bezug auf *Die Glasglocke* konnten weder Anmerkungen des Verlags noch von Christian Grote selbst zum Auftragsablauf oder zum Übersetzungsprozess gefunden werden. Der Übersetzer verstarb im Jahr 2023, weshalb es nicht möglich war an weitere Informationen zu gelangen.

Die Bibliothek Suhrkamp ist eine Buchreihe des Suhrkamp Verlags, die Klassiker der Moderne veröffentlicht. Peter Suhrkamp, Gründer des Verlags, ging mit der Gründung der Bibliothek Suhrkamp seinem Wunsch nach, jene Leser:innen anzusprechen, „denen die Literatur gemeinhin geläufig ist, die also für besondere Stunden eigens eine Bibliothek mit persönlicher Note suchen. Die ›Bibliothek Suhrkamp‹ will eine Liebhaberbibliothek für eine Leser-Elite sein“ (Unsel 1989:2). Hierbei sind seit 1951 bedeutende Autor:innen aus der ganzen Welt

vertreten, darunter T.S. Eliot, Jean-Paul Sartre, Ernest Hemingway, Ingeborg Bachmann, James Joyce und viele mehr. Unseld erwähnt unter anderen Werken auch Sylvia Plaths *Glasglocke*, die als „Bücher, die in kleinster Auflage doch große Wirkungen hervorriefen“, beschrieben werden (vgl. Unseld 1989:9).

Der Buchumschlag selbst hinterlässt im Gegensatz zum Roman keine große Wirkung, da er derselben Gestaltung folgt wie andere Bücher der Bibliothek Suhrkamp. Der Hintergrund ist weiß und die Schrift schwarz, gleichgroß und mit viel Abstand zwischen den Wörtern. Der Name der Autorin steht am oberen Rand des Covers, der Titel des Werks etwas höher als in der Mitte und der Name des Verlags am unteren Rand. Ein rosa Streifen zieht sich über die Vor- und Rückseite des Bucheinbandes und ist etwas unter der Mitte platziert, wodurch mit dem Buchtitel Symmetrie geschaffen wird (vgl. Abbildung 1).

Auf der vorderen Einschlagklappe findet sich ein kurzer Absatz mit ein paar Informationen über die Autorin. Interessant ist, dass nicht nur ihre Werke erwähnt werden, sondern auch hinzugefügt wird, dass ihr Roman „stark autobiographisch gefärbt“ ist. Darauf folgt die Information, dass „ihr Ruhm [...] mit ihrem Tode, als die Dreißigjährige sich 1963 das Leben nahm [begann]“ (vgl. Abbildung 2).

Der Text auf der hintern Einschlagklappe verweist auf Plaths zweiten Gedichtband *Ariel*, der von der Bibliothek Suhrkamp veröffentlicht wurde und der 380. Band der Reihe ist. Darunter lässt sich eine Rezension des Lyrikers Robert Lowell finden, gefolgt vom Verweis auf „den legendären nachgelassenen Gedichtband von Sylvia Plath, die sich 1963 in London 30jährig das Leben nahm“ (Abbildung 3).

Auf der Rückseite befindet sich die Zahl 208, die auf den Band in der Reihe verweist. Am unteren Ende der Rückseite befindet sich folgende Rezension von *The Times Literary Supplement*: „Nur wenige Schriftsteller sind fähig, eine Kunstwelt zu schaffen, in der wir leben können; genau das gelang Sylvia Plath mit der *Glasglocke*“ (Abbildung 4).

Nach dem Vergleich mit anderen Buchcovern der Bibliothek Suhrkamp ist klar, dass es sich hierbei um einen einheitlichen Bucheinband für alle Bücher dieser Reihe handelt. Viele andere Buchcover sehen genau gleich aus, mit Ausnahme von andersfarbigen Streifen oder einer anderen Grundfarbe. Die einheitlichen Cover, die oben bereits beschriebene Intention dieser Buchreihe und die Informationen auf der vorderen und hinteren Einschlagklappe zeigen auf,

dass Leser:innen angesprochen werden, die bereits mit dem Roman und der Autorin vertraut sind.

4.2 Intratextuelle Translatkohärenz

Um die intratextuelle Translatkohärenz der Erstübersetzung zu untersuchen, werden nun einzelne Textbeispiele untersucht. Hierbei werden die *scenes* analysiert, die durch die *frames* hervorgerufen werden. Die fünf ausgewählten Beispiele sollen zeigen, ob eine komische bzw. tragische Wirkung in den Übersetzungen vorgefunden werden kann.

Textstelle 1a:

Diese Szene findet zu Beginn des Romans statt, während Esther in New York ist und als Praktikantin für das Magazin *Mademoiselle* arbeitet.

Ein Mädchen lebt neunzehn Jahre lang in irgendeiner Stadt, weit ab vom Schuß, sie ist so arm, daß sie sich noch nicht mal eine Zeitschrift leisten kann, und dann bekommt sie ein Stipendium fürs College, gewinnt überall Preise und schließlich steuert sie New York, als ob es ihr eigenes Auto wäre.

Nur daß ich gar nichts steuerte, nicht mal mich selbst. Ich holperte von meinem Hotel zur Arbeit und zu Parties und von Parties zum Hotel und wieder zur Arbeit wie ein dumpfer elektrischer Omnibus. Ich hätte wahrscheinlich begeistert sein sollen, wie die meisten anderen Mädchen, aber ich konnte mich einfach nicht dazu bringen. Ich fühlte mich sehr still und sehr leer, so wie sich das Auge eines Orkans fühlen muß, das träge in der Mitte des Klamauks dahintreibt. (Plath 1992:8)

Zu Beginn wird Esthers Weg aus ihrer Heimat nach New York beschrieben, wobei der *frame* „steuert sie New York, als ob es ihr eigenes Auto wäre“, das Bild einer selbstsicheren, hart arbeitenden jungen Frau in der Großstadt evoziert.

Der darauffolgende *frame* „Nur daß ich gar nichts steuerte, nicht mal mich selbst“, führt zu einer 180-Grad-Wendung der Situation. Das Bild eines aufregenden Sommers wird von einer düsteren, ausweglosen Monotonie ersetzt. Der Vergleich mit einem „dumpfen elektrischen Omnibus“ deutet hierbei auf die fehlende Kontrolle der Protagonistin hin, die von einer Station zur nächsten muss, ohne eine Wahl hinsichtlich der nächsten Station zu haben. Die Aufzählung der unterschiedlichen Standorte, zu denen sie „holperte“, erinnern hier an die unterschiedlichen Stationen einer Bus-Route. Die Diskrepanz zwischen ihrer Vorstellung, wie sie sich fühlen sollte, und ihrem tatsächlichen Befinden wird auch mit der Metapher des Auges eines Orkans verstärkt: Esther in der Mitte, wo Stille und Leere herrscht, und um sie herum aufregende Erlebnisse und Lärm, die sie jedoch nicht erreichen.

Die Gesamtscene stellt unterschiedliche Perspektiven gegenüber: die Annahme, wie sich Esther aus einer Außenperspektive wahrscheinlich fühlt, und wie sie sich tatsächlich fühlt. Der starke Kontrast von Perspektiven sowie die verwendeten Metaphern machen deutlich, wie unzufrieden und unglücklich Esther tatsächlich ist. Die dargestellte Monotonie und Ausweglosigkeit, die Esther empfindet und nicht entkommen zu können scheint, vermitteln eine tragische Wirkung, die Mitleid bei der Leserschaft auslöst.

Textstelle 2a:

Die folgende Textstelle beschreibt, was Esther von Jay Cee hält.

Jay Cee war mein Boss, und ich mochte sie gern, ganz gleich, was Doreen sagte. Sie war keine dieser Modemagazin-Ziegen mit künstlichen Augenlidern und schwindelerregendem Schmuck. Jay Cee hatte was im Kopf, weshalb ihr spukhäßliches Aussehen nichts zu machen schien. Sie konnte ein paar Fremdsprachen lesen und kannte alle guten Schreiber des Geschäfts.

Ich versuchte, mir Jay Cee ohne das strenge Bürokleid und ohne den offiziellen Mittagessen-Hut und mit ihrem fetten Mann im Bett vorzustellen, aber ich konnte es einfach nicht. Es ist mir immer schon schwer gefallen, mir Leute zusammen im Bett vorzustellen. (Plath 1992:11)

Aufgrund des *frame* „ich mochte sie gern, ganz gleich, was Doreen sagte“ zu Beginn der Textstelle wird klar, dass Esther Jay Cee schätzt, unabhängig von der Meinung anderer. Sie geht sogar einen Schritt weiter, als sie sagt „sie war keine dieser Modemagazin-Ziegen“, wodurch sie Jay Cee ganz klar von anderen in der Branche abgrenzt, die in diese Kategorie fallen. Der *frame* „Jay Cee hatte was im Kopf, weshalb ihr spukhäßliches Aussehen nichts zu machen schien“, scheint eher wie ein „backhanded compliment“ als etwas, das man über eine Person sagen würde, die man schätzt. Im darauffolgenden *frame* „Sie konnte ein paar Fremdsprachen lesen und kannte alle guten Schreiber des Geschäfts“ geht Esther erneut darauf ein, was sie an Jay Cee schätzt und bewundert.

Mit dem *frame* „Ich versuchte, mir Jay Cee [...] mit ihrem fetten Mann im Bett vorzustellen, aber ich konnte es einfach nicht“ geht Esther noch einen Schritt weiter. Nicht nur denkt sie, dass Jay Cee hässlich ist, sondern auch ihr Mann. Auch ihre darauffolgende Bemerkung in Bezug auf Paare, die intim sind, und ihre Schwierigkeit, sich diese vorzustellen, wirkt absurd und deutet daraufhin, dass sie schon häufiger darüber nachgedacht hat.

Durch die im Kontrast stehenden *frames* zum Beginn und Ende des Textabschnittes entsteht eine Gesamtscene, die durch das Abwechseln von Komplimenten und abwertenden Bemerkungen eine komische Wirkung vermittelt. Sie erlaubt zudem tiefere Einblicke in Esthers

wahre Meinung über Jay Cee, wobei deutlich wird, dass Esther dem Intellekt einen höheren Stellenwert zuschreibt als dem Aussehen.

Textstelle 3a:

Esther trifft sich mit Constantin und die beiden fahren gemeinsam zur UN, als Esther beginnt, über ihre Leben nachzudenken.

Ich sah mein Leben so verzweigt vor mir wie den grünen Feigenbaum in der Erzählung.

Am Ende jedes Zweiges winkte und blinzelte wunderbare Zukunft, wie eine fette purpurfarbene Feige. Die eine Feige war ein Mann und ein glückliches Heim und Kinder, und die andere Feige war eine berühmte Dichterin, und die nächste war E. G., die großartige Redakteurin, und eine andere Feige war Europa und Afrika und Südamerika, und eine andere Feige war Constantin und Sokrates und Attila und eine Menge anderer Liebhaber mit komischen Namen und ausgefallenen Berufen, und eine andere Feige war eine Olympiasiegerin, und unter und über diesen Feigen hingen noch viel mehr Feigen, die ich nicht genau erkennen konnte. Ich sah mich in der Gabelung des Feigenbaums sitzen, ich verhungerte, nur weil ich mich nicht entschließen konnte, welche Feige ich nehmen sollte. Ich wollte jede einzelne, aber eine auszuwählen hätte bedeutet, alle anderen zu verlieren, und während ich dort saß und nicht fähig war, mich zu entscheiden, begannen die Feigen schrumpelig zu werden und schwarz, und eine nach der anderen fiel auf den Boden, mir vor die Füße. (Plath 1992:78)

Esther stellt sich ihre mögliche Zukunft als Feigenbaum vor, wobei jede Feige ganz unterschiedliche Lebenswege repräsentiert. Sie beschreibt die Zukunft dabei als „wunderbar“, was impliziert, dass es keine falsche Entscheidung gibt.

Der *frame* „die eine Feige war ein Mann und ein glückliches Heim und Kinder“ stellt hierbei das Bild einer traditionellen Hausfrau dar und steht im direkten Kontrast zum darauffolgenden *frame* „eine berühmte Dichterin, und die nächste war E. G., die großartige Redakteurin“. Zwei Welten treffen aufeinander: die gesellschaftlichen Erwartungen an Frauen und der Wunsch, die Karriereleiter hochzuklettern.

Die darauffolgenden Feigen werden immer absurder. Die Aufzählung von Kontinenten, die den Wunsch zu reisen impliziert, führt plötzlich zum *frame* „eine andere Feige war Constantin und Sokrates und Attila und eine Menge anderer Liebhaber mit komischen Namen und ausgefallenen Berufen, und eine andere Feige war eine Olympiasiegerin“. Die Optionen gehen hierbei von realistischen Möglichkeiten zu weniger realistischen über, wobei die Karriere als berühmte Dichterin oder bekannte Redakteurin nachvollziehbarer erscheint als der Karrierepfad einer Olympiasiegerin. Daraus wird klar, dass Esther nicht einmal weiß, wo ihre Prioritäten liegen, weshalb sie alle Optionen in Betracht zieht.

Der *frame* „über diesen Feigen hingen noch viel mehr Feigen, die ich nicht genau erkennen konnte“ deutet darauf hin, dass es sich um eine nie endende Liste handelt, was es nur noch schwerer macht, eine Entscheidung zu treffen. Das endgültige Verschrumpeln und Zuboden-Fallen der Feigen bedeutet hierbei nicht nur, dass das Nicht-Treffen einer Entscheidung alle Möglichkeiten zerstört, sondern in ihrem Tod endet, was der *frame* „ich verhungerte, nur weil ich mich nicht entschließen konnte, welche Feige ich nehmen sollte“ deutlich aufzeigt. Diese Annahme steht im direkten Kontrast zu der zu Beginn beschriebenen „wunderbaren Zukunft“. Daraus wird klar, wie endgültig Esther das Treffen einer Entscheidung sieht. Wird einmal eine Entscheidung getroffen, gibt es kein Zurück mehr.

Insgesamt verdeutlicht dieser Textabschnitt, dass Esther sich so fühlt, als befände sie sich in einer ausweglosen Situation, in der keine Entscheidung die richtige zu sein scheint. Die Aufzählung vieler unterschiedlicher Optionen verdeutlicht, wie planlos sie ist, und vermittelt der Leserschaft, wie sehr sie mit dieser Unentschlossenheit zu kämpfen hat. Die Gesamtscene vermittelt eine tragische Wirkung.

Textstelle 4a:

Esther sitzt im Wartezimmer von Dr. Gordon, einem Psychiater, weil sie trotz Schlaftabletten nicht schlafen kann.

Ich hatte sieben Nächte nicht geschlafen.

Meine Mutter sagte mir, ich müsse geschlafen haben, es sei unmöglich, so lange Zeit nicht zu schlafen, wenn ich aber geschlafen hatte, dann mit weit offenen Augen, denn ich war dem grünen, leuchtenden Kurs des Sekundenzeigers und des Minutenzeigers und des Stundenzeigers auf der Uhr am Bett durch die Kreise und Halbkreise gefolgt, jede Nacht, sieben Nächte lang, ohne eine Sekunde oder eine Minute oder eine Stunde auszulassen.

Ich hatte die Kleider oder das Haar nicht gewaschen, weil es so dumm schien.

Ich sah die Tage des Jahres sich wie eine Reihe heller weißer Schachteln hinziehen, und eine Schachtel war von der anderen durch Schlaf abgetrennt, wie ein schwarzer Schatten. Nur für mich war die lange, sich verjüngende Reihe von Schatten, die eine Schachtel von der nächsten trennte, plötzlich ausgeschaltet, und ich konnte einen Tag und den Tag danach und den Tag danach wie eine weiße, breite, unendlich verlassene Straße vor mir leuchten sehen.

Es schien töricht, mich an einem Tag zu waschen, wenn ich mich am nächsten wieder waschen mußte.

Es machte mich schon müde, nur daran zu denken.

Ich wollte alles ein für allemal tun und damit fertig sein. (Plath 1992:125f.)

Gleich zu Beginn stellt Esther klar, dass sie „sieben Nächte nicht geschlafen“ hat. Auffällig ist dabei die Betonung auf die „Nächte“ anstelle von „Tagen“, was den schlaflosen Nächten besonderen Nachdruck verleiht.

Der nächste *frame* „meine Mutter sagte mir, ich müsse geschlafen haben, es sei unmöglich, so lange Zeit nicht zu schlafen“, macht deutlich, dass Esthers Mutter die Behauptung, eine Woche lang nicht geschlafen zu haben, nicht glaubt. Es folgt der *frame* „wenn ich aber geschlafen hatte, dann mit weit offenen Augen“, der klarmacht, dass sie wortwörtlich kein Auge zuge-tan hat. Diese Tatsache wird durch den *frame* „denn ich war dem grünen, leuchtenden Kurs des Sekundenzeigers und des Minutenzeigers und des Stundenzeigers auf der Uhr am Bett durch die Kreise und Halbkreise gefolgt, jede Nacht, sieben Nächte lang, ohne eine Sekunde oder eine Minute oder eine Stunde auszulassen“ unterstrichen. Der Satz erinnert an einen nie endenden Erzählfluss, der vor allem mit der Wortwiederholung von „Sekunden“, „Minuten“ und „Stunden“ hervorhebt, wie lange sich diese Nächte angefühlt haben. Dabei wird zunächst die Bewegung der Zeiger auf der Uhr umschrieben, gefolgt von der Zeitspanne, wodurch das Bild entsteht, dass diese Nächte nie enden. Auffällig ist dabei die Wiederholung in den *frames* „des Sekundenzeigers und des Minutenzeigers und des Stundenzeigers“ und in „jede Nacht, sieben Nächte lang“, die unterstreichen, wie lange die schlaflosen Nächte andauerten und sie die Halbkreise und Kreise verfolgt hat.

Im Folgesatz wird klar, dass Esther weder ihre Kleidung noch ihre Haare gewaschen hatte, weil „es so dumm schien“. Hierbei wird deutlich, dass Körperpflege für sie keine Notwendigkeit mehr darstellt, was auf ihre sich verschlechternde psychische Gesundheit hindeutet. Das wird auch anhand ihrer Begründung deutlich, was kein nachvollziehbarer Grund zu sein scheint, sondern eher an fehlende Motivation erinnert.

Esthers Ausweglosigkeit wird deutlich, als sie die Tage des Jahres mit „weißen Schachteln“ vergleicht. Diese Schachteln werden jeweils durch den Schlaf abgetrennt, der als „ein schwarzer Schatten“ beschrieben wird. Seit Esther nicht mehr schlafen kann, sind diese Schatten jedoch „ausgeschaltet“, was dazu führt, dass Esthers Tage wie eine „weiße, breite, unendlich verlassene Straße“ vor ihr leuchten. Die Farben der „weißen Schachteln“ und des „schwarzen Schattens“ stehen im Kontrast zueinander, wodurch die „Straße“ leer und trostlos erscheint. Der *frame* „sich verjüngende Reihe von Schatten“ vermittelt hierbei perspektivische Tiefe, da unter „verjüngend“ verstanden wird, dass die Reihe in der Tiefe immer dünner und enger wird (vgl. Duden 2025f). Der Einschub von „plötzlich ausgeschaltet“ in Bezug auf die Schatten,

deutet darauf hin, dass Esther von einem Tag auf den anderen nicht mehr schlafen konnte. Die Wiederholung in dem *frame* „ich konnte einen Tag und den Tag danach und den Tag danach“ unterstreicht die Monotonie, die kein Ende zu finden scheint. Mit dem Vergleich einer „weißen, breiten, unendlich verlassenen Straße“ wird deutlich, dass sie allein auf dieser Straße ist, die nie zu enden scheint, was auf ihre Einsamkeit hindeutet.

Nach der Erklärung, wie sich die Tage für Esther anfühlen, folgt die Begründung, wieso sie sich nicht mehr wäscht. Hierbei beschreibt sie es als „töricht“ sich zu waschen, da sie es am Folgetag wieder machen muss. Die Verwendung von „töricht“ unterstreicht den oben bereits genannten Grund, dass es nämlich dumm erscheint. Sie scheint von der Monotonie sich zu waschen überwältigt zu sein, ähnlich wie von ihrem Tag, der nie zu enden scheint. Es wird erneut deutlich, dass sie aufgrund mangelnder Motivation nicht dazu in der Lage ist, ihre Hygiene aufrechtzuerhalten, was auf ihren sich verschlechternden psychischen Zustand hindeutet.

Die fehlende Motivation und Energie werden in dem *frame* „Es machte mich schon müde, nur daran zu denken“ verdeutlicht. Auch der folgende Satz „Ich wollte alles ein für allemal tun und damit fertig sein“ spiegelt diese Gefühle wider. Der Wunsch, alles einmal zu tun und damit abzuschließen, zeigt, dass sie sich überwältigt fühlt und keine Kraft hat, weiterhin immer wieder dasselbe zu tun.

Insgesamt veranschaulicht die Gesamtscene, dass Esthers psychische Gesundheit zunehmend abnimmt, was sich durch ihren fehlenden Schlaf zeigt. Der Vergleich mit einer nie endenden, verlassenen Straße verdeutlicht, dass sie sich ganz allein fühlt und wortwörtlich keinen Ausweg sieht. Ihre fehlende Körperpflege weist darauf hin, dass sie weder die Kraft noch Motivation dazu hat, sich um sich selbst zu kümmern. Die deutlich verschlechternde mentale Gesundheit erzeugt eine tragische Wirkung und löst ein bedrückendes Gefühl bei der Leserschaft aus.

Textstelle 5a:

Esther geht bei einer Methodistenkirche vorbei und denkt darüber nach, dass ihre Mutter Katholikin war, bevor sie Methodistin wurde.

In letzter Zeit hatte ich selbst erwogen, in die katholische Kirche einzutreten. Ich wußte, daß Katholiken den Selbstmord für eine schreckliche Sünde hielten. Aber wenn das so war, dann hatten sie vielleicht ein wirksames Mittel, mich davon abzubringen.

Natürlich glaubte ich nicht an das Leben nach dem Tod oder die jungfräuliche Geburt oder die Inquisition oder die Unfehlbarkeit dieses kleinen affengesichtigen Papstes, oder so etwas, aber

ich brauchte den Priester das ja nicht merken zu lassen, sondern konnte mich einfach auf meine Sünde konzentrieren, und dann half er mir, sie zu bereuen.

Die einzige Schwierigkeit war, keine Kirche, nicht einmal die katholische Kirche füllte das ganze Leben aus. Ganz gleich wie oft man kniete und betete, man mußte trotzdem am Tag drei Mahlzeiten essen und eine Anstellung haben und in der Welt leben. (Plath 1992:160)

Esther denk darüber nach, in die katholische Kirche einzutreten, und nennt als Grund, dass „Katholiken den Selbstmord für eine schreckliche Sünde hielten“. Bereits dieser Gedanke wirkt überraschend, da sie zuvor kein Interesse an Religion gezeigt hat. Da der Leserschaft bekannt ist, dass Esther bereits mehrfach darüber nachgedacht hat, sich das Leben zu nehmen, erscheint der *frame* zunächst paradox. Darauf folgt die Überlegung „Aber wenn das so war, dann hatten sie vielleicht ein wirksames Mittel, mich davon abzubringen“. Es wird deutlich, dass Esther die Kirche als Möglichkeit sieht, um sich selbst vom Selbstmord abzuhalten. Die Situation wirkt gleichzeitig absurd, wodurch eine komische Wirkung entsteht, andererseits jedoch auch tragisch, da Esthers Verzweiflung deutlich wird.

Mit dem *frame* „Natürlich glaubte ich nicht“ distanziert sie sich sofort von jeglichen religiösen Inhalten und zählt einige Dinge auf, an die sie nicht glaubt. Besonders der *frame* „die Unfehlbarkeit dieses kleinen affengesichtigen Papstes“ sticht heraus. Im Vergleich zu den anderen neutralen Aufzählungspunkten hebt sicher dieser Punkt aufgrund der abwertenden Beschreibung deutlich ab. Nicht nur stellt es eine respektlose und unerwartete Umschreibung für den Papst dar, sondern die Formulierung selbst wirkt fast kindlich und steht im Kontrast zur ernsteren Thematik. Die Aneinanderreihung der Aufzählungspunkte durch „oder“ verstärkt den Eindruck, dass sie nicht daran glaubt, wobei vor allem das abschließende „oder so etwas“ die Gleichgültigkeit unterstreicht.

Der Satz endet mit dem *frame* „aber ich brauchte den Priester das ja nicht merken zu lassen, sondern konnte mich einfach auf meine Sünde konzentrieren, und dann half er mir, sie zu bereuen“. Die Idee, dem Priester etwas zu verheimlichen oder vorzuspielen, wirkt sehr komisch. Der *frame* „zu bereuen“ wirkt im religiösen Kontext zu allgemeinsprachlich und nicht besonders idiomatisch, da man eher von „Buße tun“ sprechen würde.

Die Einleitung „Die einzige Schwierigkeit“ erzeugt ebenfalls eine komische Wirkung, da man erwarten würde, dass der Glaube bzw. das Fehlen des Glaubens die größte Schwierigkeit darstellen würde. Auf den *frame* folgt jedoch „keine Kirche, nicht einmal die katholische Kirche füllte das ganze Leben aus“ und macht deutlich, dass die Kirche nicht den Erwartungen Esthers entspricht. Besonders auffällig ist die Hervorhebung, dass es eine katholische Kirche

ist. Sie ist enttäuscht darüber, dass die Kirche nicht das ganze Leben einnimmt und noch immer Raum lässt, wo man essen, arbeiten und leben muss. Beispielsweise betont „drei Mahlzeiten essen“ die Monotonie des Alltags. Auch der *frame* „eine Anstellung haben“ ist interessant, da der Begriff nicht besonders idiomatisch wirkt.

Insgesamt entsteht eine Gesamtscene, in der Esther verzweifelt nach einem Weg sucht, sich selbst davon abzuhalten Selbstmord zu begehen. Sie zieht sogar die Kirche in Betracht, obwohl sie nicht gläubig ist, wodurch ihre Verzweiflung verdeutlicht wird. Der Leserschaft wird sowohl eine komische als auch tragische Wirkung vermittelt.

Textstelle 6a:

Esther und Joan sprechen miteinander.

Ich sah Joan an. Obwohl sie mir unheimlich war und trotz meiner alten tiefsitzenden Abneigung, faszinierte mich Joan. Es war, wie wenn man einen Marsbewohner oder eine Kröte mit besonders vielen Warzen beobachtet. Ihre Gedanken waren nicht meine Gedanken und ihre Gefühle nicht meine Gefühle, aber wir waren uns ähnlich genug, daß ihre Gedanken und Gefühle ein verzerrtes, schwarzes Abbild meiner eigenen waren.

Manchmal fragte ich mich, ob ich Joan vielleicht erfunden hatte. Dann wieder fragte ich mich, ob sie in meinem Leben weiter bei jeder Krise auftauchen würde, um mich daran zu erinnern, was ich gewesen und durch was ich gegangen war, und ob sie ihre zwar eigene, aber ähnliche Krise vor meine Nase abmachen würde. (Plath 1992:210)

Esther beschreibt, was sie von Joan hält. Der *frame* „Obwohl sie mir unheimlich war und trotz meiner alten tiefsitzenden Abneigung, faszinierte mich Joan“ vermittelt gleich zu Beginn eine komische Wirkung. Die Beschreibung als „unheimlich“ ist unerwartet und wird mit „trotz meiner alten tiefsitzenden Abneigung“ verstärkt. Es wird deutlich, dass Esther in der Vergangenheit Joan nicht leiden konnte, sie dennoch interessant findet.

Der Vergleich mit einem „Marsbewohner“ verdeutlicht, dass Joan anders bzw. eigenartig ist, indem sie buchstäblich als nicht von dieser Welt beschrieben wird. Der zweite Vergleich mit einer „Kröte mit besonders vielen Warzen“ ist interessant, da es sich hier um etwas handelt, das es auf der Erde gibt. Entweder wird damit impliziert, dass sie Joan hässlich findet oder dass sie etwas Ungewöhnliches an sich hat, das man nicht jeden Tag sieht. Zugleich wirkt der Vergleich auch komisch, da er auf überspitzte Weise darauf hindeutet, dass Esther sie nicht mag. Insgesamt wird klar, dass Joan anders ist als andere in Esthers Umfeld.

Esther beschreibt ihre Gemeinsamkeiten mit Joan, wobei vor allem die dreifache Wortwiederholung von „Gedanken“ und „Gefühle“ auffällt. Mit dem *frame* „ähnlich genug“ wird

deutlich, dass ihre Gedanken und Gefühle nicht identisch sind, größtenteils aber miteinander übereinstimmen. Dadurch entsteht „ein verzerrtes, schwarzes Abbild“ von Esthers eigenen Gedanken und Gefühlen, was suggeriert, dass Joan eine düstere Reflexion von ihr darstellt.

Der *frame* „Manchmal fragte ich mich, ob ich Joan vielleicht erfunden hatte“ erzeugt einerseits eine komische Wirkung, da der Gedanke absurd erscheint. Andererseits wirkt dieser *frame* tragisch, da sie ihre eigene Realität infrage stellt. Das würde nämlich auch suggerieren, dass Joan möglicherweise einfach jene Eigenschaften verkörpert, die Esther an sich selbst nicht mag. Dieses Hinterfragen ihrer eigenen Realität spiegelt darüber hinaus Esthers instabiles psychisches Befinden wider.

Im darauffolgenden Satz wird deutlich, dass Joan immer dann auftaucht, wenn Esther eine Krise durchlebt. Aus diesem Grund fragt sich Esther, ob das auch in Zukunft der Fall sein wird, „um mich daran zu erinnern, was ich gewesen und durch was ich gegangen war“. Dabei ist nicht klar, ob diese Erinnerung als positiver Hinweis auf persönliches Wachstum oder als schmerzhaftes Konfrontation mit der Vergangenheit zu verstehen ist. Im Anschluss folgt der *frame* „sie ihre zwar eigene, aber ähnliche Krise vor meine Nase abmachen würde“, was impliziert, dass sich Joans Krise immer im unmittelbaren Umfeld von Esther ereignet. Auffällig ist, dass das Verb „abmachen“ in diesem Kontext nicht besonders idiomatisch erscheint.

Insgesamt entsteht eine Gesamtscene in der deutlich wird, dass Esther und Joan einander ähnlich sind und sich ihre Wege immer dann kreuzen, wenn Esther eine Krise durchlebt. Die unerwarteten Vergleiche erzeugen eine komische Wirkung, während das Hinterfragen ihrer eigenen Realität gleichzeitig eine tragische Wirkung vermittelt.

Textstelle 7a:

Esther ist auf Joans Beerdigung.

Dann sah ich hinter dem Sarg und den Blumen und dem Gesicht des Geistlichen und den Gesichtern der Trauergäste die welligen Rasenflächen unseres Stadtfriedhofs, die jetzt hoch mit Schnee bedeckt waren, und die Grabsteine ragten wie rauchlose Kamine daraus hervor.

Ein schwarzes, zwei Meter tiefes Loch würde in dem harten Boden sein. Dieser Schatten vermählte sich mit jenem Schatten, und der sonderbar gelbliche Boden unserer Gegend versiegelte dann wieder die Wunden in dem Weißen, und dann löschte der Schneefall die frischen Spuren des Grabes von Joan aus.

Ich holte tief Luft und hörte auf den alten prahlenden Schlag meines Herzens.

Ich bin. Ich bin. Ich bin. (Plath 1992:233)

Während Esther beschreibt, was sie rund um die Beerdigung wahrnimmt, fällt im *frame* „Dann sah ich hinter dem Sarg und den Blumen und dem Gesicht des Geistlichen und den Gesichtern der Trauergäste“ besonders die Aneinanderreihung mit „und“ auf. Es wird der Eindruck vermittelt, dass Esther ihre Aufmerksamkeit bewusst auf alles andere richtet, nur nicht die Beerdigung selbst. Ihr Blick schweift zum Friedhof ab, wobei insbesondere die Beschreibung der Grabsteine auffällt, die „wie rauchlose Kamine“ aus dem Schnee ragen. Dieser Vergleich erzeugt ein stilles und trauriges Bild, wobei aus den Kaminen kein Rauch mehr aufsteigt, was auf die Abwesenheit von Leben und die fehlende Wärme hindeutet.

Der *frame* „Ein schwarzes, zwei Meter tiefes Loch würde in dem harten Boden sein“ erzeugt eine beklemmende Stimmung, wobei das schwarze und tiefe Loch im Kontrast zu der mit Schnee bedeckten Erde steht. Auch der *frame* „Dieser Schatten vermählte sich mit jenem Schatten“ vermittelt eine ähnliche Stimmung, wobei „dieser Schatten“ als das schwarze Loch interpretiert werden kann, während „jener Schatten“ für Joan steht.

Der *frame* „der sonderbar gelbliche Boden unserer Gegend versiegelte dann wieder die Wunden in dem Weißen“ beschreibt das Begraben des Sarges. „In dem Weißen“ bezieht sich auf den Schnee, der die Erde bedeckt. Die Erde wird hier als „sonderbar gelblichen Boden“ beschreiben, was fehl am Platz wirkt. Der Akt des Versiegeln deutet auf das tatsächliche Begraben hin.

Besonders ungewöhnlich ist die Verbindung von „löschte“ und „Schneefall“. Normalerweise wird „löschen“ mit Feuer oder Zerstörung in Verbindung gebracht. In diesem Kontext steht es jedoch vielmehr für das Überdecken der sichtbaren Spuren des Grabes bzw. des Todes. Das impliziert auch, dass das Grab und ihr Tod mit der Zeit vergessen werden. Die schrittweise Beschreibung des Begrabens impliziert, wie nahe Esther die Situation geht. Durch ihre Dissoziation von der Situation wird deutlich, dass sie überfordert ist, wodurch eine tragische Wirkung entsteht.

Esthers Reaktion auf die Situation wird im *frame* „Ich holte tief Luft und hörte auf den alten prahlenden Schlag meines Herzens“ deutlich. Es wird der Eindruck vermittelt, dass ihr die Situation in diesem Moment bewusst wird. Das tiefe Einatmen wirkt wie ein Versuch sich selbst zu beruhigen und ihre Emotionen unter Kontrolle zu bekommen. Der „prahlende Schlag“ ihres Herzens steht im Kontrast zu Joans Herz, das nicht mehr schlägt. Inmitten des Todes hat Esther plötzlich einen Moment der Selbstwahrnehmung, wo ihr bewusst wird, dass sie noch lebt.

Der abschließende frame „Ich bin. Ich bin. Ich bin“ erinnert an ein Mantra, dass sich Esther in diesem Moment der Selbstwahrnehmung vorsagt. Die dreifache Wiederholung erinnert an den Herzschlag, den sie in diesem Moment aktiv wahrnimmt, was einen Wendepunkt im Roman darstellt. Sie hört auf ihr Herz und weiß das sie lebt.

Insgesamt entsteht eine Gesamtscene, in der Esther mit dem Tod von Joan konfrontiert wird und schließlich zur Erkenntnis gelangt, dass sie selbst noch lebt. Die Textstelle ist von einer durchgehenden tragischen Wirkung geprägt, die jedoch in den hoffnungsvollen Worten „Ich bin. Ich bin. Ich bin.“ ihr Ende findet.

4.3 Translatfunktion der Neuübersetzung

1997 erschien die Neuübersetzung von Reinhard Kaiser als Taschenbuch und wurde vom Suhrkamp Verlag veröffentlicht. Auch zu dieser Übersetzung lassen sich keine Angaben seitens des Suhrkamp Verlags finden, die den Grund für die Beauftragung einer Neuübersetzung erklären. Allerdings lassen sich positive Äußerungen in den Rezensionen der Neuübersetzung finden, die auf mögliche Gründe hindeuten könnten. So meinte Wilhelm Kühlmann in seiner Rezension für die *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, dass die Neuübersetzung es schaffe, „die lexikalische Fülle und stilistische Bandbreite des Textes“ an die Leserschaft zu vermitteln, wodurch „ein faszinierendes wie bedrückendes Kapitel der tragischen Literaturgeschichte erneut aufgeschlagen werden kann“ (vgl. Kühlmann 1997:38). Die Rezension legt nahe, dass die Erstübersetzung möglicherweise nicht den Anforderungen an die lexikalische und stilistische Nähe zum englischen Original gerecht wurde, weshalb der Suhrkamp Verlag eine neue Übersetzung in Auftrag gab.

Zur Person Reinhard Kaiser ist aufgrund seiner eigenen Webseite im Vergleich zum Erstübersetzer ein wenig mehr bekannt. Kaiser wurde 1950 in Viersen als Sohn eines Malers und Grafikers und einer Fotografin geboren. Er studierte Germanistik, Romanistik, Philosophie und Sozialwissenschaften und absolvierte diese Studien unter anderem in Berlin, Köln, Paris und Frankfurt am Main. 1975, nach seinem Studienabschluss, leistete er seine ersten Übersetzungsarbeiten und Außenlektorate für den Suhrkamp Verlag. Zwischen 1976 und 1980 war er im Frankfurter Syndikat-Verlag als Lektor tätig, übte seine Übersetzungstätigkeit nebenbei jedoch auch weiterhin aus. Seit 1980 ist Kaiser Übersetzer und freier Lektor für eine Reihe von Verlagen, wobei seine Übersetzungen sich nicht mehr ausschließlich auf Texte aus dem Bereich der Kultur- und Sozialwissenschaften beschränken, sondern auch literarische Prosa einschließen (vgl. Reinhard Kaisers Elektroarchiv 2019). Kaiser wurde mit vielen Preisen ausgezeichnet,

darunter mit dem Heinrich Maria Ledig-Rohwohlt-Übersetzerpreis im Jahr 1993, dem Deutschen Jugendliteraturpreis für seine Übersetzung der Erzählung „Zwischen zwei Scheiben Glück“ von Irene Dische 1998, dem Grimmelshausen-Sonderpreis für literarische Übersetzungen 2003 und dem Wilhelm Merton-Preis für Europäische Übersetzungen 2010 (vgl. Reinhard Kaisers Elektroarchiv 2019).

Der Suhrkamp Verlag wurde am 1. Juli 1950 von Peter Suhrkamp ins Leben gerufen, nachdem er sich vom S. Fischer Verlag getrennt hatte. 33 von 48 Autor:innen entschlossen sich dazu, den Wechsel zum neuen Verlag zu wagen, darunter Namen wie Hermann Hesse und Bertolt Brecht. Nur wenige Monate später erschien bereits das erste Verlagsprogramm und umfasste die Autoren T. S. Eliot, Max Frisch, Hermann Hesse und Walter Benjamin, die dazu beitrugen, dass sich der Verlag als eine der zentralen literarischen Institutionen im deutschsprachigen Raum etablierte. Die Verlagsgruppe erweiterte sich über die Jahre hinweg und besteht heute unter anderem auch aus dem Insel Verlag, dem Deutschen Klassiker Verlag und dem Suhrkamp Theater Verlag. Es etablierten sich auch renommierte Reihen, wie die oben bereits erwähnte Bibliothek Suhrkamp oder suhrkamp taschenbuch wissenschaft, die dazu beitragen, dass der Verlag ein zentraler Akteur auf dem deutschen Buchmarkt bleibt (vgl. Suhrkamp 2025a).

Die Neuübersetzung wurde, wie auch schon die Erstübersetzung, vom Suhrkamp Verlag publiziert, was ganz klar auf das Prinzip des Verlags zurückgeführt werden kann: „Der Suhrkamp Verlag verlegt keine Bücher, sondern Autoren“ (Suhrkamp (2025b)). Dieses einzigartige verlegerische Prinzip bedeutet, dass nicht ausschließlich auf die Veröffentlichung einzelner Bücher abgezielt wird, sondern auf die langfristige Förderung von Autor:innen (vgl. Suhrkamp 2025b).

Die Neuübersetzung erschien als Taschenbuch. Das Cover hat sowohl einen hellen Creme- als auch Grünton, die sich von der Vorder- bis zur Rückseite des Romans ziehen. Hierbei fällt auf, wie es bereits bei der Erstübersetzung der Fall war, dass auch hier ein typisches Gestaltungsschema des Verlags gewählt wurde. Wie auch viele andere Romane, die vom Suhrkamp Verlag veröffentlicht wurden und noch immer werden, ist auch hier der Name der Autorin ganz oben am Buchcover zu finden, gefolgt vom Titel des Romans. Auf den unteren drei Fünfteln des Covers ist ein Bild von Sylvia Plath, wie sie auf der Schreibmaschine arbeitet, was das Motto des Verlags unterstreicht und statt einem Bild, das relevant für den Roman ist, die Autorin hervorhebt (vgl. Abbildung 5).

Auf dem oberen Rand der Rückseite befindet sich der erste Satz des Romans, gefolgt von einer Zusammenfassung in den folgenden zwei Sätzen: „Die Collegestudentin Esther Greenwood verbringt 1953 einen Monat als Volontärin einer Modezeitschrift in New York. Schonungslos protokolliert sie ihre Existenzkrise.“ Diese kurze Zusammenfassung gibt an, wo die Handlung des Romans spielt, nimmt jedoch mit dem zweiten Satz auch Information vorweg, indem auf eine Existenzkrise verwiesen wird (vgl. Abbildung 6).

Wie bereits bei der Erstübersetzung kann angenommen werden, dass die Leserschaft bereits mit dem Roman oder der Autorin vertraut ist, was besonders durch das verwendete Bild auf dem Cover und die Zusammenfassung auf der Buchrückseite deutlich wird.

4.4 Intratextuelle Translatkohärenz

Textstelle 1b:

Da lebt ein Mädchen neunzehn Jahre lang in irgendeinem abgelegenen Städtchen und ist so arm, daß sie sich nicht mal eine Illustrierte leisten kann, dann bekommt sie ein Stipendium fürs College, gewinnt hier einen Preis und da einen Preis, und am Ende hat sie New York im Griff wie das Lenkrad ihres eigenen Wagens.

Die Sache war nur die, daß sie gar nichts im Griff hatte, nicht einmal mich selbst. Wie ein tauber Trolleybus holperte ich vom Hotel zur Arbeit oder zu irgendwelchen Partys und von den Partys wieder zum Hotel oder zur Arbeit. Ich hätte vermutlich begeistert sein sollen, wie die meisten anderen Mädchen, aber es gelang mir nicht. Ich war ganz still und leer, so wie sich das Auge eines Wirbelsturms vorkommen muß, das inmitten von Trubel und Getöse träge seinen Weges zieht. (Plath 2020:8f.)

Der Textausschnitt beschreibt zu Beginn, wie Esthers Leben vor dem Praktikum ausgesehen hat, wobei mit dem *frame* „abgelegenen Städtchen“ das Bild eines Mädchens entsteht, das den großen Sprung vom Landleben in die Stadt gewagt hat. Der Einwurf, dass sie so arm war und nicht genug Geld für eine Zeitschrift hatte, suggeriert, dass sich ihr Leben durch die Preise und das Stipendium vollkommen verändert hat.

Der *frame* „New York im Griff wie das Lenkrad ihres eigenen Wagens“ erzeugt das Bild einer jungen Frau, die die Freiheit hat, über ihr eigenes Leben zu entscheiden, und wörtlich dorthin steuert, wohin sie will.

Interessant ist, dass es im nächsten Satz in dem *frame* „daß sie gar nichts im Griff hatte, nicht einmal mich selbst“ zu einem Wechsel von der dritten zur ersten Person kommt. Da dieser Übergang keinen Sinn zu machen scheint, kann davon ausgegangen werden, dass es sich hierbei

möglicherweise um einen Übersetzungsfehler handeln könnte. Die *frame* „daß ich gar nichts im Griff hatte, nicht einmal mich selbst“ würde grammatikalisch mehr Sinn machen. Der Absatz markiert hierbei den Übergang von der Erzählung einer Geschichte zur eigenen Realität und offenbart, dass sie selbst das Mädchen aus „irgendeinem abgelegenen Städtchen“ ist. Derselbe *frame* widerspricht auch dem Bild, das zuvor erzeugt wurde – das eines Mädchens, das die Kontrolle über ihr Leben hat.

Die Metapher des „tauben Trolleybus“ suggeriert eine monotone Routine, bei der immer dieselben Standorte angesteuert werden, jedoch ohne jeglichen Einfluss oder Emotion. Die zweifache Wiederholung jedes Standorts verstärkt diese Monotonie zusätzlich, da es wie ein nie endender Teufelskreis erscheint. Es fällt auf, dass hier der Begriff „Trolleybus“, der im Schweizerischen gebräuchlich ist, gewählt wurde (vgl. Duden 2025g), wobei im deutschen Sprachgebrauch der Begriff Oberleitungsbus (vgl. Duden 2025h), kurz Oberleitungsbus (oder O-Bus), geläufiger ist. Es liegt nahe, dass der englische Begriff bewusst beibehalten wurde, um die Begriffe mehr im kulturellen Kontext der Originalgeschichte zu verankern.

Der *frame* „ich hätte vermutlich begeistert sein sollen, wie die meisten anderen Mädchen, aber es gelang mir nicht“ vermittelt einerseits, was der gesellschaftlichen Erwartung entspricht, und andererseits, dass Esther dieser nicht nachkommt. Auffällig ist dabei, dass Esther nicht ausdrückt „ich war es nicht“, sondern „es gelang mir nicht“, was impliziert, dass sie aktiv versucht hatte, sich anzupassen, aber ohne Erfolg.

Der Vergleich mit dem Auge eines Wirbelsturms verbildlicht das Chaos und die Bewegung, die um Esther herum herrschen, wobei Esther, wie sie in dem *frame* explizit ausdrückt, „ganz still und leer“ ist. Es wird somit erneut betont, dass Esther sich nicht glücklich und erfüllt fühlt, wodurch ein bedrückendes Gefühl bei der Leserschaft entsteht.

Die Gesamtscene, die aus diesem Textausschnitt entsteht, ist Esther, die das Gefühl hat, keine Kontrolle zu haben, weder über ihre Umgebung noch sich selbst. Sie kämpft damit, sich nicht so zu fühlen, wie sie glaubt sich fühlen zu müssen, wodurch eine traurige und tragische Wirkung entsteht.

Textstelle 2b:

Jay Cee war meine Chefin, und ich hatte sie sehr gern, auch wenn Doreen über sie herzog. Sie war keine von diesen Modezicken mit falschen Wimpern und Flitterschmuck. Sie hatte Grips, und deshalb schien es mir unwichtig, daß sie abgrundtief häßlich war. Sie sprach mehrere Sprachen und kannte alle guten Autoren in der Branche.
--

Ich versuchte mir Jay Cee ohne ihr strenges Bürocostüm und ohne ihren offiziellen Mittagshut zusammen mit ihrem dicken Mann im Bett vorzustellen, aber es gelang mir einfach nicht. Ich hatte immer furchtbare Schwierigkeiten, mir Leute zusammen im Bett vorzustellen. (Plath 2020:12)

Zunächst beschreibt Esther, dass sie Jay Cee mag, auch wenn Doreen abfällig über sie spricht. Grund dafür ist, dass Jay Cee klug ist, im Gegensatz zu den „falschen Modezicken“, was eine klare Grenze setzt zwischen Menschen, die Esther mag, und denen, die sie nicht mag. Der *frame* „deshalb schien es mir unwichtig, daß sie abgrundtief häßlich war“ führt zu einem plötzlichen Umschwung. Das Kompliment hinsichtlich ihrer Intelligenz, gefolgt von der rüden Beleidigung ihres Aussehens, widerspricht der Erwartung der Leserschaft und erzeugt durch den Überraschungsfaktor einen komischen Moment. Auch der *frame* „ich versuchte mir Jay Cee ohne ihr strenges Bürocostüm und ohne ihren offiziellen Mittagshut zusammen mit ihrem dicken Mann im Bett vorzustellen, aber es gelang mir einfach nicht“ hat eine ähnliche Wirkung. Interessant ist hier der „Mittagshut“, eine ungewöhnliche Kollokation und ungewöhnliches Kompositum, da das Wort „Mittag“ nicht wirklich mit dem Wort „Hut“ in Verbindung steht. Diese ungewöhnliche Beschreibung hat somit eine komische Wirkung. Zudem entsteht zunächst der Eindruck, dass Esther sich Jay Cee nicht außerhalb des professionellen Umfelds vorstellen kann. Der Gedanke wird jedoch sofort mit dem Einwurf über ihren „dicken Mann“ durchbrochen. Auch der *frame* „es gelang mir einfach nicht“ verstärkt die Vorstellung, dass sie wiederholt über dieses Bild nachgedacht hat. Der gesamte Gedankengang wirkt bizarr, wobei Jay Cees Intelligenz, ihr unattraktives Aussehen, ihr professionelles Outfit und ihre Intimität mit ihrem Ehemann in einem merkwürdigen Zusammenhang präsentiert werden. Der *frame* „ich hatte immer furchtbare Schwierigkeiten, mir Leute zusammen im Bett vorzustellen“ unterstreicht die Annahme, dass Esther oft über andere Menschen zusammen im Bett nachdenkt und das für sie anscheinend zur Normalität gehört, was die gesamte Situation ins Lächerliche zieht.

Das Textbeispiel zeigt, dass Esther Jay Cee zwar auf intellektueller Ebene schätzt, sie jedoch hässlich und ihren Mann dick findet. Die Art und Weise, wie diese Informationen nach und nach offengelegt werden, hat eine komische Wirkung, da sie von einem Kompliment zu einer Beleidigung übergeht, was die Leserschaft zum Schmunzeln bringt.

Textstelle 3b:

Ich sah, wie sich mein Leben vor mir verzweigte, ähnlich dem grünen Feigenbaum in der Geschichte.

Gleich dicken, purpurroten Feigen winkte und lockte von der Zweigspitze eine herrliche Zukunft. Eine der Feigen war ein Ehemann, ein glückliches Zuhause und Kinder, eine andere Feige

war eine berühmte Dichterin, wieder eine andere war eine brillante Professorin, die nächste war Ee Gee, die tolle Redakteurin, die übernächste war Europa und Afrika und Südamerika, eine andere Feige war Constantin und Sokrates und Attila und ein Rudel weiterer Liebhaber mit seltsamen Namen und ausgefallenen Berufen, eine weitere Feige war eine olympische Mannschaftsmeisterin, und hinter und über all diesen Feigen hingen noch viele andere, die ich nicht genau erkennen konnte.

Ich sah mich in der Gabel dieses Feigenbaumes sitzen und verhungern, bloß weil ich mich nicht entscheiden konnte, welche Feige ich nehmen sollte. Ich wollte sie alle, aber eine von ihnen nehmen bedeutete, alle anderen verlieren, und während ich dasaß, unfähig, mich zu entscheiden, begannen die Feigen zu schrumpfen und schwarz zu werden und plumpsten eine nach der anderen auf den Boden unter mir. (Plath 2020:85f.)

Esther stellt sich vor, wie ihre Zukunft sich in Form eines Feigenbaums verzweigt und ihr alle Lebenswege, die sie wählen könnte, präsentiert. Jede einzelne Feige stellt hierbei „eine herrliche Zukunft“ dar, was suggeriert, dass jede der Entscheidungen ohne Zweifel eine positive Zukunft mit sich bringt. Der *frame* „eine Feige war ein Ehemann, ein glückliches Zuhause und Kinder“ ist interessant, da sie sich zuerst eine Zukunft ausmalt, die den gesellschaftlich geprägten Normen entspricht. Besonders interessant ist hierbei der Vergleich von Personen mit Feigen, der eine komisch Wirkung hat.

Erst danach nennt sie einige Karrierepfade, die den gesellschaftlichen Normen gegenüberstehen und den Weg einer emanzipierten Frau aufzeigen. Auf die Optionen als Dichterin und Professorin folgt der *frame* „die nächste war Ee Gee, die tolle Redakteurin“, wobei angenommen werden kann, dass es sich um die Initialen E.G. handelt für Esther Greenwood. Da Esther zuvor bereits betont hat, dass sie den Intellekt ihrer Chefin Jay Cee (Initialen J.C.) zu schätzen weiß, entsteht hier eine Zukunft, in der Esther ihrem Beispiel folgt, sogar bis hin zum Namen. In Verbindung mit der Hervorhebung „tolle Redakteurin“ schwingt mit, dass Esther ihre Chefin beneidet, weshalb sie denselben erfolgreichen Karrierepfad antreten möchte.

Die Aufzählung von Kontinenten durchbricht das Schema der vorherigen Beispiele, da nun weder Familienplanung noch Karriere im Vordergrund stehen. Die Kontinente suggerieren eine Zukunft, in der Esther das Unbekannte erforscht, unabhängig davon, was sie dort tun würde.

Der *frame* „eine andere Feige war Constantin und Sokrates und Attila und ein Rudel weiterer Liebhaber mit seltsamen Namen und ausgefallenen Berufen“ fällt besonders dadurch auf, dass ausschließlich Namen und Beruf genannt werden. Daraus lässt sich schließen, dass diese zwei Dinge das einzig Interessante an ihnen sind. „Rudel“ in diesem Kontext suggeriert,

dass alle hinter Esther her sind, wie ein Rudel Wölfe. Es entsteht eine komische Wirkung, da der Begriff „Rudel“ normalerweise nicht für Menschen verwendet wird.

Der *frame* „ich sah mich in der Gabel dieses Feigenbaumes sitzen und verhungern, bloß weil ich mich nicht entscheiden konnte, welche Feige ich nehmen sollte“ verdeutlicht, dass Esther eine Wahl treffen und sich aktiv für eine der Feigen und damit für einen Lebensweg entscheiden muss. Das gelingt ihr jedoch nicht. „Ich wollte sie alle, aber eine von ihnen nehmen bedeutete, alle anderen verlieren“ unterstreicht die Endgültigkeit jeder Entscheidung. Darauf folgt „unfähig, mich zu entscheiden, begannen die Feigen zu schrumpfen und schwarz zu werden und plumpsten eine nach der anderen auf den Boden unter mir“, wodurch sie mit der harten Realität konfrontiert wird, dass es zu spät ist und sie alles verloren hat. Das Wort „plumpsten“ fällt hierbei vor allem auf, da es sich um einen kindlichen Ausdruck handelt, der nicht ganz zum Rest der *scene* passt, wodurch eine komische Wirkung entsteht.

Es entsteht eine Scene, die der Leserschaft die Dringlichkeit ihrer Entscheidungsfindung verdeutlicht. Nach dem Prinzip „friss oder stirb“ gibt es keine Realität, in der sie mehrere der Optionen gleichzeitig wählen kann. Zum Schluss schafft sie es nicht eine Entscheidung zu treffen, weshalb sie alle Möglichkeiten verliert, wodurch eine tragische Wirkung entsteht. Gleichzeitig zieht sich jedoch auch eine komische Wirkung durch die Gesamtscene aufgrund des Vergleichs von Personen mit Feigen. Es entsteht eine ambivalente Gesamtscene, die sich von Komik und Tragik durchzogen ist.

Textstelle 4b:

Und seit sieben Nächten hatte ich nicht geschlafen.

Meine Mutter sagte, ich müsse geschlafen haben, es sei unmöglich, so lange Zeit nicht zu schlafen, aber wenn ich geschlafen hätte, dann mit weit offenen Augen, denn ich hatte die grüne, glimmende Bahn des Sekundenzeigers, des Minutenzeigers und des Stundenzeigers an der Uhr neben dem Bett Nacht für Nacht seit sieben Nächten verfolgt und hatte keine Sekunde, keine Minute und keine Stunde ausgelassen.

Meine Kleider und mein Haar hatte ich nicht gewaschen, weil es mir albern vorkam.

Vor mir sah ich die Tage des Jahres wie eine lange Reihe strahlendweißer Schachteln, und der Schlaf trennte jede Schachtel von der nächsten wie ein schwarzer Schatten. Für mich jedoch war die lange Reihe der Schatten zwischen den Schachteln plötzlich zusammengeschnürt, und nun lagen grell leuchtend nur noch Tage vor mir, eine breite, weiße, unendlich trostlose Straße.

Ich fand es albern, mich an einem Tag zu waschen, wenn ich mich am nächsten gleich wieder waschen sollte.

Schon der Gedanke langweilte mich.

Das Textbeispiel beginnt mit der Klarstellung, dass Esther sieben Nächte nicht geschlafen hat. Dabei liegt die Betonung auf „Nächte“, nicht auf „Tage“, was die Dauer ihrer Schlaflosigkeit hervorhebt.

Zu Beginn steht die Anmerkung ihrer Mutter „es sei unmöglich, so lange Zeit nicht zu schlafen“, was suggeriert, dass sie Esthers Schlafprobleme nicht vollkommen glaubt bzw. dass sie denkt, dass Esther möglicherweise übertreibt. Daran wird angeschlossen, dass, wenn Esther tatsächlich geschlafen hat, „dann mit weit offenen Augen“, da sie die Zeiger der Uhr die ganze Nacht über beobachtet hatte. Dabei scheint der restliche Satz als Art Beweis dafür zu dienen, dass sie wirklich nicht geschlafen hat. Die Wiederholung der „Sekunden“, „Minuten“ und „Stunden“ verdeutlichen das Vergehen der Zeit, wobei die Nennung aller drei Maße deutlich macht, dass sie keine Sekunde davon geschlafen hat. Auch die Wiederholung in dem *frame* „Nacht für Nacht seit sieben Nächten“ macht deutlich, wie lange ihre Schlaflosigkeit andauert und lässt das Gefühl von Erschöpfung miteinfließen. Interessant ist hierbei die Anapher in der Wiederholung „des Sekundenzeigers“, „des Minutenzeigers“ und „des Stundenzeigers“ sowie „keine Sekunde“, „keine Minute“ und „keine Stunde“.

Es wird klar, dass Esther ihre Hygiene vernachlässigt, da sie das Waschen ihrer Kleider und Haare als „albern“ empfindet. Diese Begründung lässt auf ihren sich verschlechternden psychischen Zustand schließen, da grundlegende Körperpflege etwas Notwendiges ist und nicht einfach als „albern“ abgetan werden kann.

Esther vergleicht ihre Tage mit „strahlendweißen Schachteln“, die durch „schwarze Schatten“ abgetrennt werden, die den Schlaf symbolisieren. Interessant ist hier der Kontrast der Farben – die strahlendweißen Schachteln als Gegenstück zu den schwarzen Schatten. Es wird klar, dass Esther diese Abtrennung durch die Schatten nicht mehr hat, da diese plötzlich „zusammengeschnurrt“ wurden. Unter „zusammengeschnurrt“ wird hierbei rasches Zusammenschrumpfen verstanden (vgl. Duden 2025i). Dadurch entstehen Tage, die wie „eine breite, weiße, unendlich trostlose Straße“ vor ihr liegen. Die verwendeten Adjektive verdeutlichen, dass sie sich ganz allein auf dieser nie endenden Straße befindet, und es keinen Ausweg gibt.

Es folgt die Erklärung, wieso Esther sich und ihre Kleidung nicht wäscht. Der *frame* „Ich fand es albern“ wiederholt denselben Grund wie zuvor und unterstricht erneut, dass sie Körperpflege nicht als Notwendigkeit ansieht. Ihre anschließende Begründung „mich an einem Tag zu waschen, wenn ich mich am nächsten gleich wieder waschen sollte“ suggeriert, dass sie

es als sinnlos empfand, grundlegender Hygiene nachzugehen. Das Waschen wird hierbei zweimal wiederholt, wodurch erneut auf die Monotonie hingewiesen wird, wo jeder Tag dem nächsten gleicht. Wie oben schon bereits angemerkt, wird aufgrund der mangelnden Körperpflege ihr abnehmender psychischer Zustand deutlich.

Der *frame* „Schon der Gedanke langweilte mich“ suggeriert, dass sie einfach keine Lust dazu hat, was jedoch in Bezug auf Hygiene kein triftiger Grund ist und in Verbindung mit ihren Schlafproblemen auf tiefgehende psychische Schwierigkeiten hindeutet.

Abschließend folgt der *frame* „Ich wollte alles ein für allemal erledigen und dann fertig sein“, wobei nicht ganz klar ist, worauf sich „alles“ bezieht. Es scheint ein klarer Kontrast zwischen ihren Schlafproblemen und ihrer täglichen Körperpflege zu geben. Während der Schlafentzug ein nie endender Kreislauf zu sein scheint, kann sie sich dazu entscheiden sich nicht zu waschen. Ihre Erschöpfung und das Bedürfnis die Monotonie zu durchbrechen wird deutlich, was sie in Form der Verweigerung sich zu Waschen ausdrückt.

Insgesamt entsteht ein Bild einer erschöpften Esther, die nicht schlafen kann und es ablehnt, sich zu waschen. Das verdeutlicht ihren instabilen psychischen Zustand, wodurch eine tragische Wirkung entsteht.

Textstelle 5b:

In letzter Zeit hatte ich überlegt ob auch ich vielleicht katholisch werden sollte. Ich wußte, daß die Katholiken es als eine schreckliche Sünde ansahen, sich selbst zu töten. Aber vielleicht hatten sie dann auch eine gute Methode, mich davon abzubringen.

Ich glaubte selbstverständlich nicht an ein Leben nach dem Tod oder die jungfräuliche Geburt oder die Inquisition oder die Unfehlbarkeit dieses Papstes mit dem Äffchengesicht, aber das braucht ich dem Priester ja nicht zu sagen, ich konnte mich einfach auf meine Sünde konzentrieren, und er würde mir beim Bereuen helfen.

Das Dumme war nur, die Kirche, selbst die katholische, nahm nicht das ganze Leben in Anspruch. Egal, wie lange man kniete und betete, man mußte dennoch dreimal am Tag essen, einen Beruf haben und in der Welt leben. (Plath 2020:178)

Textbeispiel fünf beginnt damit, dass Esther mit dem Gedanken spielt der katholischen Kirche beizutreten, was überraschend ist und einen komischen Moment erzeugt. Als Grund dafür gibt sie an „daß die Katholiken es als eine schreckliche Sünde ansahen, sich selbst zu töten“. Die unerwartete Aussage sorgt für einen Überraschungseffekt bei der Leserschaft und es entsteht einerseits eine komische Wirkung, andererseits jedoch auch eine tragische aufgrund der Thematik. Der *frame* „Aber vielleicht hatten sie dann auch eine gute Methode, mich davon abzubringen“ wirkt erneut komisch, da die Aussage sehr beiläufig und unerwartet in Bezug auf die

Thematik geäußert wird. Es wird klar, dass Esther Selbstmord begehen möchte und nach einem Weg sucht, sich selbst davon abzuhalten, auch wenn es durch die Kirche geschieht.

Mit „Ich glaube selbstverständlich nicht“ leitet sie eine Reihe an religiösen Inhalten ein, wobei von Beginn an klar ist, dass sie an nichts davon glaubt. Besonders auffällig ist hierbei „die Unfehlbarkeit dieses Papstes mit dem Äffchengesicht“, was sich vom Rest abhebt. Die vorherigen Aufzählungspunkte werden neutral dargestellt, wohingegen dieser *frame* abwertend ist. Der Vergleich des Papstes mit „Äffchengesicht“ ist nicht nur respektlos, sondern erinnert auch stark an die Beleidigung eines Kindes. Der *frame* schließt an mit „aber das braucht ich dem Priester ja nicht zu sagen, ich konnte mich einfach auf meine Sünde konzentrieren, und er würde mir beim Bereuen helfen“. Der Aspekt des Verheimlichens vor dem Priester erscheint komisch, da man einem Priester eigentlich die Wahrheit sagen und Sünden anvertrauen sollte. Besonders interessant ist „beim Bereuen“, da in einem kirchlichen Kontext eher die Rede von „Buße tun“ ist. Diese Wortwahl erscheint daher weniger idiomatisch für den Kontext.

Die Einleitung „das Dumme war nur“ steht im Kontrast zur ernsten Thematik und erscheint komisch. Mit dem *frame* „die Kirche, selbst die katholische, nahm nicht das ganze Leben in Anspruch“ wird deutlich, dass sogar die Kirche nicht die perfekte Lösung für sie darstellt. Es fällt auf, dass der Nebensatz „selbst die katholische“ noch einmal unterstreicht, dass es sich um die katholische Kirche handelt. „Egal, wie lange man kniete und betete, man mußte dennoch dreimal am Tag essen, einen Beruf haben und in der Welt leben“ macht deutlich, dass die Kirche für Esther nicht genug Zeit einnimmt, da alltägliche Notwendigkeiten wie essen, zur Arbeit gehen und existieren dennoch bestehen bleiben. Der Leserschaft wird deutlich vermittelt, dass Esther keine dieser Dinge tun möchte, wodurch ihr schlechter mentaler Zustand deutlich dargestellt wird.

Insgesamt wird das Bild von Esther evoziert, die nach einer Lösung sucht sich nicht das Leben zu nehmen, jedoch gleichzeitig nicht aktiv leben zu müssen. Es entsteht eine ambivalente Gesamtscene durch die sich eine komische als auch tragische Wirkung zieht.

Textstelle 6b:

Ich sah Joan an. Obwohl sich alles in mir sträubte und trotz meiner alten, tiefen Abneigung faszinierte mich Joan. Es war, als würde ich einen Marsmenschen oder eine Kröte mit besonders vielen Warzen beobachten. Ihre Gedanken waren nicht meine Gedanken und ihre Gefühle nicht meine Gefühle, aber wir waren uns doch so nah, daß ihre Gedanken und meine Gefühle mir wie ein schwarzes Zerrbild meiner eigenen erschienen.

Manchmal fragte ich mich, ob ich mir Joan ausgedacht hatte. Und dann wieder fragte ich mich, ob sie auch weiterhin bei jeder Krise in meinem Leben auftauchen und mich daran erinnern würde, was ich gewesen war und was ich durgemacht hatte, und ob sie auch in Zukunft ihre eigene und doch ähnliche Krise direkt vor meiner Nase durchleben würde. (Plath 2020:235f.)

Gleich zu Beginn wird klar, dass Esther Joan nicht besonders mag, was vor allem durch den *frame* „Obwohl sich alles in mir sträubt“ deutlich wird. Der *frame* „trotz meiner alten, tiefen Abneigung“ suggeriert, dass in der Vergangenheit etwas vorgefallen ist, weshalb Esther sie nicht mag, dennoch „faszinierte“ Joan sie. Bereits diese Einleitung führt zu einer komischen Wirkung, da die Beschreibung mit „sträubte“ auf die Leserschaft überraschend wirkt. Der darauffolgende Vergleich mit einem „Marsmenschen „und einer Kröte mit besonders vielen Warzen“ trägt ebenfalls zur komischen Wirkung bei. Ersterer impliziert, dass Joan eigenartig und nicht so wie andere ist. Beim Vergleich mit der Kröte hingegen handelt es sich um etwas Geläufigeres, wobei die Betonung der vielen Warzen impliziert, dass sie Joan hässlich findet.

Nichtsdestotrotz identifiziert sich Esther mit Joan, wobei die dreifache Wortwiederholung von „Gedanken“ und „Gefühle“ dieser Verbindung besonderen Nachdruck verleiht. Der *frame* „aber wir waren uns doch so nah“ unterstreicht ihre enge geistige und emotionale Verbindung. Dabei sind diese Gedanken und Gefühle nicht identisch, sondern bilden ein „schwarzes Zerrbild“ von Esthers eigenen Empfindungen. Das impliziert fast schon eine bedrohliche Verzerrung, in der Joan eine dunkle Version von Esther darstellt.

Der *frame* „Manchmal fragte ich mich, ob ich mir Joan ausgedacht hatte“ verweist auf Esthers Zweifel an Joans Existenz, was auf ihre mentale Instabilität hindeutet. Diese Unsicherheit lässt auf zwei Annahmen schließen: Joan existiert tatsächlich oder wurde von Esther erfunden und verkörpert all jene negativen Gedanken und Gefühlen, die sie versucht zu verdrängen.

Joan scheint immer dann präsent zu sein, wenn Esther eine Krise durchlebt, weshalb sie sich nun fragt, ob das auch in Zukunft der Fall sein wird und „mich daran erinnern würde, was ich gewesen war und was ich durgemacht hatte“. Es bleibt ungewiss, ob die Erinnerung Esther als Zeichen ihrer persönlichen Entwicklung dient, oder ob sie sie mit schmerzhaften Erlebnissen konfrontiert. Der darauffolgende *frame* „ob sie auch in Zukunft ihre eigene und doch ähnliche Krise direkt vor meiner Nase durchleben würde“ deutet darauf hin, dass Joan und Esther weiterhin ähnliche Krisen durchleben werden. Die Formulierung „direkt vor meiner Nase“ suggeriert, dass Joan ihre Krise in Esthers Nähe erleben wird, was zwangsläufig dazu führt, dass auch Esther damit konfrontiert wird.

Es entsteht eine Gesamtscene, die verdeutlicht, dass Esther und Joan ihre Krisen stets parallel durchleben. Die unerwarteten Vergleiche zu Beginn erzeugen eine komische Wirkung, während Esthers Unsicherheit über Joans tatsächliche Existenz eine tragische Note verleiht und auf ihren instabilen psychischen Zustand hinweist.

Textstelle 7b:

Dann sah ich hinter dem Sarg und den Blumen und dem Gesicht des Geistlichen und den Gesichtern der Trauernden die welligen Rasenflächen unseres Friedhofs, knietief unter Schnee versunken, aus dem die Grabsteine wie Kamine ohne Rauch auftragen.

Irgendwo dort war ein schwarzes, zwei Meter tiefes Loch in den harten Boden gehackt worden. Jener Schatten würde sich mit diesem Schatten verbinden, und die eigentümlich gelbe Erde unserer Gegend würde die Wunde in all dem Weiß verschließen, und der nächste Schnee würde auch die Spuren von Neuheit an Joans Grab auslöschen.

Ich holte tief Luft und lauschte dem Prahlen meines Herzens.

Ich bin, ich bin, ich bin. (Plath 2020:260)

Bereits zu Beginn wird deutlich, dass Esthers Aufmerksamkeit nicht auf der Beerdigung liegt, sondern auf der Umgebung. Die wiederholte Verwendung von „und“ in der Aufzählung verstärkt den Eindruck, dass sie unruhig ist und ihre Gedanken von einer Sache zur nächsten springen. Es wird deutlich, dass sie überfordert ist und sich von der Situation distanziert.

Der Friedhof wird als „knietief unter Schnee versunken, aus dem die Grabsteine wie Kamine ohne Rauch auftragen“ beschrieben. Der Vergleich der Grabsteine mit Kaminen ist interessant, da der Fehlende Rauch auf das fehlende Leben hindeutet. In Verbindung mit dem Schnee, entsteht das Bild eines kalten und stillen Friedhofs, wo jegliches Leben erloschen ist.

Esther denkt über das Grab nach und umschreibt es als „schwarzes, zwei Meter tiefes Loch“, was im Kontrast zum schneebedeckten Gras steht. Eine Gegenüberstellung von Leben und Tod. Sie beschreibt das Loch als Schatten und Joan als „diesem Schatten“, die beim Begraben zusammengeführt werden. Danach wird die Erde darübergelegt, die „eigentümlich gelb“ ist, was befremdlich erscheint, und in diesem Kontext unterstreicht, wie unfassbar die Situation ist. Abschließend folgt der frame „und der nächste Schnee würde auch die Spuren von Neuheit an Joans Grab auslöschen“, was bedeutet, dass das Grab nach dem Schnee nicht mehr sichtbar bzw. als neu erkennbar sein wird. Gleichzeitig bedeutet das auch, dass ihr Grab und damit auch ihr Tod mit der Zeit Vergessenheit geraten wird.

Mit dem *frame* „Ich holte tief Luft und lauschte dem Prahlen meines Herzens“ wird deutlich, dass die Realität Esther plötzlich einholt. Das tiefe Einatmen scheint ein bewusster

Versuch zu sein, sich selbst zu beruhigen oder aber die plötzliche Wahrnehmung, dass sie lebt. Der *frame* „Prahlen meines Herzens“ lässt zudem einen Hauch von Mitleid mitschwingen, da ihr Herz noch schlägt, Joans jedoch nicht mehr. Der Tod Joans steht der Selbsterkenntnis gegenüber, dass Esther selbst noch am Leben ist.

Der abschließende *frame* „Ich bin, ich bin, ich bin“ erinnert an ihren Herzschlag und wirkt wie eine Affirmation an sich selbst. Die dreifache Wiederholung scheint hierbei der Selbstvergewisserung zu dienen, als ob sie sich selbst beweisen möchte, dass sie lebt.

Insgesamt entsteht das Bild von Esther, die mit dem Tod Joans konfrontiert wird und zugleich realisiert, dass sie noch am Leben ist. Es entsteht eine tragische Gesamtscene für die Leserschaft.

4.5 Translatfunktion des Ausgangstexts

Der Roman *The Bell Jar* wurde 1963 unter Plaths Pseudonym Victoria Lucas vom Heinemann Verlag veröffentlicht und 1966 schließlich, nach Einwilligung von Ted Hughes, unter ihrem echten Namen vom Faber & Faber Verlag veröffentlicht (vgl. Wagner-Martin 1987:246).

Faber & Faber ist ein unabhängiges Verlagshaus mit Sitz in London, das 1929 gegründet wurde. Es hat sich insbesondere durch die Veröffentlichung bedeutender Autor:innen und Dichter:innen des 20. und 21. Jahrhunderts einen Namen gemacht, darunter T. S. Eliot, Ted Hughes und Sally Rooney. Das Verlagsprogramm umfasst ein breites Spektrum, darunter Belletristik, Sachbücher, Lyrik und Dramatik. Im Laufe seiner Geschichte hat das Verlagshaus zahlreiche preisgekrönte Werke publiziert und sich als eine der führenden literarischen Institutionen etabliert (vgl. Faber 2021).

Zum Coverdesign des Buches lässt sich Folgendes sagen: Die Grundfarbe ist weiß, überlagert von hellblauen Ringen, die zur Mitte hin kleiner werden. Der Titel *The Bell Jar* ist in pinken Blockbuchstaben gesetzt und reicht vom oberen bis zum unteren Rand des Covers. Der Name der Autorin ist schwarz, etwas kleiner als der Titel und zwischen den Wörtern des Titels positioniert. Sylvia befindet sich zwischen *The* und *Bell*, Plath zwischen *Bell* und *Jar*. Im Hintergrund sind zwischen einigen der hellblauen Ringe Textpassagen aus dem Roman zu erkennen, wobei jedoch teilweise nur einzelne Wörter erkennbar sind. Der äußerste Ring mit Text enthält eine Seite aus dem zweiten Kapitel, in dem Doreen sturzbetrunk in Esthers Zimmer

gebracht wird. Der nächste Ring zeigt Sylvia Plaths Namen, der auf der dritten Seite des Buches zu finden ist. Danach folgt die erste Seite des Romans, gefolgt von einer Seite aus dem 20. Kapitel, in der Esther mit Valerie über ihr bevorstehendes Interview spricht. Der innerste Ring enthält erneut Text von der ersten Seite, wodurch der Großteil des lesbaren Textes von der ersten Seite des Romans stammt (vgl. Abbildung 7).

Wie bereits die Vorderseite hat auch die Rückseite des Buches hellblaue Ringe mit Text dazwischen. In der Mitte befindet sich eine Zusammenfassung des Romans in Pink, ergänzt durch eine Anmerkung zu seinen autobiografischen Zügen sowie zu seinem literarischen Erfolg in Schwarz. Es lassen sich auch zwei kurze Rezensionen finden, in denen Joyce Carol Oates den Roman als „a modern perfect work of art“ und der *Guardian* ihn als „a modern classic“ beschreibt. Am unteren Ende befinden sich ein Vermerk zum Designer des Covers, der den Künstlernamen *gray318* trägt, sowie der Barcode. Auch auf der Rückseite sind zwischen den hellblauen Ringen erneut Seiten aus dem Roman erkennbar. Auf der oberen Hälfte ist die allerletzte Seite des Buches zwischen den Ringen eingebettet, während sich am unteren Rand, wie auch auf der Vorderseite, die Szene mit Doreen wiederfindet. Grundsätzlich erinnern die blauen Ringe an eine Glasglocke, die von oben herab betrachtet wird. Dadurch, dass die allererste und letzte Seite auf der Vorder- und Rückseite eingebettet sind, spannt sich diese abstrakte Glasglocke über die gesamte Geschichte, genauso wie die Glasglocke in der Handlung. Demnach erscheint die Einbettung dieser Seiten auf der Vorder- und Rückseite als äußerstes passend und symbolisch (vgl. Abbildung 8).

Zusammenfassend lässt sich Folgendes sagen: Da der Roman bereits vor dieser Erstveröffentlichung unter Sylvia Plaths wahrem Namen bekannt war, erscheint die Publikation im Faber & Faber Verlag mehr als passend. Das Verlagshaus publiziert Werke von bedeutenden Autor:innen, zu denen Plath eindeutig dazugehört. Die Gestaltung des Covers ist einfach, lässt jedoch genügend Raum, um Elemente aus der Geschichte zu entdecken, wodurch es sehr passend erscheint.

4.6 Intratextuelle Translatkohärenz

Textstelle 1c:

A girl lives in some out-of-the-way town for nineteen years, so poor she can't afford a magazine, and then she gets a scholarship to college and wins a prize here and a prize there and ends up steering New York like her own private car.

Only I wasn't steering anything, not even myself. I just bumped from my hotel to work and to parties and from parties to my hotel and back to work like a numb trolley-bus. I guess I should have been excited the way most of the other girls were, but I couldn't get myself to react. I felt very still and very empty, the way the eye of a tornado must feel, moving dully along in the middle of the surrounding hullabaloo. (Plath 2019:2f.)

Bereits der Beginn des ersten Satzes „A girl lives in some out-of-the-way town for nineteen years” erinnert an die Erzählung einer Geschichte und verleiht der Passage eine dramatische Note. Die Betonung, dass es sich um eine „out-of-the-way town“ handelt, erweckt das Bild einer abgelegenen kleinen Stadt, wo es nichts gibt. Der restliche Satz evoziert die Erfolgsgeschichte von der Tellerwäscherin zur Millionärin, wobei Esther es aus der Armut und mithilfe harter Arbeit den Sprung nach New York schafft. Der *frame* „like her own private car“ suggeriert, dass sie das Steuer und somit ihr Leben in der Stadt im Griff hat.

Der nächste Absatz steht jedoch im Kontrast zur vorher evozierten *scene*. Der Satz „Only I wasn't steering anything, not even myself” macht deutlich, dass sie weder die Stadt steuert noch sich selbst, als würde sie komplett stillstehen.

Die Erläuterung, dass sie von einem Ort zum nächsten „bumped“ sowie die zweifache Wiederholung der Arbeit, Partys und dem Hotel, erzeugt das Gefühl von Monotonie. Der Vergleich zum „numb trolley-bus“ geht einen Schritt weiter und vergleicht Esther mit einem Objekt. Die Verwendung von „numb“, was untypisch ist zur Beschreibung eines Objekts ist, dient als Personifizierung des Fahrzeugs. Dadurch entsteht das Bild eines Buses, der wie fremdgesteuert seine Stationen abfährt, ohne davon abzuweichen.

Esther ist klar, dass sie den Umständen entsprechend glücklich sein sollte, so wie die anderen es waren. In der Formulierung „I couldn't get myself to react” schwingt jedoch mit, dass sie weder glücklich ist, noch dazu in der Lage ist, so zu tun. Stattdessen fühlt sie sich „very still and very empty”, wobei die zweifache Verwendung von „very” darauf hindeutet wie stark diese Gefühle für sie sind.

Es folgt eine weitere Metapher mit „the way the eye of a tornado must feel“, wo Esther ihre Gefühle mit dem Auge eines Tornados vergleicht. Das Auge des Tornados stellt dabei den stillstehenden Punkt mitten im Chaos dar, so wie Esther inmitten der anderen Mädchen. Auch der *frame* „moving dully along in the middle of the surrounding hullabaloo“ unterstreicht dieses Gefühl und betont erneut, dass sie keine aktive Rolle einnimmt, sondern sich mitziehen lässt.

Insgesamt entsteht eine ambivalente Gesamtscene. Die Textpassage beginnt mit einer jungen Frau, die hart arbeitet und es aus der Kleinstadt in die Großstadt schafft. Es stellt sich

heraus, dass es sich hier um Esther handelt, sie jedoch weder ihr Leben noch sich selbst im Griff hat. Sie ist nicht glücklich und lässt sich von ihrem Umfeld mitziehen, auch wenn sie selbst sich leer fühlt. Der Leserschaft werden Esthers monotoner Rhythmus und die innere Leere, die nie enden zu scheint, vermittelt.

Textstelle 2c:

Jay Cee was my boss, and I liked her a lot, in spite of what Doreen said. She wasn't one of the fashion magazine gushers with fake eyelashes and giddy jewellery. Jay Cee had brains, so her plug-ugly looks didn't seem to matter. She read a couple of languages and knew all the quality writers in the business.

I tried to imagine Jay Cee out of her strict office suit and luncheon-duty hat and in bed with her fat husband, but I just couldn't do it. I always had a terribly hard time trying to imagine people in bed together. (Plath 2019:5f.)

Die Leserschaft erfährt, dass Esther Jay Cee mag, unabhängig von Doreens Meinung. Esther geht weiter ins Detail, wieso sie sie mag, und grenzt Jay Cee von „fashion magazine gushers“ ab, die sich äußerlich ganz klar aufgrund ihrer „fake eyelashes and giddy jewellery“ zu erkennen geben. Ganz im Gegenteil dazu ist Jay Cee klug, was suggeriert, dass die „fashion magazine gushers“ es nicht sind.

Es entsteht ein komischer Moment, als Esther klarstellt, dass Jay Cee „plug-ugly“ ist. Auf sprachlicher Ebene fällt hier auf, dass nicht nur „ugly“, sondern „plug-ugly“ gewählt wurde, um dem Begriff noch mehr Nachdruck zu verleihen. Die Worte „plug-ugly“ wirken hierbei auch durch die Assonanz der kurzen u-Laute, was einen unangenehmen Klang erzeugt, der die negative Bedeutung unterstreicht. Dieser plötzliche Wechsel von einem Kompliment zu einer Beleidigung sorgt für einen Überraschungseffekt beim Lesen. Esther wirft noch ein, dass Jay Cees Aussehen ihr egal ist, weil sie klug ist und darüber hinaus gute Autor:innen aus der Branche kennt.

Im nächsten Satz versucht Esther, sich Jay Cee nicht nur innerhalb des Arbeitskontexts vorzustellen, sondern im Bett mit ihrem „fat husband“, was ihr jedoch nicht gelingt. Der Gedankengang kommt aus dem Nichts und sorgt für einen weiteren komischen Moment. Es stellt sich heraus, dass „trying to imagine people in bed together“ etwas ist, worüber Esther ständig nachdenkt und sich immer schwertut.

Insgesamt handelt es sich um eine Gesamtscene, die von Komplimenten und herablassenden Bemerkungen gezeichnet ist. Esther beschreibt, was sie an ihrer Chefin bewundert, und verurteilt ihr Aussehen als auch das ihres Ehemannes im Anschluss. Es wird klar, dass Esther

Jay Cee aus professioneller Sicht bewundert und sie aufgrund ihres Intellekts und weitreichendem Netzwerk in der Branche mag. Gleichzeitig findet sie Jay Cee und ihren Mann jedoch nicht schön.

Textstelle 3c:

I saw my life branching out before me like the green fig-tree in the story.

From the tip of every branch, like a fat purple fig, a wonderful future beckoned and winked. One fig was a husband and a happy home and children, and another fig was a famous poet, and another fig was a brilliant professor, and another fig was Ee Gee, the amazing editor, and another fig was Europe and Africa and South America, and another fig was Constantin and Socrates and Attila and a pack of other lovers with queer names and offbeat professions, and another fig was an Olympic lady crew champion, and beyond and above these figs were many more figs I couldn't quite make out.

I saw myself sitting in the crotch of this fig-tree, starving to death, just because I couldn't make up my mind which of the figs I would choose. I wanted each and every one of them, but choosing one meant losing all the rest, and, as I sat there, unable to decide, the figs began to wrinkle and go black, and, one by one, they plopped to the ground at my feet. (Plath 2019:73)

In dem Textbeispiel wird der Feigenbaum beschrieben, der Esthers Zukunftsmöglichkeiten in Form von Feigen darstellt. Dabei stellt jede „fat fig“, die auf den Zweigen hängt, eine mögliche Zukunft dar. Der Einwurf von „fat“ suggeriert hierbei, dass auch die Zukunft, die sie repräsentiert, groß ist. Es fällt auch auf, dass die Zukunft „beckoned and winked“, also anlockte und zuzwinkerte, wodurch alle Möglichkeiten verlockend wirken.

Was in diesem Textausschnitt besonders auffällt, sind die zahlreichen Zukunftsmöglichkeiten, die sich Esther bieten. Sie reichen von einem Eheleben mit Kindern, über unterschiedliche Karrieren in der Schreibbranche, Kontinenten, Liebhabern, bis hin zur Olympiasiegerin und weiteren Feigen, die sie jedoch nicht sehen kann. Auf sprachlicher Ebene fällt in dieser Aufzählung besonders die Verwendung von Adjektiven auf. Es wurden bei folgenden Zukunftsaussichten Adjektive gesetzt: „happy home“, „famous poet“, „brilliant professor“ und „Ee Gee, the amazing editor“. Da diese Feigen durch Adjektive näher umschrieben werden, liegt es nahe anzunehmen, dass Esther unterbewusst klar ist, dass diese Optionen wahrscheinlicher bzw. begehrenswerter sind als andere. Beispielsweise kann aufgrund ihres Gefühlszustandes in der Handlung bis zu diesem Punkt davon ausgegangen werden, dass a „happy home“ etwas ist, das sie sich wünscht. „Famous poet“ und „brilliant professor“ sind Verweise auf Karrieren, die zuvor im Roman als Möglichkeiten thematisiert wurden. „Ee Gee, the amazing editor“ ist eine Anspielung auf Jay Cees Karriere, in deren Fußstapfen Esther treten könnte, um ebenso in der Branche Fuß zu fassen und Erfolg zu haben. Zwar beinhaltet „pack of other lovers

with queer names and offbeat professions” ebenso Adjektive, jedoch folgen diese nicht dem gleichen Schema, da nicht die Liebhaber selbst näher beschrieben werden, sondern ihre Namen und Berufe.

Der *frame* „I saw myself sitting in the crotch of this fig-tree, starving to death, just because I couldn’t make up my mind which of the figs I would choose” macht klar, wie schwer es Esther fällt, eine Entscheidung zu treffen. Es verdeutlicht, dass in Esthers Vorstellung keine Entscheidung zu treffen mit dem Tod gleichzusetzen ist. Trotzdem ist es ihr nicht möglich, eine Entscheidung zu fällen und sie sieht zu, wie sie alle Optionen verliert.

Insgesamt dient die Szene zur Verdeutlichung von Esthers Dilemma: Sie muss eine Entscheidung treffen, jedoch ist sie aufgrund der unendlichen Möglichkeiten überfordert und weiß nicht, wofür sie sich entscheiden soll. Schließlich schafft sie es nicht eine Entscheidung zu treffen, und sieht zu, wie sich ihr alle Türen schließen und sie schlussendlich verhungert.

Textstelle 4c:

I hadn’t slept for seven nights.

My mother told me I must have slept, it was impossible not to sleep in all that time, but if I slept, it was with my eyes wide open, for I had followed the green, luminous course of the second hand and the minute hand and the hour hand of the bedside clock through their circles and semi-circles, every night for seven nights, without missing a second, or a minute or an hour.

The reason I hadn’t washed my clothes or my hair was because it seemed so silly.

I saw the days of the year stretching ahead like a series of bright, white boxes, and separating one box from another was sleep, like a black shade. Only for me, the long perspective of shades that set off one box from the next had suddenly snapped up, and I could see day after day after day glaring ahead of me like a white, broad, infinitely desolate avenue.

It seemed silly to wash one day when I would only have to wash again the next.

It made me tired just to think of it.

I wanted to do everything once and for all and be through with it. (Plath 2019:122f.)

Zu Beginn wird klargestellt, dass Esther seit sieben Nächten nicht geschlafen hat. Die „nights“ werden dabei besonders hervorgehoben, um zu betonen, wie lange der Schlafentzug bereits anhält.

Der *frame* „My mother told me I must have slept, it was impossible not to sleep in all that time” suggeriert, dass Esthers Mutter nicht glaubt, dass sie sieben Nächte nicht geschlafen hat. Mit dem *frame* „it was impossible“ unterstreicht sie, dass es sich um etwas handelt, dass laut ihr unmöglich ist, was im Kontrast zu Esthers Aussage steht. Die Spannung zwischen Esther

und ihrer Mutter wird deutlich. Mit dem *frame* „but if I slept, it was with my eyes wide open“ wird erneut Nachdruck verliehen, dass sie wirklich kein Auge zugetan hat. Als Beweis folgt der *frame* „for I had followed the green, luminous course of the second hand and the minute hand and the hour hand of the bedside clock through their circles and semi-circles, every night for seven nights, without missing a second, or a minute or an hour“. Die ausführliche Umschreibung des Uhrenmechanismus und der lange Satz mit zahlreichen Wortwiederholungen vermittelt einerseits den Beweis, dass sie die ganze Zeit wach war, hebt andererseits jedoch auch die Monotonie der Nächte hervor. Der *frame* „I had followed“ impliziert das aktive Beobachten der Uhrzeiger, was darauf hindeutet, dass sie wirklich nicht geschlafen hat. Besonders interessant ist die dreifache Wiederholung von „second“, „minute“ und „hour“, die betonen, dass sie keine einzige Sekunde in dieser Zeit verpasst und demnach geschlafen hat. Interessant ist auch die Anapher bei „it was impossible“ und „it was with“. Außerdem findet sich eine Epiphora in dem Satz „I must have slept“ und „if I slept“.

Es folgt ein abrupter Themenwechsel, als Esther plötzlich darüber spricht, dass sie ihre Haare und Kleidung nicht gewaschen hat, weil „it seemed so silly“. Der Einwurf dieser Information wirkt kontextlos und ihr Grund nicht nachvollziehbar. „Silly“, erinnert hierbei eher an den Grund eines Kindes etwas nicht tun zu wollen.

Anschließend beschreibt Esther, wie sie sich ihr weiteres Leben vorstellt, wobei der *frame* „I saw the days of the year stretching ahead“ vermittelt, dass sie stille Beobachterin ist, nicht aktive Teilnehmerin. Sie stellt sich das Jahr als eine Reihe von „bright, white boxes“, separating one box from another was sleep, like a black shade“. Die „white boxes“ symbolisieren die Tage, während die „black shade“ den Schlaf darstellt. Besonders auffällig ist der Kontrast zwischen den Farben Weiß und Schwarz, die nicht nur den Wechsel zwischen Wachsein und Schlafen markieren, sondern auch die Lichtverhältnisse zwischen Tag und Nacht darstellen. Mit dem *frame* „suddenly snapped up“ wird deutlich, dass dieser Schatten und somit auch ihr Schlaf, ganz plötzlich verschwunden ist, wobei eine sehr bildliche Bewegung vermittelt wird. Die „long perspective of shades“ evoziert das Bild von Schatten, die sich perspektivisch in die Tiefe ziehen. Der *frame* „see day after day after day“ verdeutlicht durch die dreimalige Wiederholung, dass es sich um eine nie endende Reihe von Tagen handelt. Auch der *frame* „white, broad, infinitely desolate avenue“ erzeugt durch die Aneinanderreihung der vier Adjektive ein Bild von Leere, Monotonie und Eintönigkeit. Das Verb „glaring“ suggeriert, dass die Straße wortwörtlich blendet, entweder aufgrund der grellen Farbe oder der erdrückenden Umgebung.

Schließlich werden das Thema Waschen und die bevorstehenden Tage der Schlaflosigkeit verbunden sowie mit dem *frame* „It seemed silly to wash one day when I would only have to wash again the next“. Das Waschen wird erneut als „silly“ beschrieben, wobei durch die Wiederholung „to wash one day“ und „to wash again the next“ hervorgehoben wird, wie sinnlos es ihr erscheint. Die endlose Wiederholung des Waschens scheint erdrückend zu sein, weshalb sie es nicht mehr tut.

Der Gedanke allein „made me tired just to think of it“ suggeriert, dass Esther mental nicht mehr dazu in der Lage ist, eine grundlegende Körperpflege aufrechtzuerhalten. Diese Annahme wird mit dem *frame* „I wanted to do everything once and for all and be through with it“ bestätigt. Sie scheint die Monotonie satt zu haben, wobei nicht ganz klar ist, was mit „everything“ gemeint ist. Einerseits könnte es für das Waschen stehen, das sie ein für alle Mal abschließen möchte, andererseits könnte es auch den Wunsch nach Schlaf, der nie endet, bedeuten, was in Anbetracht ihrer vorherigen Suizidversuche auf einen Todeswunsch hindeuten könnte.

Insgesamt wird das Bild einer jungen Frau gezeichnet, die an Schlafentzug leidet und nicht in der Lage ist, sich um ihre eigene Hygiene zu kümmern. Der Leserschaft wird vermittelt, dass Esthers Zustand auf tieferliegende Probleme hindeutet, die Grund für ihre Schlaflosigkeit und mangelnden Selbstpflege sind, wodurch eine tragische Wirkung entsteht.

Textstelle 5c:

Lately I had considered going into the Catholic Church myself. I knew that Catholics thought killing yourself was an awful sin. But perhaps, if this was so, they might have a good way to persuade me out of it.

Of course, I didn't believe in life after death or the virgin birth or the Inquisition or the infallibility of that little monkey-faced Pope or anything, but I didn't have to let the priest see this, I could just concentrate on my sin, and he would help me repent.

The only trouble was, Church, even the Catholic Church, didn't take up the whole of your life. No matter how much you knelt and prayed, you still had to eat three meals a day and have a job and live in the world. (Plath 2019:158)

Zu Beginn der Textstelle macht Esther deutlich, dass sie mit dem Gedanken gespielt hat der katholischen Kirche beizutreten. Bereits die Nennung der Kirche erscheint komisch, da Esther zuvor nie über die Kirche gesprochen hat. Als Grund nennt sie, dass laut ihnen „killing yourself was an awful sin.“ Gleich darauf ergänzt sie, dass die Kirche sie möglicherweise von einem Suizidversuch abhalten können. Der *frame* „they might have a good way to persuade me out of it“ erzeugt eine ambivalente Wirkung. Einerseits erscheint der *frame* komisch, weil die Aussage

unerwartet ist und die Leserschaft überrascht. Besonders die Formulierung „good way“ vermittelt den Eindruck, als hätte die Kirche eine gute Lösung dafür, was absurd wirkt. Andererseits entsteht jedoch auch eine tragische Wirkung, da Esther deutlich macht, wie verzweifelt sie nach einem Weg sucht sich selbst vom Selbstmord abzuhalten.

Im Anschluss stellt sie klar, dass sie „of course“ an keine der Glaubensinhalte glaubt, was bereits durch den spöttischen Tonfall zur komischen Wirkung beiträgt. Sie zählt einige Glaubensinhalte auf, darunter der *frame* „the infallibility of that little monkey-faced Pope“. Dieser fällt besonders auf, da er abwertend dem Papst gegenüber ist und fast schon an die Beleidigung eines Kindes erinnert. Die Gegenüberstellung von religiösen Inhalten und der respektlosen Darstellung des Papstes, verstärkt die komische Wirkung. Die wiederholte Verwendung von „or“ in der Aufzählung unterstreicht, dass sie an nichts davon glaubt. Die Aufzählung wird mit „or anything“ abgeschlossen, was noch einmal betont, dass sie an nichts davon glaubt.

Im selben Satz folgt der *frame* „but I didn't have to let the priest see this, I could just concentrate on my sin, and he would help me repent“. Die Mischung aus Ablehnung der Religion und die gleichzeitige Annahme, dass sie sich ihrer Sünden erlösen könnte, erscheint komisch und absurd. Insbesondere das Vorhaben dem Priester zu verheimlichen, dass sie an gar nichts davon glaubt, trägt zur Absurdität bei, da man einem Priester gegenüber eigentlich nicht lügen sollte. Gleichzeitig erzeugt der *frame* auch eine tragische Wirkung, da deutlich wird, dass Esther trotz ihres Nichtglaubens nach irgendeinem Weg sucht, um sich selbst von ihrem Suizidversuch abzuhalten.

Esther stellt fest: „The only trouble was, Church, even the Catholic Church, didn't take up the whole of your life.“ Damit wird deutlich, dass selbst die Kirche keine vollkommene Lösung für sie bietet, da auch sie Raum im Leben lässt. Darauf folgt der *frame* „No matter how much you knelt and prayed, you still had to eat three meals a day and have a job and live in the world“. Hier wird klar, dass das Leben im Glauben sie nicht von Anforderungen des Lebens befreit. So müsse sie auch weiterhin essen, arbeiten und ihr Leben leben. Zunächst erscheint der Gedanke als fast schon banal, entpuppt sich jedoch als sehr traurig, da der Leserschaft deutlich wird, wie verzweifelt Esther nach einem Ausweg such ihr Leben nicht leben zu müssen.

Insgesamt entsteht eine Gesamtscene, die gleichzeitig komisch und tragisch wirkt. Der Gedanke, dass die Kirche und Beten sie vor ihrem Alltag retten könnte, erscheint komisch, erzeugt gleichzeitig jedoch auch eine komische Wirkung, weil deutlich wird, wie verzweifelt Esther nach einer Lösung sucht.

Textstelle 6c:

I looked at Joan. In spite of the creepy feeling, and in spite of my old, ingrained dislike, Joan fascinated me. It was like observing a Martian, or a particularly warty toad. Her thoughts were not my thoughts, nor her feelings my feelings, but we were close enough so that her thoughts and feelings seemed a wry, black image of my own.

Sometimes I wondered if I had made Joan up. Other times I wondered if she would continue to pop in at every crisis of my life to remind me of what I had been through, and carry on her own separate but similar crisis under my nose. (Plath 2019:209f.)

Die Textstelle vermittelt gleich zu Beginn, dass Esther Joan unheimlich findet und sie in der Vergangenheit nicht mochte, sie jedoch dennoch faszinierend findet. Interessant ist, dass sie sie nicht aufgrund dessen mag, sondern „in spite of“. Besonders der *frame* „my old, ingrained dislike“ vermittelt, dass es sich hierbei um eine tiefsitzende Abneigung handelt

Der darauffolgende *frame* „It was like observing a Martian, or a particularly warty toad“ evoziert eine komische Wirkung, da die Vergleiche sehr überraschend sind. Der Vergleich mit einem Marsmenschen und einer Kröte mit besonders vielen Warzen deuten einerseits auf ihre Andersartigkeit hin, implizieren mit letzterem jedoch auch, dass sie hässlich ist.

Besonders interessant ist der *frame* „Her thoughts were not my thoughts, nor her feelings my feelings, but we were close enough so that her thoughts and feelings seemed a wry, black image of my own“. Die Wörter „thoughts“ und „feelings“ werden dreimal wiederholt, wodurch ihnen mehr Nachdruck verliehen wird. Es wird deutlich, dass Esther und Joan nicht genau dieselben Gedanken und Gefühle haben, diese jedoch ähnlich genug sind, dass „her thoughts and feelings seemed a wry, black image of my own“. Das suggeriert, dass Joans Gedanken und Gefühle ein verzogenes bzw. verzerrtes, schwarzes Bild von Esthers eigenen Gedanken und Gefühlen darstellen.

Es folgt der *frame* „Sometimes I wondered if I had made Joan up“ und deutet darauf hin, dass Esther sich nicht sicher ist, ob Joan tatsächlich existiert oder sie sie erfunden hat. In Verbindung mit dem vorherigen Satz würde Letzteres suggerieren, dass Joan die dunkle Version von Esther darstellt und jene Gedanken und Gefühle verkörpert, von denen sich Esther versucht zu distanzieren.

Esther fragt sich „if she would continue to pop in at every crisis of my life“, was suggeriert, dass Joan immer dann auftritt, wenn Esther eine schwierige Phase bzw. Krise durchlebt. Der *frame* „to remind me of what I had been through“ verdeutlicht, dass Joan sie an ihre Vergangenheit erinnert. Es bleibt jedoch offen, ob es sich hierbei um eine positive oder negative

Erinnerung handelt. Der abschließende *frame* „carry on her own separate but similar crisis under my nose“ unterstreicht die Verbindung der beiden. Joan erlebt ihre eigene Krise, die Esthers Krise ähnelt, und sich direkt vor ihrer Nase abspielt.

Die Gesamtscene verdeutlicht, dass Joan und Esther ähnliche Krisen durchleben. Die Vergleiche zu Beginn der Textstelle erzeugen eine komische Wirkung, da sie unerwartet erscheinen. Gleichzeitig zieht sich eine tragische Wirkung durch die *scene*, da Esthers Hinterfragen der Realität auf ihre psychische Instabilität hinweist.

Textstelle 7c:

Then, behind the coffin and the flowers and the face of the minister and the faces of the mourners, I saw the rolling lawns of our town cemetery, knee-deep in snow now, with the tombstones rising out of it like smokeless chimneys.

There would be a black, six-foot deep gap hacked in the hard ground. That shadow would marry this shadow, and the peculiar, yellowish soil of our locality seal the wound in the whiteness, and yet another snowfall erase the traces of newness in Joan's grave.

I took a deep breath and listened to the old brag of my heart.

I am, I am, I am. (Plath 2019:232f.)

Gleich zu Beginn des Textbeispiels wird deutlich, dass Esther mit den Gedanken nicht bei der Beerdigung ist. Sie beschreibt die Umgebung, jedoch nicht die Beerdigung selbst. Es entsteht eine emotionale Distanz, wodurch klar wird, dass sie sich der Situation nicht stellen kann. Der Friedhof wird mit „knee-deep in snow“ umschrieben, wodurch eine kalte und ruhige Atmosphäre vermittelt wird. Besonders interessant ist der Vergleich der Grabsteine mit „smokeless chimneys“. Da die Kamine keinen Rauch auslassen, entsteht ein lebloses Bild, wodurch der Tod symbolisiert wird.

Esther beschreibt das Grab als „black, six-foot deep gap“, was ein düsteres Bild schafft. Der *frame* „That shadow would marry this shadow“ verleiht der Beerdigung eine symbolische Note, wobei der Tod und Joan zusammengeführt werden. Die Schatten stehen hier im Kontrast zum weißen Schnee, der den Friedhof bedeckt. Im nächsten Schritt beschreibt sie die Erde, die das Grab bedeckt als „peculiar, yellowish soil“, was fremd und fast schon unheimlich wirkt. Der *frame* „seal the wound in whiteness“, gefolgt von „another snowfall erase the traces of newness“, impliziert, dass der Schnee, der auf das Grab fällt, das Begräbnis endgültig macht und alle Spuren von Joan nach und nach verwischt.

Der *frame* „I took a deep breath and listened to the old brag of my heart“ erzeugt das Bild, dass Esther realisiert, was gerade geschieht. Der tiefe Atemzug erscheint ihr Versuch zu sein, sich zu beruhigen. Der *frame* „the old brag of my heart“ steht im starken Gegensatz zu Joan, deren Herz nicht mehr schlägt. Bei „brag“ schwingt Mitleid mit, da es darauf hinweist, dass Esthers Herz noch schlägt, was bei Joan nicht mehr so ist. Gleichzeitig scheint es sich auch um einen Moment der Erkenntnis zu handeln, wo Esther bewusst wird, dass sie noch lebt und auch weiterleben möchte. Es entsteht eine tragische Wirkung, die jedoch am Ende von einem Moment der Selbsterkenntnis durchbrochen wird.

Abschließend folgt der *frame* „I am, I am, I am“, dessen dreifache Wiederholung an eine Affirmation erinnert, als würde sie sich selbst ihrer Existenz versichern. In Verbindung mit dem zuvor erwähnten Herzschlag, erinnert die Wiederholung auch an den Rhythmus eines Herzschlags, wodurch ihr bewusst wird, dass sie noch am Leben ist. Diese Vergewisserung erscheint hoffnungsvoll in diesem Moment des Verlusts.

Insgesamt entsteht eine Gesamtscene, in der Esther mit dem Verlust von Joan konfrontiert wird und schließlich zur Erkenntnis gelangt, dass sie selbst noch lebt. Das Textbeispiel ist von einer durchgehenden tragischen Wirkung geprägt, die am Ende jedoch von einem hoffnungsvollen Moment durchbrochen wird.

4.7 Feststellung einer intertextuellen Kohärenz zwischen Erstübersetzung, Neuübersetzung und Ausgangstext

Die Textbeispiele von Erstübersetzung, Neuübersetzung und Ausgangstext wurden in Hinsicht auf ihre intratextuelle Kohärenz untersucht und werden nun in Hinblick auf ihre intertextuelle Kohärenz einander gegenübergestellt.

Textbeispiel 1a, 1b und 1c:

Der erzählerische Charakter des ersten Absatzes des Ausgangstextes wird auch in der Erst- und in der Neuübersetzung berücksichtigt. Während im Ausgangstext von „some out-of-the-way town“ gesprochen wird, findet sich in der Erstübersetzung „irgendeine Stadt, weit ab vom Schuß“ und in der Neuübersetzung ist die Rede von „irgendeinem abgelegenen Städtchen“. „Weit ab vom Schuß“ bedeutet in der Umgangssprache, dass etwas abseits bzw. fern vom Mittelpunkt des Geschehens liegt (vgl. Duden 2025j), was salopper ist als die Neuübersetzung. Die

Bedeutung im Ausgangstext und der Neuübersetzung implizieren genauso, dass sich dort nicht viel abspielt, weshalb beide Übersetzungen dasselbe Bild evozieren.

Im Folgesatz findet sich im Ausgangstext eine Wortwiederholung in „wins a prize here and a prize there“, die auch in der Neuübersetzung „gewinnt hier einen Preis und da einen Preis“ beibehalten wird. Die Erstübersetzung hingegen verzichtet mit „gewinnt überall Preise“ darauf. Die Wiederholung des Wortes „prize“ mit dem Einschub „here and there“ vermittelt sprachlich den Eindruck, als würde der Leistung eine gewisse Leichtigkeit anhaften, als würde das Gewinnen ständig und eher beiläufig passieren, was zum erzählerischen Charakter des Absatzes beiträgt. „Gewinnt Preise überall“ hingegen klingt eher sachlich, indem nicht das Stilmittel der Wiederholung verwendet wird.

Vom ersten Absatz zum zweiten kommt es zu einem Perspektivenwechsel, wobei von der dritten Person zur ersten gewechselt wird. „Only I wasn't steering anything, not even myself“ aus dem Ausgangstext wird in der Erstübersetzung zu „die Sache war nur die, daß sie gar nichts im Griff hatte, nicht einmal mich selbst.“. Hier kommt es zu einer Abweichung vom dem Original, die bedeuten würde, dass eine andere Person Esther nicht im Griff hat, was im direkten Vergleich mit dem Ausgangstext keinen Sinn macht. Hier handelt es sich also um einen Übersetzungsfehler. Die Neuübersetzung hingegen folgt dem Prinzip des Ausgangstextes und bezieht sich ausschließlich auf die erste Person „nur daß ich gar nichts steuerte, nicht mal mich selbst.“.

Der Ausgangstext verwendet die Metapher eines „trolley-bus“, um Esther zu beschreiben, die von einem Ort zum nächsten holpert. Dabei handelt es sich um einen Oberleitungsomnibus, der mithilfe eines elektrischen Motors angetrieben wird und über die Oberleitung Strom bezieht. Die Erstübersetzung verwendet den Internationalismus „Trolleybus“, der im deutschen Sprachgebrauch laut dem *Duden* besonders im Schweizerischen verwendet wird (vgl. Duden 2025c). Die Neuübersetzung verwendet den Begriff „elektrischer Omnibus“, was ebenfalls für Oberleitungsomnibus steht. Es wird deutlich, dass in der Erstübersetzung die foreignization und in der Neuübersetzung die domestication als Übersetzungsstrategie gewählt wurde. Auch wenn der Begriff „Trolleybus“ nicht jeder Person bekannt ist, kann aufgrund von „bus“ im Wort leicht darauf geschlossen werden, worum es sich hierbei wahrscheinlich handelt. Vor allem aufgrund der zeitlichen Einbettung sowie der damals häufigeren Nutzung von Oberleitungsbussen, kann darauf geschlossen werden, dass von beiden Übersetzungen höchst wahrscheinlich dennoch dasselbe Bild evoziert worden ist.

Die Monotonie von Esthers Alltag wird durch den Vergleich mit einem „trolley bus“ verdeutlicht, der ununterbrochen dieselben Orte anfährt. Im Ausgangstext („from my hotel to work and to parties and from parties to my hotel and back to work“) wird hierbei nicht nur jeder Ort zweimal genannt, sondern auch jedes Wort mit Ausnahme von „back“. In der Erstübersetzung („vom Hotel zur Arbeit oder zu irgendwelchen Partys und von den Partys wieder zum Hotel oder zur Arbeit“) werden dieselben Orte auch je zweimal genannt, jedoch wird „and“ an zwei Stellen mit „oder“ übersetzt, was die Wirkung leicht verändert. Die Aneinanderreihung der Orte durch „und“ suggeriert eine feste, sich wiederholende Abfolge ohne aktive Entscheidungsfreiheit. Der Austausch durch „oder“ hingegen impliziert eine Wahlmöglichkeit, die in den darauffolgenden Sätzen jedoch nicht gegeben zu sein scheint. Die Neuübersetzung folgt dem gleichen Prinzip wie das englische Original („von meinem Hotel zur Arbeit und zu Parties und von Parties zum Hotel und wieder zur Arbeit“), wo alle Orte zweimal genannt und mit „und“ verbunden werden, wodurch dieselbe *scene* in Bezug auf die Monotonie und Ausweglosigkeit übertragen wird.

Als Esther anmerkt, dass sie sich so wie die anderen Mädchen fühlen sollte, schließt sie an „but I couldn’t get myself to react.“ Dieser *frame* impliziert, dass ein aktiver Versuch notwendig wäre, um zu versuchen die Begeisterung der anderen Mädchen zu empfinden, was sie jedoch nicht schafft. In der Erstübersetzung wird durch „aber ich konnte mich einfach nicht dazu bringen“ dieselbe notwendige aktive Handlung vermittelt. „Aber es gelang mir nicht“ aus der Neuübersetzung hingegen drückt nicht unbedingt den aktiven Versuch aus, und positioniert sich neutraler als die anderen beiden Textbeispiele.

„I felt very still and very empty“ betont mit der Wiederholung von „very“ die Intensität von Esthers Empfinden der Leere. Die Erstübersetzung „Ich fühlte mich sehr still und sehr leer“ übernimmt ebenfalls die Wortwiederholung, um dem Satz Nachdruck zu verleihen. „Ich war ganz still und leer“ verändert die Bedeutung des *frame* leicht, da es nicht mehr ein Gefühl, sondern einen Zustand beschreibt und eher wie eine objektive Beobachtung wirkt. Hier wird „very“ auch mit „ganz“ übersetzt, wobei es nur einmal verwendet wird, wodurch der Nachdruck aus dem Original verloren geht.

Im letzten Satz des Textabschnitts wird eine weitere Metapher verwendet. Aus „the way the eye of a tornado must feel“, wird in der Erstübersetzung zu „so wie sich das Auge eines Orkans fühlen muß“ und in der Neuübersetzung zu „so wie sich das Auge eines Wirbelsturms

vorkommen muß.“ Da der „tornado“ als Metapher für Esthers Gefühlsleben genutzt wird, erscheint „fühlen“ als passende Übersetzung für „feel“, während „vorkommen“ eher die Perspektive einer außenstehenden Person einfängt und weniger die von Esther. Beispielsweise würde man sagen „ich komme mir dumm vor“, wenn man mehr darüber besorgt ist, wie man von anderen wahrgenommen wird. Es lassen sich auch Unterschiede darin finden, wie „tornado“ übersetzt wurde. In der Erstübersetzung wird „Orkan“ verwendet und in der Neuübersetzung „Wirbelsturm“.

„Wirbelsturm“ dient als Oberbegriff und schließt sowohl Tornado als auch Orkan mit ein. Ein Tornado entsteht, wenn starke Temperaturgegensätze aufeinandertreffen und besondere Windverhältnisse herrschen. Ein Orkan hingegen ist ein sehr starker Sturm und bringt meistens Regen, Schnee und Flutwellen mit sich (vgl. Kruse 2024). Während „Wirbelsturm“ eine eher neutrale Bezeichnung darstellt, hat „Orkan“ eine deutlich stärker stilistische Wirkung. Der Begriff vermittelt eine größere Intensität und Bedrohlichkeit, wodurch die Metapher verstärkt wird. Obwohl beide Übersetzungen keine direkte Übersetzung von Tornado sind, fangen beide das Bild, dass durch die Metapher entsteht, ein: Die Stille und Leere im Auge und das Chaos rundherum. Beide vermitteln die tragische Wirkung von Esthers Gefühlszustand, wobei die Erstübersetzung mit „Orkan“ etwas stärker wirkt.

Alle drei Texte vermitteln das Bild einer jungen Frau, die aus der Kleinstadt in die Großstadt kommt, und statt Begeisterung zu empfinden, von Leere und Stille eingenommen wird. Der Ausgangstext erzeugt eine tragische Wirkung, indem er den Vergleich mit den anderen Mädchen sowie die Verwendung von Metaphern nutzt, um das Bild einer depressiven Esther zu zeichnen. Obwohl beide Übersetzungen an unterschiedlichen Stellen Abstriche machen, bleibt dennoch eine tragische Wirkung erhalten, auch wenn teilweise weniger intensiv.

Textbeispiel 2a, 2b und 2c:

Im zweiten Textbeispiel wurde der *frame* „She wasn’t one of the fashion magazine gushers with fake eyelashes and giddy jewellery“ in der Erstübersetzung als „Sie war keine dieser Modemagazin-Ziegen mit künstlichen Augenlidern und schwindelerregendem Schmuck“ und in der Neuübersetzung als „Sie war keine von diesen Modezicken mit falschen Wimpern und Flitterschmuck“ übersetzt. In diesem Kontext beschreibt „gusher“ eine Person, die von dem Modemagazin schwärmt, also sehr enthusiastisch und möglicherweise übertrieben wirkt. Interessant ist, dass in beiden Übersetzungen Begriffe mit einer negativen Konnotation gewählt wurden. So ist die Bedeutung einer „Modemagazin-Ziege“ negativer als im Original, wobei der Begriff

„Modezicken“ einen Schritt weitergeht und noch abwertender erscheint. „Gushers“ ist geschlechtsneutral und kann sich auf Personen ganz unabhängig von ihrem Geschlecht beziehen, während „Ziegen“ und „Zicken“ im deutschen Sprachraum fast ausschließlich als abwertende Bemerkung in Bezug auf Frauen verwendet werden. In demselben *frame* lässt sich auch ein Übersetzungsfehler in der Erstübersetzung finden. Hierbei wurden „fake eyelashes“ mit „künstlichen Augenlidern“ übersetzt, was inkorrekt ist. Auch die Übersetzung der „giddy jewellery“ als „schwindelerregendem Schmuck“ erscheint eher unpassend, da hier vielmehr „übertrieben“ gemeint ist. „Flitterschmuck“ aus der Neuübersetzung beschreibt auffälligen und kitschigen Schmuck, was im Kontext der Textstelle passender erscheint.

In diesem Textabschnitt finden sich mehrere komische Wendungen, beispielsweise als Esther meint, dass Jay Cee klug ist, weshalb ihre „plug-ugly looks“ nicht wichtig sind. Die Übersetzungen verwenden hier „spukhäßliches Aussehen“ und „abgrundtief häßlich“. Bei letzterem fällt auf, dass das Adjektiv weniger wirkungsvoll ist als im Original, da es sachlicher und weniger bildlich ist. Hierbei ist „spukhäßlich“ ein interessantes Kompositum, das aufgrund der unerwarteten Kombination heraussticht. Da beide Übersetzungen einen Überraschungseffekt bei der Leserschaft auslösen, wird somit dieselbe komische Wirkung wie im Original erzeugt.

Im darauffolgenden Satz wird der „luncheon-duty hat“ erwähnt, der in der Erstübersetzung zum „Mitagessen-Hut“ wird, was nicht sehr idiomatisch ist und nicht das Bild eines strikten Dresscodes einfängt. Der „Mittagshut“ aus der Neuübersetzung hingegen erzeugt das Bild eines eleganten Huts, was mit dem Originaltext übereinstimmt.

Der zweite komische Moment des Textbeispiels tritt auf, als Esther sich plötzlich Jay Cee und ihrem Mann gemeinsam im Bett vorstellt. Dabei beschreibt sie ihn als „fat husband“, was in der Erstübersetzung als „fetten Mann“ und in der Neuübersetzung als „dicken Mann“ übersetzt wird. Die Neuübersetzung überträgt hierbei nicht dieselbe Intensität wie der Ausgangstext, da „fett“ abwertender ist und einen größeren Überraschungseffekt hat als „dick“.

Insgesamt vermitteln alle drei Texte, was Esther wirklich von Jay Cee hält. Es lassen sich jedoch vereinzelt Unterschiede zwischen dem Ausgangstext und den beiden Übersetzungen feststellen. Da die komische Wirkung der Gesamtscene durch den Überraschungseffekt entsteht, wird in den zwei Übersetzungen trotz minimaler Abweichungen dennoch dieselbe komische Wirkung in den Gesamtscenes erzielt.

Textbeispiel 3a, 3b und 3c:

Als Esther mit den zahlreichen Zukunftsmöglichkeiten konfrontiert wird, die sich ihr wie Feigen auf einem Feigenbaum darbieten, wird im englischen Original „I saw my life branching out before me“ verwendet. Die deutsche Neuübersetzung evoziert mit „Ich sah, wie sich mein Leben vor mir verzweigte“ das gleiche Bild, wo sich die Leserschaft bildlich vorstellt, wie sich Zweige ausbreiten und Feigen darauf wachsen. „Ich sah mein Leben so verzweigt vor mir“ aus der Erstübersetzung hingegen verliert das aktive Verzweigen des Baumes. Stattdessen entsteht eine *scene*, wo ein bereits abgeschlossener Zustand vermittelt wird, der zwar das gleiche Resultat zeigt, jedoch die visuelle Vorstellung leicht verändert. Der Ausgangstext und die Neuübersetzung vermitteln im Vergleich ein dynamischeres Bild als die Erstübersetzung.

Auch in der Aufzählung der vielen unterschiedlichen Zukunftsmöglichkeiten lassen sich leichte Unterschiede finden. „Ee Gee, the amazing editor“ aus dem Ausgangstext suggeriert, dass hier auf Jay Cee verwiesen wird, was an der Abkürzung des Names erkennbar ist. Demnach stellt sich Esther vor, ihrem Beispiel zu folgen – aus Esther Greenwood, wir hier Ee Gee. Die Neuübersetzung folgt demselben Prinzip mit „Ee Gee, die tolle Redakteurin“, während die Erstübersetzung „E.G., die großartige Redakteurin“ verwendet. Diese translatorische Entscheidung erscheint nicht ganz nachvollziehbar, da die Schreibweise von Jay Cee in der Erstübersetzung nach diesem Prinzip auch „J.C.“ sein müsste. Durch diese kleine Änderung entfällt der Bezug zu Jay Cee, der hier impliziert wird. Natürlich kann hier auch argumentiert werden, dass dieses Detail einem großen Teil der Leserschaft möglicherweise beim Lesen entgeht und dementsprechend keine allzu große Auswirkung auf das Leseerlebnis hat.

An der Stelle, wo Esther die Namen von unterschiedlichen Männern aufzählt, fügt sie hinzu „and a pack of other lovers“. In der Erstübersetzung wird daraus „eine Menge anderer Liebhaber“, suggeriert, dass es viele sind, jedoch ein wenig von dem „umzingelt werden“ verliert, dass der englische Begriff „pack“ mit sich bringt. „Ein Rudel weiterer Liebhaber“ aus der Neuübersetzung hingegen evoziert genau dasselbe Bild wie im Original. Hierbei entsteht auch dieselbe komische Wirkung aufgrund der Wortwahl von „Rudel“, die wie im Original, auf Tiere verweist. Es entsteht ein Bild von Liebhabern, die Esther umzingeln, als wäre Esther gefundenes Fressen für sie.

Die nächste Feige stellt im Ausgangstext „an Olympic lady crew champion“ dar, was im Vergleich zu allen anderen Feigen am ausgefallensten wirkt, da sich Esther im Roman zuvor nie dazu geäußert hat. In der Erstübersetzung wird daraus „Olympiasiegerin“, was zwar den

Siegesaspekt miteinfängt, jedoch „lady crew“ auslöst. Die Neuübersetzung berücksichtigt diesen Aspekt in Form von „olympische Mannschaftssiegerin“, was näher am Original ist.

Der *frame* „as I sat there, unable to decide, the figs began to wrinkle and go black, and, one by one, they plopped to the ground at my feet“ evoziert das Bild von Esther, wie sie hilflos dasitzt und zusieht, wie ihr alle Möglichkeiten für die Zukunft verloren gehen, bis schließlich nur noch die Erinnerung an das bleibt, was hätte sein können. Die Erstübersetzung „während ich dort saß und nicht fähig war, mich zu entscheiden, begannen die Feigen schrumpelig zu werden und schwarz, und eine nach der anderen fiel auf den Boden, mir vor die Füße“ und die Neuübersetzung „während ich dasaß, unfähig, mich zu entscheiden, begannen die Feigen zu schrumpfen und schwarz zu werden und plumpsten eine nach der anderen auf den Boden unter mir“ vermitteln wie der Ausgangstext das Gefühl von Überforderung, Ausweglosigkeit und Trauer. Interessant ist, dass das Verb „fiel auf den Boden“ aus der Erstübersetzung viel farbloser wirkt als „plopped“ und „plumpste“, was zu einer Abweichung auf sprachlicher Ebene führt.

Die drei Texte zeichnen das Bild von Esthers Zukunftsmöglichkeiten, die vor ihren Augen verschwinden. Die Neuübersetzung gibt ein dynamischeres Bild wieder, wobei man sich wirklich vorstellt, wie sich die Zweige ausbreiten und Feigen darauf wachsen. Im Gegensatz dazu wirkt die Erstübersetzung statischer. Nichtsdestotrotz fangen beide Übersetzungen die tragische Wirkung des Ausgangstextes ein und vermitteln diese an die Leserschaft.

Textbeispiel 4a, 4b und 4c:

Zu Beginn des vierten Textbeispiels wird die *frame* „I hadn’t slept for seven nights“ in der Erstübersetzung als „Und seit sieben Nächten hatte ich nicht geschlafen“ übersetzt. Dabei kommt es zu einer leichten Perspektivenverschiebung, wobei der Ausgangstext einen abgeschlossenen Zustand beschreibt, während „seit“ in der Neuübersetzung auf einen andauernden Zustand hindeutet, der bis in die Gegenwart reicht. Obwohl beide Versionen verdeutlichen, dass sie sieben Nächte nicht geschlafen hat, vermittelt die Neuübersetzung noch stärker, dass es ein anhaltendes Problem darstellt. Es zeigt sich auch ein Unterschied zur Erstübersetzung „Ich hatte sieben Nächte nicht geschlafen“, die sich stilistisch an das Original hält. Die Neuübersetzung hingegen beginnt mit „und“, was den Satz mit dem vorherigen Kontext verbindet, was eine stilistische Abweichung zum Original darstellt. Während „und“ möglicherweise zur Verbesserung des Erzählflusses eingefügt wurde, wirkt es nicht sehr idiomatisch, da Sätze im Deutschen üblicherweise nicht damit eingeleitet werden.

Die Länge des nächsten Satzes lässt sich in beiden Übersetzungen wiederfinden. Eine Abweichung lässt sich jedoch in dem *frame* „not to sleep in all that time“ finden, wobei der Fokus darauf, dass sie in dieser Zeit nicht geschlafen hat. Beide Übersetzungen hingegen legen den Fokus mit „so lange Zeit nicht zu schlafen“ darauf, wie lange sie nicht geschlafen hat. Insgesamt bleibt die Aussage gleich, jedoch unterscheidet sich die Nuance minimal.

Der *frame* „green, luminous course“ wurde in der Erstübersetzung mit „grünen, leuchtenden Kurs“ und in der Neuübersetzung mit „grüne, glimmende Bahn“ übersetzt. Die Erstübersetzung vermittelt dabei ein Bild, das dem englischen Original entspricht, während die Neuübersetzung mit der Alliteration „grün“ und „glimmend“ die Wirkung verstärkt. Ein weiterer Unterschied zwischen den beiden Übersetzungen liegt in den Begriffen „Kurs“ und „Bahn“. Beide deuten auf eine festgelegte Richtung der Zeiger hin, jedoch verweist „Kurs“ eher auf eine Zielrichtung, während „Bahn“ die tatsächliche Strecke des Zeigers beschreibt, was für die Gesamtszene jedoch keine größere Auswirkung hat.

Eine Abweichung zwischen dem Original und beiden Übersetzungen lässt sich im *frame* „because it seemed silly“ finden. Der englische Begriff „silly“ erinnert hierbei an eine kindliche Umschreibung. In der Erstübersetzung wurde der Begriff mit „dumm“ übersetzt, was eine deutlich negativere Konnotation hat als das Original. Die Neuübersetzung hingegen fängt mit „albern“ dieselbe Nuance des Ausgangstextes ein, wodurch derselbe kindliche und unbeholfene Ton erzeugt wird. Interessant ist, dass „silly“ ein weiteres Mal im Textbeispiel verwendet wird. Auch in der Neuübersetzung bleibt das zuvor verwendete „albern“ erhalten, während die Erstübersetzung, statt das vorher verwendete „dumm“, plötzlich „töricht“ verwendet. Der Begriff „töricht“ fängt ebenfalls nicht den kindlichen Ton von „silly“ ein. Ganz im Gegenteil handelt es sich dabei um einen formelleren Ausdruck.

Im Ausgangstext lassen sich einige Anaphern und eine Epipher finden. Die Anapher „it was“ wurde in beiden Übersetzungen nicht übertragen. Jedoch wurde „the second hand“, „the minute hand“ und „the hour hand“ in beiden Übersetzungen mittels „des Sekundenzeigers“, „des Minutenzeigers“ und „des Stundenzeigers“ übertragen. „A second“, „a minute“ und „an hour“ aus dem Ausgangstext wurde in der Erstübersetzung als „eine Sekunde“, „eine Minute“ und „eine Stunde“ übertragen und jeweils durch „oder“ aneinandergereiht. Auch in der Neuübersetzung wurde die Anapher in Form von „keine Sekunde“, „keine Minute“ und „keine Stunde“ angewendet. Hierbei fällt auf, dass „keine“ verwendet wurde, statt wie in der Neuüber-

setzung „ohne“ voranzustellen. Die Bedeutung verändert sich dadurch jedoch nicht. Die Epipher „I must have slept“ und „if I slept“ aus dem Ausgangstext wurden in den Übersetzungen ebenfalls nicht übertragen.

Die *frame* „every night for seven nights“ wurde in der Erstübersetzung mit „jede Nacht, sieben Nächte lang“ und in der Neuübersetzung mit „Nacht für Nacht seit sieben Nächten“ übersetzt. Interessant ist, dass „Nacht für Nacht“ einen dramatischeren Ton erzeugt, der poetisch wirkt. Trotz dieser Abweichung erscheint die Wortwiederholung passend, da sie ein dominantes Stilmittel in diesem Textabschnitt darstellt.

In der Beschreibung der Tage und der Schatten vermittelt der *frame* „the long perspective of shades that set off one box from the next had suddenly snapped up“, dass die Schatten ganz plötzlich aufgesprungen sind, was die Bewegung in den Mittelpunkt stellt. Die Erstübersetzung hingegen vermittelt mit „plötzlich ausgeschaltet“ eine eher technische Aktion, wodurch die Bewegung des Originals verloren geht. Die Neuübersetzung evoziert mit „plötzlich zusammengeschnürt“ das Bild vom Zusammenziehen, bis es verschwindet. Zwar fängt das nicht das „Aufspringen“ des Originals ein, vermittelt jedoch den Bewegungsakt, der im Original dazu führt, dass die Schatten verschwinden. Der *frame* „long perspective of shades“ wird in der Neuübersetzung mit „sich verjüngende Reihe von Schatten“ übersetzt, wodurch der perspektivische Aspekt aufgegriffen wird. Die Neuübersetzung hingegen vermittelt mit „die lange Reihe der Schatten“, dass es viele Schatten gibt, ohne direkt ein Bild von perspektivischer Tiefe zu erzeugen.

In dem *frame* „I could see day after day after day glaring ahead of me like a white, broad, infinitely desolate avenue“ fällt besonders die dreifache Wiederholung von „day“ auf, die die endlose Schlaflosigkeit vermittelt. In der Erstübersetzung wird diese mit „einen Tag und den Tag danach und den Tag danach“ ebenfalls in dreifacher Wiederholung übertagen und fängt die Monotonie des Ausgangstextes ein. Die Neuübersetzung hingegen weicht mit „nur noch Tage“ davon ab, wodurch die monotone Wirkung entfällt. Im Hinblick auf den *frame* „glaring“ vermittelt die Erstübersetzung mit „leuchten“ nicht dasselbe Bild. „Leuchten“ hat einen positiven Unterton, wohingegen „glaring“ eine grell blendende, fast schon schmerzhaft zukunfts suggeriert. Die Neuübersetzung mit „grell leuchtend“ erscheint passender, da „grell“ die Intensität besser einfängt.

Als erneut Bezug auf das Waschen genommen wird, folgt der *frame* „It made me tired just to think of it“, was in der Erstübersetzung mit „Es machte mich schon müde, nur daran zu

denken“ und in der Neuübersetzung mit „Schon der Gedanke langweilte mich“ übersetzt wurde. Der Ausgangstext und die Erstübersetzung evozieren das Bild, dass Esther mental als auch körperlich erschöpft ist. „Langweilte“ aus der Neuübersetzung hingegen fokussiert sich auf den emotionalen Zustand und vermittelt statt Erschöpfung vielmehr Desinteresse.

Der *frame* „I wanted to do everything once and for all and be through with it“ suggeriert, dass sie alles endgültig erledigen möchte, um es danach nicht mehr wiederholen zu müssen. „Be through with it“ vermittelt hierbei den Wunsch, endlich etwas hinter sich zu lassen, wodurch ein wenig Frustration und Erschöpfung mitschwingen. „Ich wollte alles ein für allemal tun und fertig damit sein“ aus der Erstübersetzung fängt mit „alles ein für allemal tun“ ebenso den Wunsch des endgültigen Abschlusses gut ein. Die Neuübersetzung betont diesen Aspekt noch stärker, indem „erledigen“ statt „tun“ verwendet wird, was Esthers Nachdruck auf den Abschluss deutlicher macht. Sowohl im Ausgangstext als auch in den beiden Übersetzungen bleibt unklar, worauf sich „everything“ bzw. „alles“ bezieht. Es bleibt ungewiss, ob es sich hier tatsächlich um sich wiederholende Pflichten wie das Waschen handelt, oder um den Wunsch zu sterben, auf den im Verlauf des Romans immer häufiger angespielt wird.

Insgesamt vermitteln beide Übersetzungen die tragische Wirkung des Ausgangstextes. Besonders die Wortwiederholungen, die die Schlaflosigkeit beschreiben, lassen sich in beiden Übersetzungen finden. Auch die verwendeten Anaphern tragen dazu bei, die Monotonie zu übertragen, wobei jedoch anzumerken ist, dass diese nur teilweise übernommen wurden und die Epipher vollkommen ausgelassen wurde. Trotz einiger Abweichungen in beiden Übersetzungen wurde dennoch die erdrückende Atmosphäre des Textausschnitts wiedergegeben, wodurch Esthers abnehmende psychische Gesundheit deutlich wird.

Textbeispiel 5a, 5b und 5c:

Der erste *frame* des Ausgangstextes „Lately I had considered going into the Catholic Church myself“ wurde in der Erstübersetzung mit „In letzter Zeit hatte ich selbst erwogen, in die katholische Kirche einzutreten“ wiedergegeben. Die Übersetzung vermittelt die Bedeutung des Originals, jedoch wirkt das Verb „erwog“ etwas formeller als im Original. Die Neuübersetzung „In letzter Zeit hatte ich überlegt, ob auch ich vielleicht katholisch werden sollte“ wirkt hingegen ein wenig umgangssprachlicher. Statt „erwog“ wird „überlegt“ verwendet und ein zusätzlich „auch ich“ und „vielleicht“ verwendet, wodurch hervorgehoben wird, dass sie selbst die Möglichkeit bis jetzt noch nicht in Betracht gezogen hat. Auffällig ist, dass die Erstübersetzung

„katholische Kirche“ verwendet, wie auch der Ausgangstext, während die Neuübersetzung „katholisch“ verwendet. Grundsätzlich drücken beide dasselbe aus, jedoch wird im Ausgangstext und der Erstübersetzung der Kirchenbesuch damit deutlicher impliziert, was für das weitere Textbeispiel relevant ist.

Im folgenden Satz wird für den *frame* „I knew that Catholics thought killing yourself was an awful sin“ in der Erstübersetzung „Ich wußte, daß Katholiken den Selbstmord für eine schreckliche Sünde hielten“ gewählt, was die Aussage korrekt wiedergibt. Die Neuübersetzung mit „Ich wußte, daß die Katholiken es als eine schreckliche Sünde ansahen, sich selbst zu töten“ klingt hingegen etwas umständlich durch die Umschreibung „es als eine Sünde ansahen“. Interessant ist, dass „killing yourself“ in der Neuübersetzung mit „selbst zu töten“ gleich eingefangen wird, während die Erstübersetzung mit „Selbstmord“ davon abweicht, wobei es sich jedoch nur um minimale Abweichungen handelt. Auf inhaltlicher Ebene unterscheiden sich die beiden Übersetzungen jedoch nicht wirklich von einander.

Der darauffolgende *frame* „But perhaps, if this was so, they might have a good way to persuade me out of it“ wird in der Erstübersetzung als „dann hatten sie vielleicht ein wirksames Mittel, mich davon abzubringen“ wiedergegeben. Die Neuübersetzung lautet: „Aber vielleicht hatten sie dann auch eine gute Methode, mich davon abzubringen“. Beide Übersetzungen behalten die Aussage bei, jedoch wirkt „wirksames Mittel“ medizinischer als „gute Methode“, was näher am alltagssprachlichen Ton des Ausgangstextes bleibt.

Esther beschreibt, dass sie nicht gläubig ist, in folgendem *frame*: „Of course, I didn't believe in life after death or the virgin birth or the Inquisition or the infallibility of that little monkey-faced Pope or anything“. Die Erstübersetzung entscheidet sich für „Natürlich glaubte ich nicht an das Leben nach dem Tod oder die jungfräuliche Geburt oder die Inquisition oder die Unfehlbarkeit dieses kleinen affengesichtigen Papstes, oder so etwas“. Diese Übersetzung fängt den Ausgangstext sowohl auf inhaltlicher als auch stilistischer Ebene ein, insbesondere durch die respektlose Formulierung „affengesichtiger Papst“, die eine komische Wirkung hat. Auch die Neuübersetzung ist ähnlich aufgebaut, verwendet jedoch „die Unfehlbarkeit dieses Papstes mit dem Äffchengesicht“, was ebenfalls abwertend wirkt. Hier wird „little“ aus dem Original durch den Diminutiv „Äffchen“ übertragen und das untypische Kompositum bleibt in beiden Übersetzungen erhalten. Der Zusatz „oder so etwas“ erscheint nur in der Erstübersetzung, wobei der Nachdruck der Gleichgültigkeit in der Neuübersetzung ausgelassen wird.

Besonders interessant ist der *frame* „but I didn't have to let the priest see this, I could just concentrate on my sin, and he would help me repent“. Die Erstübersetzung verwendet „aber ich brauchte den Priester das ja nicht merken zu lassen, sondern konnte mich einfach auf meine Sünde konzentrieren, und dann half er mir, sie zu bereuen“. Die Neuübersetzung lautet: „aber das brauchte ich dem Priester ja nicht zu sagen, ich konnte mich einfach auf meine Sünde konzentrieren, und er würde mir beim Bereuen helfen“. Beide Übersetzungen übertragen den Inhalt korrekt, weichen jedoch bei „help me repent“ ein wenig ab. Während „beim Bereuen helfen“ aus der Neuübersetzung den Aspekt der Hilfe einfängt, erscheint „bereuen“ für den religiösen Kontext nicht besonders idiomatisch. Dasselbe lässt sich auch bei „sie zu bereuen“ finden. Eher würde man in diesem Kontext von „Buße tun“ sprechen.

„The only trouble was“ wurde in der Erstübersetzung mit „Die einzige Schwierigkeit war“ und der Neuübersetzung mit „Das Dumme war nur“ übertragen. Letzteres ist deutlich umgangssprachlicher und vermittelt eine stärkere komische Wirkung, da in Verbindung mit dem Thema Selbstmord ein fast banaler Ton eingesetzt wird. Auffällig ist, dass die Formulierung „nicht das ganze Leben in Anspruch nehmen“ den Ausgangstext idiomatischer wiedergibt als „das ganze Leben ausfüllen“, was ein wenig abstrakter wirkt.

Der darauffolgende *frame* „you still had to eat three meals a day and have a job and live in the world“ wird in der Erstübersetzung als „man mußte trotzdem am Tag drei Mahlzeiten essen und eine Anstellung haben und in der Welt leben“ wiedergegeben. Die Neuübersetzung verwendet hingegen „man mußte dennoch dreimal am Tag essen, einen Beruf haben und in der Welt leben“. Beide übertragen dieselbe Bedeutung des Ausgangstextes, jedoch lassen sich einige stilistischen Unterschiede feststellen. Während „drei Mahlzeiten“ dasselbe Bild wie der Ausgangstext einfängt, erscheint „Anstellung“ nicht sehr idiomatisch in diesem Kontext. „Einen Beruf haben“ aus der Neuübersetzung wirkt hier natürlicher und passender. Die Ausweglosigkeit wird in beiden Übersetzungen mithilfe von „drei“ und „dreimal“ vermittelt, wodurch die tragische Wirkung erhalten bleibt.

Insgesamt lassen sich vereinzelte Abweichungen in Bezug auf Stil und Ton zwischen dem Ausgangstext und den beiden Übersetzungen feststellen. Die Neuübersetzung wählt in vielen Fällen idiomatische Begriffe, die dem Ausgangstext gerecht werden, und die Erstübersetzung vermittelt auf inhaltlicher Ebene meist präzise die Informationen aus dem Ausgangstext. Das ambivalente Textbeispiel mit sowohl komischer als auch tragischer Wirkung, wird in beiden Übersetzungen vermittelt.

Textbeispiel 6a, 6b und 6c:

Das sechste Textbeispiel beginnt im Ausgangstext mit dem *frame* „I looked at Joan“, der in beiden deutschen Übersetzungen mit „Ich sah Joan an“ übersetzt wurde und dieselbe Bedeutung überträgt.

Im darauffolgenden Satz wird der *frame* „In spite of creepy feeling“ aus dem englischen Original mit „Obwohl sie mir unheimlich war“ in der Erstübersetzung übersetzt. Diese Version legt den Fokus darauf, was Esther über Joan denkt, anstatt welches Gefühl Joan in ihr auslöst. Dennoch bleibt der unheimliche Aspekt erhalten, weshalb die Übersetzung nicht falsch ist, sondern lediglich eine leicht veränderte Perspektive vermittelt. In der Neuübersetzung wurde stattdessen „Obwohl sich alles in mir sträubte“ gewählt, wodurch das Gefühl stärker betont und fast schon eine körperliche Reaktion vermittelt. Allerdings wird hier nicht direkt das „creepy feeling“ wiedergegeben, sondern vielmehr die Reaktion auf dieses Gefühl.

Esther vergleicht Joan im Ausgangstext mit einem „Martian“ und „particularly warty toad“. Diese unerwarteten Vergleiche erzeugen eine komische Wirkung. Besonders der zweite Vergleich fällt auf, da er impliziert, dass Joan nicht nur anders, sondern auch hässlich ist. Die Erstübersetzung gibt diese Bilder mit „Marsbewohner“ und „Kröte mit besonders vielen Warzen“ präzise wieder und behält so auch dieselbe komische Wirkung des englischen Originals. Auch die Neuübersetzung folgt diesem Muster mit „Marsmenschen“ und „Kröte mit besonders vielen Warzen“ und evoziert das gleiche Bild.

Im Ausgangstext beschreibt Esther ihre Beziehung zu Joan mit dem *frame* „Her thoughts were not my thoughts, nor her feelings my feelings, but we were close enough so that her thoughts and feelings seemed a wry, black image of my own“. Auffällig ist hierbei die dreifache Wiederholung von „thoughts“ und „feelings“, die sich in beiden deutschen Übersetzungen wiederfindet und somit auf stilistischer Ebene dem Original entsprechen.

Im selben Satz folgt der *frame* „we were close enough“ wird in der Erstübersetzung mit „wir waren uns ähnlich genug“ und in der Neuübersetzung mit „wir waren uns doch so nah“ übersetzt. Während die Erstübersetzung betont, dass Esther und Joan einander ähneln, aber nicht identisch sind, legt die Neuübersetzung den Fokus mehr auf ihre emotionale und physische Nähe. Besonders das Wort „doch“ vermittelt den Eindruck, dass Esther eben erst feststellt,

wie tief ihre Verbindung tatsächlich ist, was im Ausgangstext nicht angelegt ist. Die Erstübersetzung scheint hier die Bedeutung des Ausgangstextes besser einzufangen und erscheint somit treffender.

Der *frame* „wry, black image“ beschreibt im Ausgangstext eine verzerrte bzw. düstere Reflexion von Esther. In der Erstübersetzung wurde „verzerrtes, schwarzes Abbild“ verwendet, was dasselbe Bild vermittelt. Die Neuübersetzung verwendet hingegen „schwarzes Zerrbild“, wo das Adjektiv „wry“ in der Bedeutung des Wortes „Zerrbild“ aufgegriffen wird, jedoch dennoch dieselbe Bedeutung überträgt.

Esther fragt sich, ob Joan tatsächlich existiert und drückt dies mit dem *frame* „Sometimes I wondered if I had made Joan up“ aus. Diese Infragestellung ihrer Realität deutet auf ihre mentale Instabilität hin und sorgt für eine tragische Wirkung. Die Erstübersetzung verwendet hier „Manchmal fragte ich mich, ob ich Joan vielleicht erfunden hatte“, wobei das Wort „vielleicht“ hinzugefügt wird. Das verändert die Aussage leicht, da es zusätzliche Unsicherheit vermittelt, evoziert jedoch dennoch dasselbe Bild. Die Neuübersetzung folgt derselben Satzstruktur mit „Manchmal fragte ich mich, ob ich mir Joan ausgedacht hatte“, ersetzt jedoch „erfunden“ mit „ausgedacht“. Trotz dieser minimalen Unterschiede bleibt eine tragische Wirkung in beiden Übersetzungen erhalten.

Eine Inkohärenz zeigt sich zwischen dem *frame* „to remind me of what I had been through“ und den beiden Übersetzungen. Auffällig ist, dass beide Übersetzungen „what I have been through“ weiter ausbauen, als es im Original der Fall ist. Die Erstübersetzung verwendet „was ich gewesen und durch was ich gegangen war“, wodurch „what I have been through“ in zwei Aspekte geteilt wird. Einerseits umschreibt die Übersetzung, wer sie in der Vergangenheit war und was sie erlebt hat. Besonders auffällig ist die Wahl, von „wer“ statt „was“, wodurch eine Distanz zu Esther als Person geschaffen wird. Auch die Verwendung von „was“ mit „gegangen“ erscheint nicht idiomatisch. Die Bedeutung wird somit leicht abgeändert und weicht vom Ausgangstext ab. Ähnliches lässt sich auch in der Neuübersetzung finden. Der *frame* „was ich gewesen war und was ich durgemacht hatte“ verwendet ebenso „was“ statt „wer“. Allerdings ersetzt sie „gegangen“ durch „durchgemacht“, wodurch die Formulierung idiomatischer wirkt als in der Erstübersetzung. Dennoch erweitert auch diese Übersetzung die Bedeutung des Originals, wirkt beim Lesen jedoch nicht störend, da sie idiomatischer ist.

Insgesamt weichen beide Übersetzungen in einigen Aspekten vom Ausgangstext ab, doch die tragische Wirkung bleibt erhalten, da das zentrale Bild der Gesamtscene erfolgreich übertragen wird.

Textbeispiel 7a, 7b und 7c:

Das siebte Textbeispiel spielt sich während Joans Beerdigung ab und beginnt mit dem *frame* „Then, behind the coffin and the flowers and the face of the minister and the faces of the mourners“, wo vor allem die Wiederholung von „and“ auffällt. Beide Übersetzungen greifen dieses Stilmittel auf und verwenden mehrfach „und“, wodurch dasselbe Bild von sprunghaften Gedanken und Überforderung vermittelt wird.

Im *frame* „I saw the rolling lawns of our town cemetery, knee-deep in snow now“ lässt sich ein kleiner Unterschied feststellen. In der Erstübersetzung wird „hoch mit Schnee bedeckt“ verwendet, wobei man sich den Schnee etwas höher als nur knietief vorstellt. Die Neuübersetzung hingegen verwendet „knietief“, was genau dem Ausgangstext entspricht. Nichtsdestotrotz verändert diese kleine Abweichung nicht die Wirkung.

Im Ausgangstext entsteht durch den *frame* „the tombstones rising out of it like smokeless chimney“ ein lebloses Bild, wobei die rauchlosen Kamine den Tod symbolisieren. Die Erstübersetzung „die Grabsteine ragten wie rauchlose Kamine daraus hervor“ sowie die Neuübersetzung „dem die Grabsteine wie Kamine ohne Rauch auftragen“ übertragen beide dasselbe Bild von trostloser Leere und Leblosigkeit.

Der *frame* „There would be a black, six-foot deep gap hacked in the hard ground“ wurde in der Erstübersetzung als „Ein schwarzes, zwei Meter tiefes Loch würde in dem harten Boden sein.“ und in der Neuübersetzung als „Irgendwo dort war ein schwarzes, zwei Meter tiefes Loch in den harten Boden gehackt worden“ übertragen. Die Erstübersetzung lässt „hacked“ aus dem Ausgangstext aus, wodurch das aktive Ausheben des Lochs verloren geht. Die Neuübersetzung hingegen beschreibt mit „gehackt“ dasselbe fast schon brutale Bild. Hier erfolgt auch eine Zeitverschiebung ins Präteritum, wodurch nicht mehr von einer Vorstellung, sondern von der Realität gesprochen wird. Dadurch hebt die Neuübersetzung die Realität des Begräbnisses stärker hervor.

Es lassen sich einige Unterschiede im *frame* „That shadow would marry this shadow, and the peculiar, yellowish soil of our locality soil seal the wound in the whiteness“ feststellen. Während „peculiar“ in der Erstübersetzung mit „sonderbar“ wiedergegeben wird, verwendet

die Neuübersetzung „eigentümlich“, was idiomatischer klingt. Zusätzlich wird in der Neuübersetzung „gelb“ statt „gelblich“ verwendet, was der Erde eine stärkere Farbe verleiht, was jedoch nicht wirklich eine Auswirkung auf das erzeugte Bild hat.

Der frame „and yet another snowfall erase the traces of newness in Joan's grave“ vermittelt sehr poetisch, dass das Grab mit der Zeit in Vergessenheit geraten wird. In der Erstübersetzung „und dann löschte der Schneefall die frischen Spuren des Grabes von Joan aus“ bleibt die Bedeutung erhalten, wirkt jedoch etwas direkter in der Sprache. In der Neuübersetzung „und der nächste Schnee würde auch die Spuren Neuheit an Joans Grab auslöschen“ hingegen betont die Vergessenheit noch stärker. Es entsteht zwar dasselbe Bild in beiden Übersetzungen, jedoch entspricht die Sprache der Neuübersetzung eher dem Ausgangstext.

„I took a deep breath and listened to the old brag of my heart“ aus dem Ausgangstext wird besonders in der Neuübersetzung stilistisch treffen wiedergegeben. Der *frame* „lauschte dem Prahlen“ wirkt passender und poetischer „hörte auf den alten prahlenden Schlag“ aus der Erstübersetzung, wodurch die Selbstwahrnehmung etwas stärker betont wird. Nichtsdestotrotz vermittelt auch die Erstübersetzung ein ähnliches Bild, wenn auch stilistisch weniger poetisch.

Die abschließende frame „I am, I am, I am“ wird in beiden Übersetzungen durch die dreifache Wiederholung von „ich bin“ wiedergegeben. Besonders auffällig ist dabei, dass sich die Neuübersetzung an die Punktsetzung des Ausgangstextes orientiert, während die Erstübersetzung stattdessen Beistriche verwendet. Warum diese translatorische Entscheidung getroffen wurde, ist unklar.

Insgesamt lassen sich vereinzelte Abweichungen vom Ausgangstext feststellen, dennoch bleibt die tragische Wirkung im Textbeispiel, auch wenn diese stellenweise weniger poetisch vermittelt wird.

Nachdem ich die Analyse meiner ausgewählten Textbeispiele abgeschlossen habe, werde ich im nächsten Kapitel nun meine Ergebnisse diskutieren. Dabei werde ich auch auf die zuvor thematisierte Neuübersetzungshypothese eingehen.

5. Diskussion

Ziel dieser Arbeit war es mithilfe des funktionalen Modells von Margret Ammann zu analysieren, ob sich dieselbe komische und tragische Wirkung aus dem englischen Ausgangstext auch in den beiden deutschen Übersetzungen finden lässt.

Zunächst habe ich die Funktion des Ausgangstextes sowie der Erst- und Neuübersetzung betrachtet. Meine Analyse hat gezeigt, dass alle drei eine ähnliche Funktion verfolgen, um den Roman an die Leserschaft zu vermitteln. Der Verlag des Ausgangstextes sowie der Verlag der beiden deutschen Übersetzungen verfolgen das Ziel bekannte Autor:innen zu publizieren, ein Kriterium, dem Sylvia Plath definitiv entspricht. Dabei ist besonders hervorzuheben, dass zwischen der Erstübersetzung von 1968 und der Neuübersetzung von 1997 rund 30 Jahre liegen, jedoch keine Gründe bekannt sind, wieso die Neuübersetzung beauftragt wurde. Die zeitliche Distanz Übersetzungen zeigt sich teilweise in der sprachlichen Gestaltung. Während in der Erstübersetzung teils veraltete Begriffe wie „töricht“ verwendet werden, orientiert sich die spätere Übersetzung stärker am heutigen Sprachgebrauch. Hinsichtlich der Zielgruppen kann davon ausgegangen werden, dass die Leserschaft bis zu einem gewissen Grad bereits mit der Autorin oder dem Roman vertraut sind, was heutzutage auch besonders auf den Stellenwert in der Popkultur zurückzuführen ist.

In Bezug auf die Buchcover lassen sich jedoch Unterschiede feststellen. Der Ausgangstext zeigt eine abstrakte Glasglocke mit Teilen von Textpassagen zwischen den blauen Ringen. Diese kreative Gestaltung verweist gezielt auf Aspekte der Handlung des Romans. Die Buchcover der Erstübersetzung und Neuübersetzung hingegen folgen dem typischen Design ihrer jeweiligen Buchreihen: Die Erstübersetzung zeigt lediglich den Namen der Autorin und den Titel und verweist auf die Bibliothek Suhrkamp. Die Neuübersetzung ergänzt den Namen und Titel mit einem Bild von Sylvia Plath, was die Autorin in den Vordergrund rückt.

Ziel meiner Analyse war herauszufinden, ob dieselbe komische und tragische Wirkung in den zwei deutschen Übersetzungen vermittelt wird. Anzunehmen war, dass die Übersetzungen aufgrund von sprachlichen Abweichungen nicht dieselbe komische und tragische Wirkung einfangen konnten. Natürlich galt hier auch zu betrachten, inwieweit sich die Erst- und Neuübersetzung voneinander unterscheiden. Insgesamt hat meine Analyse gezeigt, dass sowohl die Erst- als auch die Neuübersetzung eine komische und tragische Wirkung übertragen, auch wenn diese an vereinzelten Stellen etwas vom Ausgangstext abweichen.

Die tragische Wirkung wird im Ausgangstext besonders durch Metaphern, Wiederholungen sowie die zentrale Thematik von Selbstmord und der abnehmenden mentalen Gesundheit vermittelt. Beispielsweise wird im ersten Textbeispiel das Gefühl von innerer Leere durch die doppelte Wiederholung von „very“ in „I felt very still and very empty“ betont. Die Erstübersetzung behält die doppelte Wiederholung mit „sehr“ bei. Die Neuübersetzung hingegen ersetzt die Wiederholung durch „ganz still und leer“, wodurch die Intensität abgeschwächt wird und ein Teil der ursprünglichen tragischen Wirkung verloren geht.

Auch im vierten Textbeispiel lässt sich etwas Ähnliches beobachten: Die dreifache Wiederholung von „day“ in „I could see day after day after day glaring ahead of me like a white, broad, infinitely desolate avenue“ unterstreicht das Gefühl von Monotonie und Ausweglosigkeit. Während die Erstübersetzung diese Wiederholung übernimmt, wird das Adjektiv „glaring“ mit dem neutralen „leuchten“ wiedergegeben, wodurch das fast schon bedrohliche Licht des Ausgangstextes verharmlost wird. Die Neuübersetzung hingegen verzichtet auf die dreifache Wiederholung, erzeugt aber mit „grell leuchtend“ ein deutlich passenderes Bild für das Licht. Beide Versionen wahren also jeweils einen Teil der Wirkung, geben dafür jedoch einen anderen auf.

Ebenso auffällig ist die Wiederholung der Konjunktionen „und“ und „oder“, die in den analysierten Textbeispielen eine zentrale Rolle zur Vermittlung der tragischen Wirkung spielen. Im ersten Textbeispiel wird mit der Aneinanderreihung von „und“ in beiden Übersetzungen wie im Original die Monotonie des Tagesablaufs von Esther vermittelt. Ähnlich wird im siebten Textbeispiel „und“ verwendet, um die Umgebung während der Beerdigung zu beschreiben, was zur tragischen Wirkung beiträgt. Hierbei entsteht durch die Aneinanderreihung ein Gefühl von Überforderung, wobei die mehrfache Wiederholung die sprunghaften Gedanken von Esther wiedergibt.

Besonders eindrucksvoll tritt die tragische Wirkung auch im dritten Textbeispiel „as I sat there, unable to decide, the figs began to wrinkle and go black, and, one by one, they plopped to the ground at my feet“ ein, wo Esthers Entscheidungsunfähigkeit mithilfe des Feigenbaums veranschaulicht wird. Beide Übersetzungen transportieren das Bild von Ausweglosigkeit und Überforderung, unterscheiden sich jedoch auf sprachlicher Ebene ein wenig. Während „plumpste“ den kindlichen Ton des Ausgangstextes einfängt, erscheint „fiel auf den Boden“ aus der Erstübersetzung farbloser.

Insgesamt lässt sich zur tragischen Wirkung festhalten, dass beide Übersetzungen die zentrale tragische Wirkung des Ausgangstextes wirkungsvoll wiedergeben. Beide geben Esthers innere Zerrissenheit und Ausweglosigkeit wieder, auch wenn es teilweise auf sprachlicher Ebene Unterschiede gibt. Die Erstübersetzung bleibt näher am Wortlaut des Originals und vermittelt die Tragik in einem eher nüchternen, teilweise formellen Ton. Die Neuübersetzung hingegen nutzt häufig idiomatischere Ausdrücke, die dadurch aus heutiger Sicht stilistisch flüssiger erscheinen. Ein Grund dafür ist, dass die Neuübersetzung 30 Jahre später erschienen ist. Trotz dieser stilistischen Unterschiede gelingt es beiden Übersetzungen, die tragische Grundwirkung der ausgewählten Textbeispiele zu bewahren.

Die komische Wirkung tritt häufig in Verbindung mit einem Überraschungseffekt auf. Beispielsweise im zweiten Textbeispiel, in dem sich Esther vorstellt, wie ihre Chefin Jay Cee mit einem „fetten“ bzw. „dicken“ Mann im Bett liegt. Hier arbeiten beide Übersetzungen mit einer ähnlichen Vorstellung. Die Erstübersetzung verstärkt jedoch den komischen Effekt durch das Wort „fett“, was näher am Ausgangstext ist, während die Neuübersetzung mit „dick“ zurückhaltender wirkt. Der Überraschungsmoment bleibt jedoch in beiden Übersetzungen erhalten und erzeugt schlussendlich dieselbe komische Wirkung für die Leserschaft.

Ein weiteres Beispiel hierfür bietet die Beschreibung der „gushers“ im fünften Textbeispiel. Während der Ausgangstext eher neutral bleibt, übersetzt die Erstfassung den Begriff mit „Modemagazin-Ziegen“, wobei es sich um eine deutlich wertendere Bezeichnung handelt, die jedoch dennoch eine komische Wirkung erzeugt. Die Neuübersetzung entscheidet sich für „Modezicken“, was noch einen Schritt weiter geht, aber auch eine komische Wirkung erzeugt. Obwohl die semantische Nähe zum Ausgangstext verloren geht, passen die Begriffe zum Kontext der restlichen Textpassage. Warum hier gezielt Begriffe gewählt wurden, die eine negative Konnotation gegenüber Frauen haben, bleibt unklar und eröffnet Raum für eine mögliche zukünftige Analyse aus einer genderkritischen Perspektive.

Auch stilistische Mittel wie kreative Wortneuschöpfungen tragen zur Komik bei. In der Erstübersetzung wird aus „plug-ugly“ „spukhäßlich“, wobei das Kompositum für eine komische Wirkung sorgt. „Abgrundtrief häßlich“ aus der Neuübersetzung hingegen erscheint weniger wirkungsvoll, sorgt im Kontext des Textbeispiels dennoch für einen Überraschungsmoment, der eine komische Wirkung auslöst.

Besonders auffällig sind die zahlreichen Vergleiche, die in den Textstellen vorkommen. Beispielsweise als Joan mit einem „Marsbewohner“ bzw. „Marsmenschen“ oder einer „Kröte

mit besonders vielen Warzen“ verglichen wird. Auch der Vergleich von Zukunftsmöglichkeiten mit Feigen trägt zu dieser Wirkung bei, wobei diese Vergleiche meist in Verbindung mit dem Überraschungseffekt die volle komische Wirkung entfachen.

Insgesamt zeigt sich, dass beide Übersetzungen komisch Elemente des Ausgangstextes übertragen und meist mithilfe des Überraschungseffekts die komische Wirkung vermitteln. Die Erstübersetzung weist teilweise drastischere Ausdrücke auf, die die komische Wirkung verstärken, während die Neuübersetzung meist näher am Ausgangstext bleibt und subtilere Sprache nutzt.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sowohl die tragische als auch die komische Wirkung des Originals in den beiden Übersetzungen in unterschiedlichem Maß aufgegriffen werden. Während die Neuübersetzung in vielen Passagen eine größere stilistische Nähe zum Original zeigt, schafft es die Erstübersetzung stellenweise dennoch passende und wirkungsvolle Umschreibungen zu wählen. Die Tragik erscheint in der Neuübersetzung häufig stilistisch genauer das Bild des Ausgangstextes zu vermitteln. Die Erstübersetzung hingegen bleibt in ihrer Sprache oft direkter, was bei Beispielen wie „spukhäßig“ oder „fetter Mann“ passend ist.

Abschließend wird noch auf die Neuübersetzungshypothese eingegangen. Im Verlauf meiner Analyse hat sich gezeigt, dass die Erstübersetzung im Allgemeinen in Bezug auf idiomatische Wendungen und Bildhaftigkeit häufiger vom Ausgangstext abweicht. Stellenweise zeigt sich eine sprachliche Vereinfachung, wodurch die poetische Sprache etwas abgeschwächt wird. Es gibt auch mehrere Instanzen, wo sich Übersetzungsfehler finden lassen, wie etwa die Verwechslung von „ich“ und „sie“ oder „falsche Augenlider“ statt „falsche Wimpern“.

Im Gegensatz dazu bleibt in die Neuübersetzung in Bezug auf Tonalität und auch Bildhaftigkeit weitgehend nahe am Ausgangstext. Wortwiederholungen werden beibehalten und auch sprachliche Nuancen übertragen, so finden sich Beispiele wie „plumpsten“ für „plopped“, wodurch die Atmosphäre des Originals übertragen wird. Darüber hinaus korrigiert die Neuübersetzung Fehler aus der Erstübersetzung und überträgt diese passender ins Deutsche.

Bei der Neuübersetzung lässt sich eine klare translatorische Strategie der Verfremdung feststellen, wobei die Ausgangskultur gezielt beibehalten wurde. Die Erstübersetzung hingegen zeigt keine klare Verfremdung oder Domestizierung auf, sondern deutet vielmehr auf uneinheitliche stilistische Präferenzen hin. Beispielsweise wird in einem Textbeispiel der Erstübersetzung „Trolleybus“ verwendet, was einer Verfremdung entspricht, während in einem anderen

Textbeispiel das originale „Ee Gee“ zu „E.G.“ geändert wird, was eher einer Domestizierung entspricht.

Insgesamt lässt sich auf Grundlage der Neuübersetzungshypothese Folgendes sagen: Die Neuübersetzung orientiert sich stark am Ausgangstext und korrigiert Übersetzungsfehler aus der Erstübersetzung, wie es Berman in seiner Hypothese beschreibt. Die Erstübersetzung hingegen zeigt jedoch keine gezielte Orientierung an der Zielkultur auf. Daraus lässt sich darauf schließen, dass die Neuübersetzungshypothese im Rahmen von *The Bell Jar* nicht eindeutig nachgewiesen und bestätigt werden kann.

6. Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit dem 1963 erschienenen Roman *The Bell Jar* sowie der 1968 erschienenen deutschen Erstübersetzung von Christian Grote und 1997 erschienenen Neuübersetzung von Reinhard Kaiser. Anhand der funktionalen Übersetzungskritik von Margret Ammann sollten sieben ausgewählte Textbeispiele aus dem englischen Ausgangstext und den zwei deutschen Übersetzungen untersucht werden.

Zur Einführung in die Thematik wurden zunächst die Definition und mögliche Gründe für Neuübersetzungen sowie die Neuübersetzungshypothese und deren Kritik behandelt. Im dritten Kapitel folgte ein Überblick über den Roman und Sylvia Plath sowie die Begriffsdefinition von *Komik* und *Tragik* und wie diese im Roman zum Einsatz kommen. Das vierte Kapitel widmete sich übersetzungstheoretischen Grundlagen, darunter die Skopostheorie, Theorie des translatorischen Handelns und das funktionale Modell der Übersetzungskritik von Margret Ammann.

Die Analyse der sieben ausgewählten Textbeispiele hat gezeigt, dass die komische und tragische Wirkung von *The Bell Jar* in beiden Übersetzungen erhalten bleibt, sprachlich jedoch stellenweise vom Ausgangstext abweicht. In der Erstübersetzung treten teilweise Übersetzungsfehler auf, dennoch wird durch den Einsatz von unerwarteten Wendungen eine komische Wirkung erzeugt. Auch werden durch wirkungsvolle Umschreibungen tragische Momente erzeugt. Die Neuübersetzung korrigiert die Fehler der Erstübersetzung, bleibt sprachlich näher am Ausgangstext und nutzt gezielt den Überraschungseffekt, um eine komische Wirkung zu erzeugen. Gleichzeitig gelingt es ihr, das stilistische Bild des Ausgangstextes durch idiomatische Formulierungen präzise zu vermitteln und so eine tragische Wirkung zu schaffen.

In Bezug auf die Neuübersetzungshypothese hat sich gezeigt, dass sie in den analysierten Textbeispielen von *The Bell Jar* nicht eindeutig nachgewiesen und bestätigt wird. Grund dafür ist, dass die Neuübersetzung zwar die translatorische Strategie der Verfremdung verfolgt, die Erstübersetzung jedoch keine klare Einbürgerung erkennen lässt.

Im ersten Textbeispiel zeigt sich eine interessante Beobachtung: In beiden Übersetzungen wurden Begriffe mit einer negativen Konnotation gegenüber Frauen gewählt, obwohl der entsprechende Begriff im Ausgangstext neutral ist. Aus translationswissenschaftlicher Perspektive und unter Berücksichtigung der Bedeutung des Romans in der feministischen Bewegung

wäre es für zukünftige Analysen aufschlussreich, zu untersuchen, ob solche geschlechterspezifischen Konnotationen auch an anderen Stellen in der Erst- und Neuübersetzung festgestellt werden können.

Bibliografie

- Albrecht, Jörn (1998). *Literarische Übersetzung: Geschichte, Theorie, kulturelle Wirkung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Ammann, Margret (1990). Anmerkungen zu einer Theorie der Übersetzungskritik und ihrer praktischen Anwendung. *TEXTconTEXT* 5 (1), 209-250.
- Bensimon, Paul (1990). Présentation. *Palimpsestes* 8 (4), IX-XIII.
- Bereza, Darotà K. (2009). Die Neuübersetzung - Ausdruck des Wandels in der Translationskultur. In: Kalverkämper, Hartwig & Schippel, Larissa (Hg.) *Translation zwischen Text und Welt: Translationswissenschaft als historische Disziplin zwischen Moderne und Zukunft*. Berlin: Frank & Timme, 259-273.
- Bereza, Dorotà K. (2013). *Die Neuübersetzung: eine Hinführung zur Dynamik literarischer Translationskultur*. Berlin: Frank & Timme, Verlag für wissenschaftliche Literatur.
- Berman, Antoine (1990). La Retraduction Comme Espace de la Traduction. *Palimpsestes* 8 (4), 1-7.
- Boyles, Christina (2015). Masochists and “Moonbrains”: The (Macabre) Philosophy of Feminism in Plath’s *The Bell Jar*. *Plath Profiles: An Interdisciplinary Journal for Sylvia Plath Studies* 8, 25-30.
- Brownlie, Siobhan (2006). Narrative Theory and Retranslation Theory. *Across Languages and Cultures* 7 (2), 145–170.
- Cadera, Susanne M. & Andrew Samuel Walsh (eds.) (2017). *Literary Retranslation in Context*. Oxford: Peter Lang.
- Chesterman, Andrew (2000). A Causal Model for Translation Studies. In: Olohan, M. (ed.) *Intercultural Faultlines*. Manchester: St Jerome, 15-27.
- Collider (2023). What Happened to Kirsten Dunst’s ‘The Bell Jar’ movie? <https://collider.com/kirsten-dunst-bell-jar-movie-production-history/> (Stand: 16.03.2025)
- Collombat, Isabelle (2004). Le XXI^e siècle: l’âge de la retraduction. *Translation Studies in the new Millennium* 2, 1-15.

Deane-Cox, Sharon (2014). *Retranslation: Translation, Literature and Reinterpretation*. London: Bloomsbury Publishing Plc.

Desmidt, Isabelle (2009). (Re)translation Revisited. *Meta* 54 (4), 669–683.

Deutsche Nationalbibliothek (o.J.). <https://portal.dnb.de/opac.htm?method=simpleSearch&query=11687418X> (Stand: 09.03.2025)

Duden (2025a). Komik. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Komik> (Stand: 05.04.2025)

Duden (2025b). komisch. <https://www.duden.de/rechtschreibung/komisch> (Stand: 25.05.2025)

Duden (2025c). Humor. [https://www.duden.de/rechtschreibung/Humor Stimmung](https://www.duden.de/rechtschreibung/Humor_Stimmung) (Stand: 08.03.2025)

Duden (2025d). Tragik. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Tragik> (Stand: 05.04.2025)

Duden (2025e). tragisch. <https://www.duden.de/rechtschreibung/tragisch> (Stand: 05.04.2025)

Duden (2025f). verjüngen. <https://www.duden.de/rechtschreibung/verjuengen> (Stand: 23.03.2025)

Duden (2025g). Trolleybus. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Trolleybus> (Stand: 08.03.2025)

Duden (2025h). Oberleitungsomnibus. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Oberleitungsomnibus> (Stand: 08.03.2025)

Duden (2025i). Schuss. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Schuss> (Stand: 11.03.2025)

Duden (2025j). zusammenschnurren. <https://www.duden.de/rechtschreibung/zusammenschnurren> (Stand: 16.03.2025)

Eco, Umberto (1985). *Lecort in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano: Bompiani.

Elias, Naomi (2017). How ‘The Bell Jar’ Became Pop Culture’s Code For Female Sadness. <https://www.nylon.com/articles/bell-jar-female-sadness> (Stand: 28.01.2025)

Faber (2021). Our History. <https://www.faber.co.uk/history/?srsltid=AfmBOook0ee-hjE4zp0OWYQkWsQJmVy964r73QxY-42M8Yrzq8Lt0bSib> (Stand: 01.03.2025)

Fillmore, Charles J. (1977). Scenes-and-frames semantics. In: Zampolli, A. (ed.) *Linguistic structure processing*. New York/Oxford: New Holland Publishing Company, 55-81.

Gambier, Yves (1994). La retraduction, retour et détour. *Meta* 39 (3), 413-417.

García, Olga (2013). „Können Übersetzungen alt werden oder wie modern darf ein Klassiker sein? Zum Phänomen Neuübersetzung“. In: Fandrych, Christian; Galván Torres, Adriana R.; Heidermann, Werner; Pleß, Ulrike & Tschirner, Erwin (Hg.) *Text, Diskurs und Translation im Wandel: Transformationen in der lateinamerikanischen Germanistik*. Tübingen: Stauffenburg, 189-198.

Germanisches Nationalmuseum (o.J.). Grote, Christian. <https://ais-dka.gnm.de/solr-archivieren/1498039> (Stand: 09.03.2025)

Gill, Jo (2008). *The Cambridge Introduction to Sylvia Plath*. Cambridge: Cambridge University Press.

Goethe, Johann Wolfgang von (1888). *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständniß des West-östlichen Divans* (Goethes Literarische Werke 7). Weimar: Böhlau Verlag.

Hayman, Ronald (1991). *The Death and Life of Sylvia Plath*. New York: Carol Publ. Group.

Holz-Mänttari, Justa (1984). *Translatorisches Handeln: Theorie und Methode*. Helsinki: Suomalainen Tiedekatemia.

Holz-Mänttari, Justa (1986). *Translatorisches Handeln – theoretisch fundierte Berufsprofile*. In: Snell-Hornby, Mary (Hg.): *Übersetzungswissenschaft. Eine Neuorientierung. Zur Integration von Theorie und Praxis*. Tübingen: Francke, 348-374.

Hurtado Albir, Amparo (2001). *Traducción y Traductología: introducción a la traductología*. Madrid: Ed. Cátedra.

IMDb (2025a). The Bell Jar. <https://www.imdb.com/de/title/tt0078843/> (Stand: 16.03.2025)

- IMDb (2025b). Sylvia Plath: Inside the Bell Jar. https://www.imdb.com/de/title/tt8851088/?ref=nm_sr_srgs_2_tt_8_nm_0_in_0_q_the%2520bell%2520jar (Stand: 16.03.2025)
- Jianzhong, Xu (2003). Retranslation: Necessary or Unnecessary. *Babel* 49 (3), 193–202.
- Kittel, Harald (1991). *Interculturality and the Historical Study of Literary Translations*. Berlin: Schmidt.
- Koskinen, Kaisa & Paloposki, Outi (2004). A thousand and one translations: Revisiting retranslation. In: Hansen, Gyde; Malmkjaer, Kirsten & Daniel Gile (Hg.) *Claims, changes and challenges in translation studies. Volume 50*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 27–38.
- Koskinen, Kaisa & Paloposki, Outi (2010). Retranslation. In: Gambier, Yves/van Doorslaer, Luc (Hg.) *Handbook of Translation Studies. Volume 1*. Amsterdam und Philadelphia: Benjamins, 294-298.
- Krafft, Andrea (2013). "Funny and Tender and Not a Desperate Woman:" Sylvia Plath's The Bell Jar, Betty Friedan's The Feminine Mystique, and Therapeutic Laughter. *Plath Profiles: An Interdisciplinary Journal for Sylvia Plath Studies*, 6, 287-306.
- Kruse, Bonnie (2024). Von Orkan bis Hurrikan: Wie Stürme entstehen und welche Arten in Deutschland vorkommen. <https://weather.com/de-DE/wissen/wetterphaenomene/news/2023-07-06-von-orkan-bis-hurrikan-wie-sturme-entstehen-und-welche> (Stand: 07.03.2025)
- Kujamäki, Pekka (2001). Finnish Comet in German Skies: Translation, retranslation and norms. *Target* 13 (1), 43-71.
- Massardier-Kenney, Françoise (2015). Toward a Rethinking of Retranslation. *Translation Review* 92 (1), 73-85.
- O'Driscoll, Kieran (2011). *Retranslation through the Centuries: Jules Verne in English*. Oxford/Wien: Peter Lang.
- Paloposki, Outi (2002). *Variation in Translation. Literary Translation into Finnish 1809-1850*. Finland: University of Helsinki.

- Plath, Sylvia (2020). *Die Glasglocke*. Übersetzt aus dem Englischen von Reinhard Kaiser. 10. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Plath, Sylvia (1992). *Die Glasglocke*. Übersetzt aus dem Englischen von Christian Grote. 16. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Plath, Sylvia (2019). *The Ball Jar*. London: Faber and Faber
- Poucke, P. van (2017). Aging as a Motive for Literary Retranslation: A survey of case studies on retranslation. *Translation and Interpreting Studies* 12 (1), 91–115.
- Pym, Anthony (1998). *Method in Translation History*. 1. Aufl. Manchester: St. Jerome Publishing.
- Reiß, Katharina & Vermeer Hans J. (1984). *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Secreast, Donnie (2020). Stones, Turkey Necks, and Gizzards: Grotesque Humor and Metaphors of Masculinity in Sylvia Plath's *The Bell Jar*. *Studies in the Novel*, 52 (1), 60–74.
- Skjønberg, Kari (1982). *Vem berättar? Om adaptationer i barnlitteratur*. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Snell-Hornby, Mary & Kadrić, Mira (Hg.) (1996). *Translation und Text: ausgewählte Vorträge*. Wien: WUV-Univ.-Verlag.
- Snell-Hornby, Mary (1990). Linguistic Transcoding or Cultural Transfer? A Critique of Translation Theory in Germany. In: Bassnett S. & Lefevere A. (Hg.) *Translation, History and Culture*. London: Pinter Publishers, 79-86.
- Stevenson, Anne (1989). *Sylvia Plath. Eine Biographie*. Frankfurt am Main: Frankfurter Verlagsanstalt.
- Suhrkamp (2025a). 70 Jahre Suhrkamp Verlag. <https://www.suhrkamp.de/nachricht/70-jahre-suhrkamp-verlag-b-2897> (Stand: 02.03.2025)
- Suhrkamp (2025b). <https://www.suhrkamp.de/verlage/suhrkamp-verlag-s-21> (Stand: 02.03.2025)

- Susam-Sarajeva (2006). *Theories on the Move: Translation's Role in the Travels of Literary Theories*. Amsterdam: Rodopi.
- Susam-Sarajeva, Şebnem (2003). Multiple-entry visa to travelling theory: Retranslations of literary and cultural theories. *Target: International Journal of Translation Studies* 15 (1), 1–36.
- Thierfelder, A. (ed./trans.) (1961). *Terenz. Der Eunuch. Lustspiel nach Vorbildern des Menander*. Stuttgart: Reclam.
- Topia, André (1990). Finnegans Wake: la traduction parasitée. *Palimpsestes* 8 (4), 45-63.
- Unsel, Siegfried (1989). Kleine Geschichte der Bibliothek Suhrkamp. In: Hans-Ulrich Müller Schwefe *Klassiker der Moderne*. Frankfurt am Main, 7-23. <https://media.suhrkamp.de/mediadelivery/asset/d287a17e923540ba963f0ae5a7a0d5b9/?contentdisposition=inline>
- Van Poucke, Piet, & Gallego, Guillermo Sanz (2019). Retranslation in context. *Cadernos De Tradução*, 39 (1), 10-22.
- Vanderschelden, I (2000). Why Retranslate the French Classics? The Impact of Retranslation on Quality. In: Salama-Carr, M. (ed.) *On Translating French Literature and Film II*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 1–18.
- Vannerem, Mia & Snell-Hornby, Mary (1986). Die Szene hinter dem Text: „scenes-and-frames semantics“ in der Übersetzungswissenschaft. In: Snell-Hornby, M. (Hg.) *Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung*. Tübingen: Francke, 184-205.
- Venuti, Lawrence (2004). Retranslations: the creation of value. *Bucknell Review* 47 (1), 25-38.
- Vermeer, Hans J. (1978). Ein Rahmen für eine allgemeine Translationstheorie. *Lebende Sprachen* 23 (3), 99–102.
- Vermeer, Hans J. (1986). Übersetzen als kultureller Transfer. In: Snell-Hornby, Mary (Hg.) *Übersetzungswissenschaft. Eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis*. Tübingen: Francke, 30–53.
- Vermeer, Hans J. (1990). *Skopos und Translationsauftrag – Aufsätze*. Heidelberg: Institut für Übersetzen und Dolmetschen der Universität Heidelberg.

Wagner-Martin, Linda (1987) *Sylvia Plath. A Biography*. New York/London/Toronto/Sydney/Tokyo: Simon and Schuster.

Wirth, Uwe (2017). *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag.

Anhang

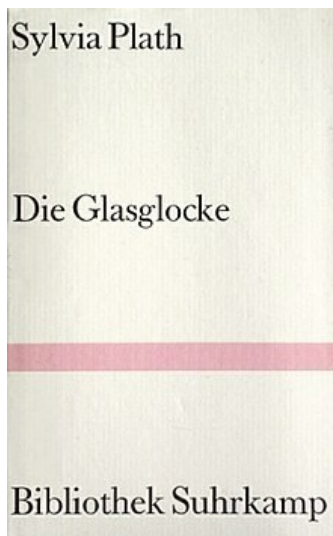


Abbildung 1: Buchcover, deutsche Erstübersetzung 16. Auflage

Quelle: https://de.wikipedia.org/wiki/Die_Glasglocke

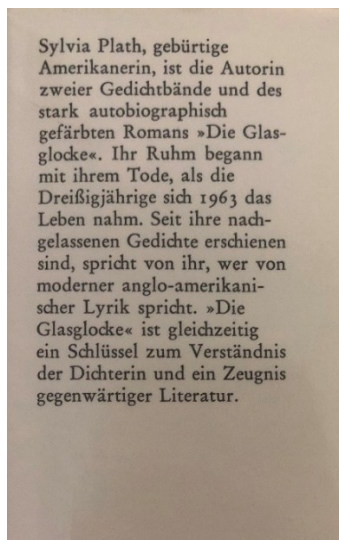


Abbildung 2: Vordere Einschlagklappe, deutsche Erstübersetzung 16. Auflage

Quelle: Eigene Aufnahme

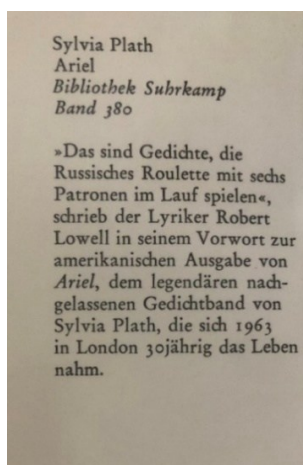


Abbildung 3: Hintere Einschlagklappe, deutsche Erstübersetzung 16. Auflage

Quelle: Eigene Aufnahme

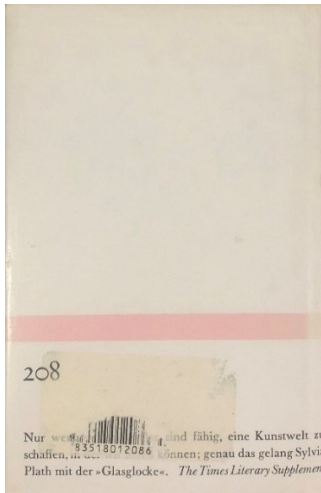


Abbildung 4: Buchrückseite, deutsche Erstübersetzung 16. Auflage

Quelle: Eigene Aufnahme

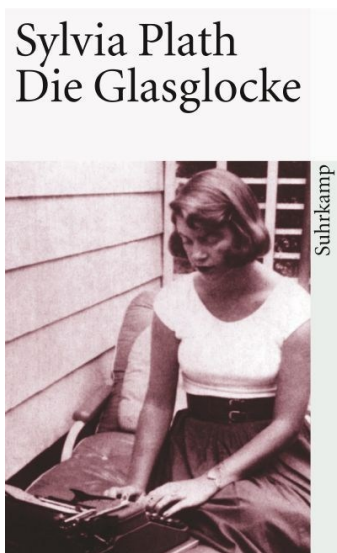


Abbildung 5: Buchcover, deutsche Neuübersetzung, 10. Auflage

Quelle: <https://www.suhrkamp.de/buch/sylvia-plath-die-glasglocke-t-9783518456767>

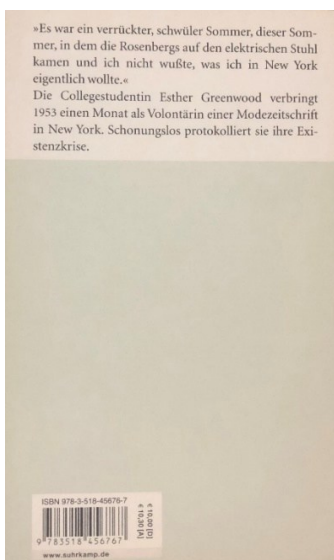


Abbildung 6: Buchrückseite, deutsche Neuübersetzung, 10. Auflage

Quelle: Eigene Aufnahme

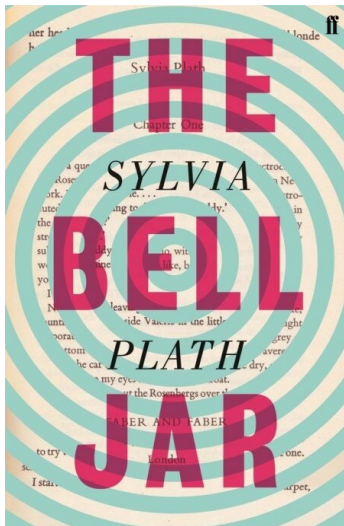


Abbildung 7: Buchcover, Erstauflage Taschenbuch

Quelle: <https://www.faber.co.uk/product/9780571081783-the-bell-jar/>

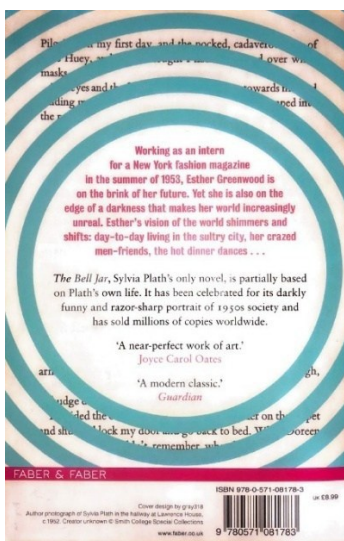


Abbildung 8: Erstauflage Taschenbuch

Quelle: Eigene Aufnahme

Abstracts

Abstract auf Deutsch

Das Ziel dieser Masterarbeit war die Analyse von Sylvia Plaths Roman *The Bell Jar* von 1963, der deutschen Erstübersetzung von 1986 und Neuübersetzung von 1997 nach dem funktionalen Modell zur Übersetzungskritik von Margret Ammann. Zunächst wurden die Definition und Gründe für eine Neuübersetzung dargelegt und die Neuübersetzungshypothese und die Kritik daran vorgestellt. Im nächsten Kapitel wurden der Roman und die Autorin vorgestellt sowie die Begriffe *Komik* und *Tragik* definiert und im Kontext des Romans eingebettet. Anschließend folgte ein Überblick über übersetzungstheoretische Grundlagen, die Skopostheorie, Theorie des translatorischen Handelns und das funktionale Modell der Übersetzungskritik von Margret Ammann.

In der Analyse wurden sieben ausgewählte Textbeispiele von Ausgangstext, Erst- und Neuübersetzung in Hinblick auf ihre intratextuelle Kohärenz untersucht und anschließend zur Feststellung der intertextuellen Kohärenz miteinander verglichen. Meine Analyse hat ergeben, dass beide Übersetzungen eine ähnliche komische und tragische Wirkung des Ausgangstextes vermitteln, auch wenn es stellenweise zu Abweichungen kommt. Die Neuübersetzungshypothese von Berman konnte nicht eindeutig bestätigt werden. Grund dafür ist, dass die Neuübersetzung zwar Übersetzungsfehler aus der Erstübersetzung korrigiert und die Strategie der Verfremdung anwendet, die Erstübersetzung jedoch keine klare Strategie der Einbürgerung erkennen lässt, was laut Hypothese der Fall sein sollte.

Abstract auf Englisch

The aim of this Master's thesis was to analyze Sylvia Plath's novel *The Bell Jar* from 1963, the German translation from 1986 and the retranslation from 1997 using Margret Ammann's functional model of translation critique. First, the definition and reasons for retranslation as well as the retranslation hypothesis were presented. Next, the novel and author were introduced and the terms *comedy* and *tragedy* defined and presented in the context of the novel. This was followed by an introduction to translation theory, Skopos theory, theory of translational action and Margret Ammann's functional model of translation critique.

In the analysis, seven selected excerpts from the English original, the first German translation as well as the retranslation were examined with regard to their intratextual coherence and subsequently compared to determine their intertextual coherence. The analysis has

shown that both translations convey a similar comic and tragic effect of the source text, despite a few incoherences. Berman's retranslation hypothesis could not be clearly confirmed. Even though the retranslation corrects errors from the first translation and applies the strategy of foreignization, the first translation does not follow a clear strategy of domestication, as the hypothesis suggests.