



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Dracula, alt und neu
Übersetzung und Neuübersetzung von Bram Stokers Roman im
Vergleich

verfasst von | submitted by

Iris Huber 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

Inhalt

Einleitung	3
1. Das Werk und sein Kontext	6
1.1 Vampire vor und nach Dracula, Draculas Erscheinen	8
1.2 Das viktorianische England und dessen Bedeutung für den Text.....	12
2. Die Neuübersetzung	21
2.1 Definition, Arten und Gründe	21
2.2 Forschungsüberblick.....	25
2.3 Die Neuübersetzungshypothese.....	29
3. Das Analysemodell.....	32
3.1 Funktionale Ansätze	34
3.2 Das Modell	37
4. Die Analyse.....	43
4.1 Textexterne Faktoren	43
4.2 Textinterne Faktoren.....	52
5. Diskussion	93
6. Zusammenfassung.....	98
Bibliografie.....	100
Abstract.....	107

Einleitung

Im Jahre 1897 erschien in Großbritannien mit *Dracula* von Bram Stoker einer der mittlerweile bekanntesten Romane der Weltliteratur. Die abenteuerliche Schauergeschichte erzählt in Form von Briefen, Tagebucheinträgen, Telegrammen oder auch Zeitungsartikeln von den Figuren rund um Jonathan Harker, der den titelgebenden Vampir mit einer kleinen Gruppe von Verbündeten vernichten will.

Im Laufe der letzten 127 Jahre wurde der Roman nicht nur zahlreiche Male verfilmt, sondern auch mindestens sieben Mal von verschiedenen ÜbersetzerInnen ins Deutsche übertragen, erstmals 1908 und zuletzt 2012, wobei in manchen Jahren sogar zwei Übersetzungen erschienen. Zudem existieren zahlreiche Neudrucke, Neuausgaben und Sonderausgaben, überarbeitete und kommentierte Versionen alter Übersetzungen.

Die vorliegende Masterarbeit beschäftigt sich mit der ersten deutschen Übersetzung sowie einer Neuübersetzung von *Dracula* und führt einen Vergleich der beiden Fassungen durch. Dazu werden die deutschen Texte von Heinz Widtmann und von Andreas Nohl, im Vergleich mit dem englischen Originaltext, herangezogen. Die Übersetzung Widtmanns erschien erstmals 1908 unter dem Titel *Dracula. Ein Vampyr-Roman* und dann 1926 in zweiter und dritter Auflage. Die für diese Arbeit verwendete Ausgabe erschien 2008 im S. Fischer-Verlag, welche den Text der Version von 1926 entnimmt. Die Neuübersetzung, verfasst und herausgegeben von Andreas Nohl, erschien 2012 im Steidl-Verlag; der Text in der für diese Arbeit verwendeten Ausgabe wurde 2022 nochmals durchgesehen.

Ziel der vorliegenden Arbeit ist die Beantwortung der Frage, wie sehr und auf welche Arten sich die deutschen Übersetzungen von Widtmann und Nohl unterscheiden. Nebenbei soll außerdem ergründet werden, inwiefern die Neuübersetzungshypothese, ursprünglich aus Antoine Bermans Überlegungen entstanden, im Falle dieser Übersetzungen *Draculas* zutrifft.

Um die zwei Fassungen miteinander zu vergleichen, bedient sich die Arbeit des Ansatzes von Christiane Nord aus ihrem Werk *Textanalyse und Übersetzen. Theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse*, erschienen 2009 in vierter überarbeiteter Auflage bei Julius Groos. In diesem Rahmen werden sowohl der englische Originaltext als auch die beiden deutschen Ausgaben untersucht; genauer gesagt konkrete Auszüge aus allen drei Fassungen. Es wird dabei nicht systematisch untersucht, inwiefern die Neuübersetzung Stellen aus der Erstübersetzung übernommen hat. Nord geht von einem funktionalen Verständnis von Translation aus, weshalb in diesem Zusammenhang zuerst kurz die Skopostheorie von Katharina Reiß und Hans J. Vermeer sowie die Theorie des translatorischen Handelns von Justa Holz-Mänttari umrissen werden sollen, ebenso

wie weitere relevante Texte von Nord, beispielsweise *Quo vadis, functional translationology?* (2012). Anschließend wird ihr Modell erklärt, das die Analyse sowohl textexterner als auch textinterner Faktoren umfasst. Diese Faktoren, die anschließend untersucht werden, sollen ebenfalls zusammengefasst dargelegt werden. Dazu zählen einerseits beispielsweise die Empfängerpragmatik oder die Ort- und Zeitpragmatik, andererseits etwa der Inhalt, die Präsuppositionen oder die Lexik.

Zu Beginn der Arbeit und als eine Einführung in das Thema Vampir wird die Vampirliteratur vor *Dracula*, *Draculas* Entstehung sowie die Vampirliteratur nach *Dracula* beleuchtet. Auch wenn es sich bei Bram Stokers Roman um die wohl berühmteste Vampirgeschichte überhaupt handelt, und um eine Geschichte, die viele spätere Werke des Genres stark inspirierte und beeinflusste, war sie nicht die erste überhaupt. So erschienen in der Lyrik und in der Prosa sowohl in deutscher als auch in englischer Sprache im 18. und 19. Jahrhundert vor Stokers Roman Texte, die sich dieser Thematik bedienten. Beispielsweise entstand 1748 August Ossenfelders Gedicht *Der Vampir*, 1819 „The Vampyre“ von John Polidori, oder 1872 die Geschichte *Carmilla* von Joseph Sheridan Le Fanu. Jene nach *Dracula* erschienenen Vampirgeschichten sind den meisten Buch- und FilmliebhaberInnen oftmals bekannter, wie etwa die Buchreihe von Anne Rice, zu der unter anderem der 1976 erschienene Band *Interview with the Vampire* gehört, oder die zwischen 2005 und 2008 veröffentlichte *Twilight*-Reihe von Stephenie Meyer.

Dracula entstand gegen Ende des Viktorianischen Zeitalters, das sich ungefähr von 1837 bis 1901 erstreckte, und die Einflüsse des damaligen Denkens sowie der Gesellschaft auf das Werk sind zahlreich vorhanden. Um den Roman ein wenig in Kontext einzubetten, skizziert die Arbeit zunächst allgemein die Viktorianische Ära, sowie anschließend relevante und wichtige Konzepte oder Glaubenssysteme, die sich in der Geschichte widerspiegeln. Das wären etwa die Idealvorstellung einer (Ehe)Frau oder andere viktorianische Vorstellungen von Geschlecht und Sexualität, die Auffassung und Darstellung von Wahnsinn und Nervenheilstätten, oder die Modernität.

Im zweiten Kapitel soll das Thema Neuübersetzung in den Fokus gerückt werden, und um sich damit angemessen beschäftigen zu können, muss zuerst natürlich geklärt werden, was Neuübersetzung überhaupt ist. Um kurz vorzugreifen: Der Begriff bezeichnet die neuerliche Übersetzung eines Werkes, das zuvor bereits in dieselbe Sprache übersetzt worden ist (vgl. Gürçağlar 2019: 484). Weiters stellt sich die Frage, welche verschiedenen Gründe es für Neuübersetzungen gibt und welche Arten davon. Der darauffolgende Forschungsüberblick beginnt mit einer der wohl bekanntesten Theorien – mit der des französischen

Translationswissenschaftlers Antoine Berman, heute bekannt als Neuübersetzungshypothese. Es handelt sich dabei um die Aussage, dass Neuübersetzungen stets eine Verbesserung einer Erstübersetzung darstellen. Ein anschließendes Unterkapitel soll sich dieser Theorie etwas ausführlicher widmen, doch zuvor werden noch einige weitere relevante Werke und Artikel benannt und beleuchtet, die in den letzten dreieinhalb Jahrzehnten veröffentlicht wurden, zu denen beispielsweise Koskinen und Paloposki, Assis Rosa oder Massardier-Kenney gehören.

In einem dritten Kapitel werden die bereits erwähnten Theorien von Reiß und Vermeer und von Holz-Mänttari präsentiert, sowie das Modell von Christiane Nord. Das darauffolgende vierte Kapitel konzentriert sich schließlich auf die Analyse der drei Fassungen des Romans. Zuerst werden die jeweiligen textexternen Faktoren beschrieben, wozu unter anderem auch Biografien des Autors und der beiden Übersetzer zählen, anschließend folgen eine allgemeine Beschreibung des Inhaltes und die konkrete Untersuchung der ausgewählten Textstellen. Ausgehend von der Neuübersetzungshypothese, welche im Fall eines über hundert Jahre alten Klassikers durchaus zutreffen könnte, sowie basierend auf persönlicher Beobachtung der Entwicklungen bei der Übertragung englischsprachiger Medien ins Deutsche lautet eine derzeitige Vermutung, die am Ende der Arbeit noch einmal aufgegriffen wird, dass die Übersetzung von Widtmann einbürgernder und jene von Nohl verfremdender sein wird.

1. Das Werk und sein Kontext

Dieses Kapitel gibt eine Einführung in den Roman und die Figuren, wobei die Handlung genauer in Kapitel 4 im Rahmen der Textanalyse ausgeführt wird. Ein Unterkapitel gibt weiters einen Überblick über die Entstehung und Entwicklung der Vampirliteratur und -medien und auch das Erscheinen von *Dracula* wird beleuchtet. Um den Roman noch besser in Kontext einbetten und verstehen zu können, setzt sich das darauffolgende Unterkapitel mit dem viktorianischen Zeitalter und den zu jener Zeit entstandenen oder beliebten Ansichten, die in den Roman miteinfließen, auseinander.

Dracula wurde 1987 vom Verlag Constable & Co. in London erstveröffentlicht. Der ursprüngliche Titel sollte laut Manuskript *The Un-Dead* lauten, eine weitere Überlegung war wohl *The Dead Un-Dead*. Ersterer Vorschlag ist auch in dem von Stoker unterzeichneten Vertrag mit dem Verlag vermerkt, jedoch wurde der Roman niemals unter diesem Titel veröffentlicht. Nach der Erstauflage, bestehend aus 3000 Exemplaren, erschien eine Ausgabe für die britischen Kolonien, sowie zwei Jahre später eine eigene amerikanische. Die allererste Übersetzung des Romans war jene in die isländische Sprache, die den Titel *Makt Mykranna* („Mächte der Finsternis“) trug (Klinger 2008: 2).

Es handelt sich bei *Dracula* um einen Schauerroman und um das wohl bekannteste literarische Werk, das von Vampirlegenden inspiriert ist und seinerseits unzählige weitere Vampirgeschichten inspirierte (Lohnes 2024). Die Geschichte wird in Form von Tagebucheinträgen, Briefen, Telegrammen und Zeitungsartikeln erzählt, in denen sich die Figuren größtenteils in der ersten Person ausdrücken. Der Roman dreht sich um eine kleine Gruppe von Figuren, von denen der Vampir Dracula und der Vampirjäger Van Helsing wohl die bekanntesten sind. Wie bereits erwähnt, wird die Handlung in Kapitel 4 im Rahmen der textinternen Analyse ausführlicher erzählt, die Figuren werden hier jedoch gleich vorgestellt.

Der in Transsylvanien wohnhafte Dracula entstammt laut eigenen Angaben einem alten Adelsgeschlecht. Gemeinsam mit drei Frauen residiert er im sogenannten Schloss Dracula, wobei unklar ist, ob es sich bei seinen Mitbewohnerinnen um Familienangehörige handelt oder nicht. Er wird als großer, alter und starker Mann beschrieben, mit einigen Auffälligkeiten wie besonders spitzen Zähnen und Fingernägeln oder behaarten Handflächen. Sein Äußeres kann sich jedoch ein wenig verändern, da er von verschiedenen Figuren unterschiedlich beschrieben wird. Zu Lebzeiten studierte er teuflische Geheimwissenschaften an der Scholomanz in Hermannstadt, wo er anscheinend zum Vampir wurde (Klinger 2008: xli f).

Abraham Van Helsing ist Draculas fähigster Gegner. Er ist ein holländischer Arzt, Philosoph, Schriftsteller, Anwalt, Folklorist und Professor und außerdem ein gläubiger Katholik.

Der ältere Herr ist recht einsam, da seine Ehefrau wahnsinnig geworden und sein Sohn verstorben ist. Er spricht mehrere Sprachen und unterrichtet seit vielen Jahren an einer medizinischen Universität, die vermutlich in Amsterdam liegt; eine weitere Figur des Romans wurde von ihm zum Arzt ausgebildet. Van Helsing beschäftigt sich besonders mit rätselhaften Krankheiten und hat den Ruf eines äußerst fortschrittlichen Wissenschaftlers, obwohl er sich größtenteils auf volkstümliche Überlieferungen stützt und oftmals den Eindruck vermittelt, er wäre ein Magier und ein Wunderheiler und kein Arzt (2008: xliii f).

Die Geschichte beginnt aus der Sicht von Jonathan Harker, einem jungen Anwaltschreiber (Stoker 1926/2008: 25) bzw. Kanzleiangestellten (Stoker 2012/2022: 30). Er arbeitet in Exeter und reist an Stelle seines Arbeitgebers nach Transsylvanien. Der religiöse Jonathan zeigt einerseits Interesse an fremden Kulturen, andererseits ist er ein einfach gestrickter Mann, eher prüde und in seinen Gewohnheiten gefestigt. Allerdings hat er auch eine wildere Seite, lässt sich beinahe von Vampirinnen verführen und greift Dracula höchstpersönlich mehr als nur einmal an (Klinger 2008: xlv).

Zu der Gruppe von Figuren, um die sich die Handlung dreht, gehören auch zwei junge Frauen, von denen eine besonders im Vordergrund steht: Mina Murray, Jonathan Harkers Verlobte und daher im späteren Verlauf des Romans als Mina Harker bekannt. Das ungefähr gleichaltrige Paar kennt sich schon lange vor Beginn der Geschichte. Mina arbeitet in der Schule, die sie früher selbst besucht hat, als Schulassistentin (Stoker 1926/2008: 74) bzw. Lehrerin (Stoker 2012/2022: 84), wo sie sich unter anderem mit der zweiten weiblichen Figur des Buches angefreundet hat. Mina ist eine intelligente Logikerin, die über Soziologie und Psychologie informiert ist, außerdem ist sie Stenotypistin. Zu ihren Stärken gehört darüber hinaus ihre Feinfühligkeit (Klinger 2008: xlv). Von Van Helsing wird sie mit folgender Aussage beschrieben: „Sie hat das Gehirn eines Mannes – nur ein sehr begabter Mann kann sich eines solchen Gehirnes rühmen – und das Herz eines Weibes.“ (Stoker 1926/2008: 307). Unterkapitel 1.2 beschäftigt sich mehr mit Minas Rolle in der Geschichte und in der damaligen Gesellschaft.

Mina Murrays enge Freundin Lucy Westenra ist die andere Frau, die eine maßgebliche Rolle in der Geschichte spielt. Sie ist Draculas erstes englisches Opfer und ein beträchtlicher Teil des Romans handelt von ihrer langsamen Verwandlung in einen Vampir und den Reaktionen und Rettungsversuchen der anderen Figuren. Sie ist eine verwöhnte Neunzehnjährige aus der oberen Mittelschicht und verbringt ihre Zeit, wie damals üblich, mit Spaziergängen, Tennis oder Reiten. Zu Beginn hat sie drei Verehrer, bis sie sich dafür entscheidet, einen von drei Heiratsanträgen anzunehmen (Klinger 2008: xlviii). Lucy erscheint am Anfang der Geschichte

wie das ideale viktorianische Mädchen und doch äußert sie an einer Stelle untypische Gedanken über die Ehe (Senf 1982: 42). Auch ihre Figur wird in Unterkapitel 1.2 erneut aufgegriffen.

Arthur Holmwood ist Lucy Westenras Erwählter, obwohl es zu der Hochzeit nie kommen soll. Er ist ein attraktiver, reicher Mann, der im weiteren Verlauf der Geschichte den Familienwohnsitz und den Titel „Lord Godalming“ erbt. Er hat bereits einige Reisen unternommen, jedoch kaum praktische Fähigkeiten erlernt und verlässt sich meistens auf seine Privilegien (Klinger 2008: xlvi).

Über den Texaner Quincey Morris ist nicht allzu viel bekannt. Er hat mit Arthur Holmwood und einem weiteren Freund schon einige Abenteuer erlebt. Ähnlich wie Arthur hat er – abgesehen von dem einigermaßen geübten Umgang mit dem Bowie-Messer – jedoch keine besonderen Kenntnisse, er fühlt sich in Gesellschaft oft unwohl und ist nicht sehr wissbegierig (2008: xlvi).

Zu der Männertruppe gehört auch John Seward, ein Mann aus einer guten Familie, der von Van Helsing zum Arzt ausgebildet worden ist und mit nur neunundzwanzig Jahren als Inhaber einer Nervenheilanstalt tätig ist. Er ist mit Arthur Holmwood und Quincey Morris um die Welt gereist, doch trotz dieser Erfahrungen und Abenteuer ist er Frauen gegenüber zurückhaltend. Im Beruf ist er ehrgeizig, zeigt seinen PatientInnen gegenüber jedoch kein großes Mitgefühl. Er verehrt Van Helsing, aber im Unterschied zu dem älteren, erfahrenen Mann will er nicht an das Übernatürliche glauben (2008: xlv f).

Die letzte relevante Figur des Romans ist eigentlich eine Nebenfigur: R. M. Renfield, ein 59-jähriger, stationär behandelter Patient in John Swards Nervenheilanstalt. Er ist ein gebildeter, intelligenter und körperlich starker Mann, der jedoch obsessiv und reizbar ist und zu Gewaltausbrüchen neigt (2008: xlviii). Renfield hat eine Verbindung zu Dracula, den er als „Meister“ bezeichnet, und hat großes Interesse am Verzehr von Blut und kleinen Lebewesen, wobei er seinen Verstand vor seinem Tod womöglich noch wiedererlangt (Senf 1998: 64f).

1.1 Vampire vor und nach Dracula, Draculas Erscheinen

Dracula wird allgemein als der bekannteste Vampirroman angesehen, jedoch war er nicht das erste Werk, das dieses Geschöpf der Nacht behandelte. Bereits in der Zeit der Aufklärung beschäftigten AkademikerInnen sich mit dem Phänomen Vampir, doch aus einem romantischen Blickwinkel wurde er damals noch nicht betrachtet, vielmehr als etwas, das untersucht und analysiert werden musste. Diese Werke erreichten mit der Zeit auch Großbritannien und das Wort „vampire“ wurde erstmals in den 1730er-Jahren in englischen Texten verwendet

(Leatherdale 1985: 46). Die Etymologie des Wortes ist nicht geklärt. Fest steht jedoch, dass Vampirlegenden weltweit in verschiedensten Kulturen zu finden sind (Milmine 2013: 33).

Die Reaktion auf das Auftauchen des Vampirs in der Literatur war anfangs nicht in allen literarischen Kreisen sonderlich enthusiastisch, doch dies änderte sich, als Schauerromane und -geschichten in Mode kamen und somit auch die Faszination für Themen wie die Liebe, das Leben, den Tod und das Übernatürliche (Leatherdale 1985: 46). Vor der Prosa bediente sich schon die deutsche Lyrik des Vampir-Motivs, etwa in Heinrich August Ossenfelders Gedicht *Der Vampir* von 1748 oder in Johann Wolfgang von Goethes Ballade *Die Braut von Korinth* (1797). Ebenfalls im 18. Jahrhundert, in Großbritannien, spielte Samuel Taylor Coleridges *The Rime of the Ancient Mariner* (1797) auf ein vampirisches Wesen an und spätestens bis zu den 1820er-Jahren hatten sich bereits einige Schriftsteller mit dem Thema auseinandergesetzt. Coleridge schrieb in *Christabel* (1816) von einem weiblichen Vampir und John Keats dichtete sowohl über weibliche als auch über männliche Vampire in mehreren Texten, etwa *La Belle Dame sans Merci* oder *The Eve of St Agnes*, beide 1820 veröffentlicht (1985: 47f). Werke beeinflussten oder inspirierten sich gegenseitig; es lassen sich beispielsweise Vergleiche ziehen zwischen Coleridges Schreiben über das „Leben im Tod“ und dem ewigen Leben, für welches das Vampirdasein so berüchtigt ist (Beresford 2008: 116).

Generell begann der Vampir sich ab Beginn des 19. Jahrhunderts auch in der Prosa wachsender Beliebtheit zu erfreuen. 1819 erschien in England die erste Vampirerzählung, „The Vampyre“ von John Polidori. Dieser hatte sich drei Jahre zuvor auf einer Reise und bei einer Zusammenkunft mit unter anderem Mary Shelley inspirieren lassen; ein Treffen, das auch den Grundstein für Shelleys Werk *Frankenstein* legen sollte (Klinger 2008: xxvi f). Polidoris Erzählung galt anfangs als kontrovers und erschien erst drei Jahre, nachdem er sie verfasst hatte. Auch ist hier anzumerken, dass es sich um die womöglich erste Geschichte handelt, in der ein Vampir nur weibliche Opfer fordert; zudem ist auffällig, dass der Bösewicht als Sieger hervorgeht, was in späteren Geschichten wie *Dracula* nicht mehr so ist (Beresford 2008: 118f). „The Vampyre“ war nicht nur die erste englische Vampirgeschichte in Prosa, der böse Vampir weist auch viele Merkmale auf, für die klassische Vampire heutzutage bekannt sind: Er ist ein böser, kaltblütiger Adelige, der sich an unschuldigen Frauen vergreift. Blut spielt hingegen, interessanterweise, keine große Rolle.

Ein Blick auf andere Länder zeigt, dass in Frankreich 1836 die Kurzgeschichte „La Morte Amoreuse“ von Theophile Gautier erschien und in den Vereinigten Staaten zur selben Zeit Edgar Allan Poe Vampirelemente in seine Kurzgeschichten einfließen ließ, ohne diese beim Namen zu nennen. Weitere Vampirgeschichten tauchten im 19. Jahrhundert in

verschiedenen Ländern auf, verfasst von E.T.A. Hoffmann oder Charles Baudelaire; auch die Schwestern Charlotte und Emily Brontë erwähnen 1847 in *Jane Eyre* bzw. *Wuthering Heights* jeweils kurz dieses Geschöpf (Leatherdale 1985: 51f).

Ähnlich bekannt wie Polidoris Werk war die Fortsetzungsgeschichte *Varney the Vampire* von James Malcom Rymer und Thomas Peckett Prest, die zwischen 1845 und 1847 veröffentlicht wurde (Klinger 2008: xxviii). Der Vampir wird von einer wütenden Meute zur Strecke gebracht; am Rande sei erwähnt, dass dies womöglich die einzige dieser frühen Vampirgeschichten ist, in welcher die LeserInnen teilweise dazu angehalten werden, den Vampir nicht nur als eine rein verabscheuenswerte Kreatur zu sehen (Beresford 2008: 122f). Eine weitere, besonders einflussreiche Geschichte des Genres trägt den Titel *Carmilla*, verfasst von Joseph Sheridan Le Fanu, welche 1872 erschien; die Erzählung handelt, im Gegensatz zu den zuvor genannten, von einem weiblichen Vampir und hat zudem einen homoerotischen Unterton. Auch diese Erzählung ruft einen Anflug von Mitgefühl für die – jung und unschuldig dargestellte – Vampirfigur hervor (2008: 125). Selbst eine der *Sherlock Holmes*-Geschichten, die erst 1924 veröffentlicht wurde, jedoch 1896 spielt, trägt den Titel „The Sussex Vampire“ (Klinger 2008: xxix f). In den Jahren vor *Draculas* Erscheinen wurden einige weitere Vampirgeschichten verfasst, wie die Kurzgeschichte „The Fate of Madame Cabanel“ (1880) von Eliza Lynn Linton, das deutsche Bändchen *Manor* (1885) von Karl Heinrich Ulrichs oder Eric Stenbocks 1894 veröffentlichte Kurzgeschichte „The True Story of a Vampire“ (Sutherland 2020). Rückblickend als besonders einflussreich in der Entstehung des Vampirgenres können die Werke von Polidori, Rymer und Prest, Le Fanu und schließlich Stoker angesehen werden (Beresford 2008: 115). Jede dieser vier Erzählungen erprobte eine einzigartige Herangehensweise an die Vampirlegende, was wohl zu ihrer Langlebigkeit und ihrem prägenden Einfluss führte (Klinger 2008: 128).

1897 erschien schließlich *Dracula* und wurde mit gemischten Reaktionen empfangen. Der Roman verkaufte sich anfangs nicht besonders gut, erhielt einerseits einige positive Rezensionen in Zeitungen wie der *Daily Mail* und andererseits kritischere Kommentare, wie im Satiremagazin *Punch*. Als der Roman zwei Jahre später vom Verlag Doubleday & McClure in den Vereinigten Staaten veröffentlicht wurde, erschienen auch dort verschiedenartige Rezensionen in der Presse. Ein/e RezensentIn zweifelte an, dass Stoker das Buch selbst geschrieben hatte, und traute ihm die dafür benötigte Fantasie nicht zu (Klinger 2008: xxii ff). Stokers Mutter verglich den Roman ihres Sohnes mit *Frankenstein*, eine Verbindung, die auch heute noch oft hergestellt wird; auch die Meinungen einiger schreibender ZeitgenossInnen Stokers sind bekannt. Mary Elizabeth Braddon, die 1896 selbst eine Vampirgeschichte veröffentlicht

hatte, sowie der *Sherlock Holmes*-Autor Arthur Conan Doyle waren von *Dracula* begeistert (Senf 1998: 12). Trotz der teilweise negativen Reaktionen entwickelte der Roman sich schließlich zu einem Verkaufsschlager und seit damals hat es keine Zeit gegeben, in der er nicht gedruckt und gefragt war. Bis 2008 erschienen in englischer Sprache mehr als einhundert verschiedene Ausgaben von *Dracula* und er wurde in zahllose andere Sprachen übertragen (Klinger 2008: xxii ff). Der Strom von Neuauflagen, Übersetzungen, überarbeiteten Übersetzungen oder Neuübersetzungen ist bis heute noch nicht versiegt, was etwa Nohls Übersetzung (2012/2022) zeigt, die deutsche Neuübersetzung von Ulrich Bossier im Reclam-Verlag (2012/2020) oder die im Liwi-Verlag erschienene Neuausgabe (2024).

Schon bald darauf entkam der Graf den Buchseiten und hielt Einzug in weitere Medien wie Magazine, Zeitungen und auch das Theater. Bereits im Erscheinungsjahr des Romans wurde die Geschichte für die Bühne adaptiert und wenige Jahrzehnte später, in den 1920er-Jahren, erschien der Vampir zum ersten Mal auf der Leinwand (2008: xxiv) in *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (1922), ein Stummfilm, der heute als eine der kultigsten *Dracula*-Verfilmungen gilt. Große Teile von Stokers Geschichte wurden verändert und tatsächlich verklagte Stokers Ehefrau die Produktion wegen Urheberrechtsverletzung, da diese Verfilmung ohne Erlaubnis stattfand (2008: 554). 2024 erschien eine Neuverfilmung mit dem schlichten Titel *Nosferatu*. In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts feierte zunächst die *Dracula*-Filmreihe der Universal Studios große Erfolge und in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts traten Vampire weiterhin oft in Filmen auf. Selbst in der Kinderserie *Sesame Street*, die seit 1969 ausgestrahlt wird, stellt eine der Figuren einen Vampir dar; 2012 erschien der Animationsfilm für Kinder *Hotel Transylvania*. Es kann festgestellt werden, dass der Graf in verschiedensten Genres anzutreffen ist und dabei eine breite Anzahl von Rollen einnimmt, von Bösewicht über lustige Figur bis hin zum romantischen Helden (Abbott 2018: 192f).

In den 1960er- und 1970er-Jahren gab es einige Fernsehserien, die mit unterschiedlichen Darstellungen von *Dracula* spielten (2018: 198). Ebenfalls zu jener Zeit veröffentlichte Anne Rice den ersten Band ihrer Buchreihe *The Vampire Chronicles*, der den Titel *Interview with the Vampire* trägt (2018: 202). 1994 wurde dieser verfilmt und seit 2022 darf die Geschichte, dieses Mal im Serienformat, erneut aufleben. Weitere Serien, die sich in den letzten paar Jahrzehnten einen Namen gemacht haben, sind etwa *Buffy the Vampire Slayer* (1997-2003), basierend auf dem gleichnamigen Film von 1992, *True Blood* (2008-2014), oder *The Vampire Diaries* (2009-2017). Die vierbändige *Twilight*-Buchreihe von Stephenie Meyer, die in fünf Teilen zwischen 2008 und 2012 verfilmt wurde, kann wohl als die bisher bekannteste

und erfolgreichste Vampirgeschichte des 21. Jahrhunderts angesehen werden (Kvetenadze 2021).

Besonders seit Rice's Buchreihe ist eine auffällige Veränderung zu erkennen: Vampire werden viel menschlicher dargestellt; obwohl sie anders sind, leben sie nicht mehr außerhalb der Menschengesellschaft (Schumann 2018: 115). Sympathie für den Vampir entfaltete sich auch dadurch, dass er nicht mehr nur als Bösewicht aus der Sicht der Menschenopfer präsentiert wurde. Im deutlichen Gegensatz dazu steht Stokers Graf Dracula, in dessen Innenleben die LeserInnen nie große Einblicke bekommen – doch nun wird er des Öfteren zu einer tragischen oder romantischen Figur. Ein Beispiel dafür ist der Horrorfilm *Bram Stoker's Dracula* von 1992, der auch bedeutende romantische Elemente aufweist, in deren Mittelpunkt Dracula höchstpersönlich steht (Abbott 2018: 202f).

In den nächsten Jahrzehnten machte sich eine weitere neue Entwicklung bemerkbar; nicht nur werden mehr Vampirgeschichten von Frauen verfasst, sondern auch die Perspektiven innerhalb der Geschichten ändern sich. Anstatt der vampirischen Figur folgen die LeserInnen einer weiblichen Protagonistin – diese Frau oder dieses Mädchen ist jedoch kein Opfer, im Gegensatz dazu, wie es in früheren Vampirerzählungen Gewohnheit war (Schumann 2018: 115). Die neuen Protagonistinnen sind dreidimensionaler, unabhängiger und begegnen ihren (meist männlichen) Partnern auf Augenhöhe (2018: 118).

Neben den genannten Serien, die noch vor wenigen Jahren zu den beliebtesten unter TV-ZuseherInnen zählten, oder der brandneuen Adaption von Rice's Reihe zeigt auch das *Dracula Daily*-Phänomen, wie aktuell Vampirgeschichten auch heute noch sind und wie sehr sich LeserInnen noch immer dafür begeistern können. 2022 wurde auf der Webseite *Substack* das E-Mail-Projekt *Dracula Daily* begonnen, dessen AbonnentInnen Abschnitte des Romans in chronologischer Reihenfolge zugeschickt bekamen – jeweils an jenen Daten, an denen die Geschehnisse von den Figuren festgehalten wurden. Damals ließen sich 230.000 AbonnentInnen die E-Mails zwischen Mai und November zusenden (Young 2023: 248). Folglich ist der Vampir, trotz sich verändernder Vorlieben, eindeutig im 21. Jahrhundert angekommen und erfreut sich noch immer größter Beliebtheit.

1.2 Das viktorianische England und dessen Bedeutung für den Text

Als Viktorianische Ära wird in der britischen Geschichte der Zeitraum zwischen etwa 1820 und 1914 bezeichnet. Benannt ist er nach Königin Victoria, die von 1837 bis 1901 regierte, weshalb oftmals diese Daten als Anfang und Ende des Zeitalters angegeben werden. Zu jener Zeit war das Britische Empire das einflussreichste der Welt und wegen der Industrialisierung

und besetzten Gebiete sehr reich, trotz dessen, dass die große Mehrheit der BürgerInnen zur Arbeiterklasse gehörte. Die Mittelschicht wuchs im 19. Jahrhundert und gelangte zu mehr Einfluss in der Gesellschaft, die reiche Oberschicht zählte nur wenige Mitglieder. Die meisten BritInnen waren ChristInnen, doch neben der Religion bekam auch die Wissenschaft einen Platz im Rampenlicht (Steinbach 2024). Gegen Ende des 19. Jahrhunderts durchliefen viele Bereiche der Gesellschaft einen Wandel; in ganz Europa wurde eine modernere Zeit eingeläutet. Es gab Weiterentwicklungen und neue Erfindungen, dazu zählten Fotografie, Phonografen, schnellere Eisenbahnen, die Eröffnung der Londoner U-Bahn, elektronische Beleuchtung oder bessere sanitäre Einrichtungen; besonders die reine Wissenschaft schritt zügig voran. Diese Modernisierung wurde nicht von allen ViktorianerInnen gerne gesehen, da sie einen gewissen Verlust und eine Infragestellung der früheren etablierten Werte und Traditionen mit sich brachte – darunter fielen die Religion, Moralität, Gesellschaft oder Familie – und die wissenschaftlichen Entwicklungen den Menschen neue, mutmaßlich gefährliche Denkweisen nahebrachten. Die zu dem Zeitpunkt feststehenden, doch sich nun verändernden Geschlechterrollen und Geschlechterverhältnisse waren zwei weitere dieser viel diskutierten Themen, wie sich im Laufe des Kapitels noch zeigen wird (Senf 1998: 3f).

Das Britische Empire hatte gegen Ende des 19. Jahrhunderts die Macht über ein Viertel der Erdoberfläche und war eine riesige Wirtschaftskraft. Vereinzelt lehnten sich die kolonisierten Länder gegen die Kolonialmacht auf, beispielsweise im Zuge des Indischen Aufstandes von 1857, doch allgemein herrschte im Reich Stabilität (1998: 6). Weiters gab es während Königin Victorias Regentschaft zahlreiche Feldzüge; vor 1870 wurden hauptsächlich in Asien neue Gebiete erobert, danach wurde Afrika ins Auge gefasst. Während Gebiete dazugewonnen wurden, gab es auch einen Strom von Menschen, der aus dem Vereinigten Königreich auswanderte. Um die 10 Millionen EinwohnerInnen setzten zwischen 1853 und 1920 mit einem Auswandererschiff unter anderem nach Neuseeland oder Südafrika über. Sie entschieden sich für eine neue Zukunft, da eine große Bevölkerungszunahme im Vereinigten Königreich seit dem 18. Jahrhundert zunehmend zu Massenarmut und anderen sozialen Problemen führte (Wende 2008: 133ff).

Nach und nach wurden immer mehr Risse im Empire sichtbar und zu Themen wie der Autonomie der kolonisierten Gebiete und dem Umgang mit der jeweiligen einheimischen Bevölkerung wurden unterschiedliche Meinungen laut. Somit war das Ende des 19. Jahrhunderts eine Zeit des Umbruchs, die Menschen schauten sowohl zurück auf eine Vergangenheit, in welcher alles ordentlich geregelt schien, als auch voraus auf eine modernisierte Zukunft, in

welcher viele Werte neu durchdacht und oft aus neuer wissenschaftlicher Perspektive untersucht wurden (Senf 1998: 6).

Wie erwähnt änderten sich Ende des 19. Jahrhunderts die gesellschaftlichen Ansichten über das Verhältnis zwischen den Geschlechtern. Im Jahre 1893 entstand laut Tusan (1998: 169) der Begriff „New Woman“, als ein neuer Typ Frau in der Zeitschrift *The Women's Herald* so bezeichnet wurde. Er beschrieb, anders als das viktorianische Stereotyp, eine Frau, die gebildet, emanzipiert und unabhängig war (Diniejko 2011). Sie wollte die englische Gesellschaft reformieren und verbessern (Tusan 1998: 169). Hier soll angemerkt werden, dass sich die Forschung über die Ersterwähnung des Begriffs nicht ganz einig zu sein scheint, im Gegensatz zu Tusan und Dracula-Expertin Miller (2012: 127) nennt Senf (2018: 115) Artikel aus dem Jahre 1894, also etwas später.

Die Neuen Frauen verlangten mehr Freiheit, waren oftmals berufstätig und entschieden sich anstatt für Ehe und Kinder lieber für finanzielle Unabhängigkeit und persönliche Erfüllung. Sie waren offener als ihre Vorgängerinnen und schreckten nicht davor zurück, sexuelle Beziehungen einzugehen und Themen wie Verhütung oder sexuell übertragbare Krankheiten anzusprechen (Senf 1982: 35). AutorInnen wie Ella Hepworth Dixon oder Mona Caird teilten in Zeitschriften und Romanen ihre Gedanken über die Ehe und darüber, wie diese Institution sich änderte und ändern sollte. Sie forderten Frauen auf, gut darüber nachzudenken, ob sie wirklich heiraten oder lieber ledig bleiben wollten (Macaluso 2019: 63). Andere Frauen wie etwa Emmeline Pankhurst setzten sich für mehr Bildungs- und Arbeitsmöglichkeiten ein sowie für bessere und sichere Arbeitsbedingungen; sie forderten ihre Geschlechtsgenossinnen auf, für das Wahlrecht zu kämpfen. Berufe, denen sich manche Frauen nun zuwandten, waren beispielsweise jene der Ärztin und der Künstlerin oder Dichterin (2019: 42). Diese Neue Frau wurde in Großbritannien Ende des 19. Jahrhunderts nicht unbedingt positiv betrachtet: AntifeministInnen, Konservative und Gesetzeshüter waren davon überzeugt, dass sie die Gesellschaft zerstören wollte (2019: 59). In der Mainstream-Presse war die Neue Frau das Symbol aller falschen Wege, die die Gesellschaft beschreiten konnte oder bereits beschritten hatte, und wurde beispielsweise im Satiremagazin *Punch* häufig karikiert. Die allgemeine öffentliche Wahrnehmung war durchaus negativ – diese modernen Frauen würden alles auf den Kopf stellen. Auf der anderen Seite des Diskurses versuchte die feministische Presse das Image der Neuen Frau zu ihrem Vorteil zu nutzen und Respekt für politisch interessierte Frauen zu erwerben. Die New Woman erhielt ihren Namen, weil die Zukunft der Gesellschaft auf ihren Schultern lastete, und sie wurde von den Befürworterinnen als vernünftig und bedächtig dargestellt, als eine Frau, die nur das Beste für ihre Heimat im Sinn hatte (Tusan 1998: 169f).

Zahlreiche wissenschaftliche Texte setzen sich mit der Neuen Frau in Verbindung mit *Dracula* und den beiden wichtigsten weiblichen Figuren, Mina Harker und Lucy Westenra, auseinander (vgl. etwa Brennan 1992, Macaluso 2019). Die Neue Frau wird in *Dracula* zweimal von Mina erwähnt und die erste Erwähnung aus Minas Mund demonstriert, dass sie mit der Polarisierung der Thematik vertraut ist. Mina ist zwar selbst eine gebildete, berufstätige Frau, scheint die Neue Frau laut Senf (1982: 35ff) jedoch nicht unbedingt gutzuheißen, denn wenn sie von AutorInnen, die über die Neue Frau schreiben, spricht, schätzt sie die thematisierte Dreistigkeit und sexuelle Offenheit nicht. Stoker sowie Mina stehen wohl eher auf der Seite der traditionellen Frau.

Stokers weibliche Bösewichte, die drei Vampirinnen in Draculas Schloss, sind hingegen sexuell viel freizügiger; er war hier der erste Autor des 19. Jahrhunderts, der die Neue Frau mit Vampirinnen in Verbindung brachte. Letztere können sich, da sie tot sind, der Natur und der Gesellschaft widersetzen und auf diese Weise vielen Limitierungen entgehen, die den Menschen auferlegt sind (1982: 39). Die drei Vampirinnen sind sexuell recht aggressiv und verhalten sich, im Gegensatz dazu, was von ihnen erwartet werden würde, gar nicht feminin; dies kennzeichnet sie als Neue Frauen und die Reaktion der anwesenden männlichen Figur, Jonathan, zeigt, dass er nicht recht weiß, was er von ihnen halten soll. Später wird klar, dass die Frauen keine mütterlichen Instinkte hegen, was für Stoker ebenfalls ein Zeichen ihrer Modernität ist, auch wenn Autorinnen jener Zeit, die selbst Neue Frauen waren oder über sie schrieben, Nachwuchs und mütterliche Gefühle nicht prinzipiell ablehnten. Die männlichen Protagonisten des Romans kommen zu dem Schluss, dass diese Frauen, die die feminine Geschlechterrolle ablehnen, getötet werden müssen (1982: 40ff). Womöglich schöpfte Stoker aus seiner Arbeit am Theater, wo er unterschiedlichste Schauspielerinnen und weibliche Rollen beobachtete (Senf 2018: 116).

Die verschiedenen Seiten von Lucy Westenras Charakter – einerseits das brave viktorianische Mädchen, andererseits die Frau, die über die Vorstellung, mehrere Ehemänner zu haben, nachdenkt – demonstrieren, dass sie sich in der von ihr erwarteten Rolle wohl doch nicht so wohl fühlt und gerne ausbrechen möchte. Ihre rebellische Seite zeugt von einer gewissen Affinität zu der Neuen Frau und durch die Verwandlung zum Vampir gelingt ihr eine gewisse Emanzipation (Senf 1982: 42f). Doch am Ende schließen sich auch in ihrem Fall die Männer der Gruppe zusammen, um Lucy zu töten, die Neue Frau zu zerstören und die alte Ordnung wieder herzustellen (1982: 45).

Mina, die wichtigste weibliche Figur der Geschichte, vereint selbst Aspekte der intelligenten, unabhängigen Neuen Frau mit traditionellen viktorianischen Werten. Zu Beginn des

Romans arbeitet sie in einer Schule und Senf weist darauf hin, dass Minas Lebensweise eine gewisse Zeit vorher noch nicht möglich gewesen wäre. Dennoch ist sie, ersichtlich durch ihre Kritik an der Neuen Frau, und durch die Wahl ihres traditionell femininen Arbeitsgebietes, selbst doch keine. Besonders nach der Eheschließung mit Jonathan nimmt sie eine traditionellere Rolle ein (1982: 45f). *Dracula* erschien genau zu jenem Zeitpunkt, als die Themen Geschlecht und Sexualität neu diskutiert und durchdacht wurden. Der Roman verlieh unter anderem der Angst vor der Gleichberechtigung, für die Neue Frauen sich einsetzten, eine Stimme; es herrschte die Befürchtung, dass die Rolle der Mutter zerstört werden könne und dadurch letzten Endes auch die angelsächsische Bevölkerung. Mina, die der Verwandlung zum Vampir entkommt und am Ende der Geschichte wieder als rein gilt, nimmt schlussendlich eine Mutterrolle ein und der Fortbestand der EngländerInnen ist somit symbolisch gesichert (Senf 2018: 117f).

Im Zusammenhang mit Sexualität in *Dracula* bietet auch das regelmäßige Vorkommen von Blut interessante Interpretationsmöglichkeiten. Da der Graf nachts ungesehen Lucys Blut trinkt und sie dadurch schwächt, erhält sie mehrmals Bluttransfusionen von mehreren männlichen Figuren. Dazu zählen nicht nur ihr Verlobter Arthur Holmwood, sondern auch die beiden Männer, die sie abgewiesen hat, sowie Van Helsing. Letzterer ist der Meinung, dass Arthur eifersüchtig wäre, wenn er erführe, dass Lucy auch von anderen Männern eine Blutspende bekommen hat (Bentley 1988: 27f). Dies deutet an, dass Bluttransfusion eine gewisse Intimität an sich hat, eine spannende Folgerung auch in Anbetracht der Tatsache, dass Lucy am Anfang des Romans noch darüber nachdachte, wie es wohl wäre, alle drei Verehrer zu heiraten. Tatsächlich zeigt Bentley (1988: 28) auf, dass Van Helsing Lucy in Folge dieser medizinischen Behandlungen amüsiert als „polyandrisch“ (Stoker 2012/2022: 259) bezeichnet.

Ebenfalls sexuelle Konnotationen werden in einer späteren Szene hervorgerufen, in der Dracula in Mina und Jonathans Schlafzimmer einbricht und Mina zwingt, sein Blut zu trinken; sie kniet dabei in einem weißen Nachthemd auf dem Bett und der Graf drückt sie an seine halbnackte Brust. Als die Gefahr vorbei ist und Mina von Jonathan getröstet wird, bezeichnet sie sich selbst wiederholt als „unrein“. Bentley (1988: 29) bringt das mit Menstruationsblut in Verbindung, Brennan (1992: 141) mit „sexual possession“ durch einen Fremden, und Bale (2018: 110) spricht sowohl von der Intimität und der sexuellen Symbolik dieser „Schlafzimmerszene“ als auch von einer möglichen Anspielung auf Jesus und seine blutende Seitenwunde (2018: 111).

Ferner hat Blut in *Dracula* nicht nur sexuelle Konnotationen. Bale (2018: 104) merkt an, dass der Roman die LeserInnen darüber zum Nachdenken bringt, wofür Blut steht; ist es

ein Zeichen des Lebens oder des Todes? Was symbolisiert es? John Swards Patient R.M. Renfield ist der Meinung, dass Blut die Quelle des Lebens ist, und beginnt, kleine Tiere zu verspeisen, in der Hoffnung, dadurch länger zu leben. Selbst Swards Blut leckt er nach einem Angriff auf den Arzt vom Boden auf. Renfields Motto ist „Blut ist Leben“ (Stoker 1926/2008: 186), ein Zitat aus dem fünften Buch Mose. Bemerkenswerterweise warnt die Stelle eigentlich vor dem Konsum von blutigem Fleisch, doch Renfield dreht die Aussage zu seinen Gunsten um (Senf 2018: 108f). Auch hier ist eine Verbindung zu Religion ersichtlich.

Parallel zu anderen Diskussionen in der viktorianischen Gesellschaft änderten sich auch die Sicht auf und der Umgang mit psychisch kranken Menschen. Ein Jahrhundert zuvor war es noch üblich, dass sich Verwandte oder Geistliche um Erkrankte kümmerten, eventuell kamen sie auch ins Gefängnis oder ins Arbeitshaus. Anfang des 19. Jahrhunderts setzten Veränderungen ein (Scull 2015: 7). Scull bespricht die sich weiterentwickelnde Sprache rund um die Institution, von „madhouse“ zu „mental hospital“, von „mad-doctor“ zu „psychiatrist“, und von „madman/madwoman“ zu „mental patient“. Der sogenannte Wahnsinn („madness“) wurde immer mehr als etwas gesehen, das von Experten, von Medizinern, diagnostiziert und behandelt werden konnte (2015: 6).

Grob kann die damalige Auffassung von psychischen Krankheiten in zwei Arten eingeteilt werden, einerseits jene, mit denen eine Person geboren wird und die unheilbar sind, andererseits jene, die sich erst nach gewisser Zeit zeigen und theoretisch geheilt werden können. Ebenso konnten sie nach Symptomen oder nach Ursachen eingeteilt werden – dazu gehörten beispielsweise Alter, Geschlecht, Temperament oder Beruf. Weiters konnten sie durch mentale Probleme hervorgerufen werden, etwa durch unerwiderte Liebe, Trauer oder Geldsorgen, andererseits auch durch greifbarere Schwierigkeiten wie Kopfverletzungen oder Überanstrengung beim Lernen und Arbeiten (Pedlar 2006: 2f).

Für besonders wichtig für die Behandlung von PatientInnen wurde die Anstalt selbst gehalten. Ein gut strukturiertes und hübsch anzusehendes Gebäude erleichterte nicht nur die ordentliche Unterbringung der PatientInnen, sondern sollte auch für eine positive und aufmunternde Umgebung für diese sorgen. Doch zuerst mussten Familien davon überzeugt werden, Erkrankte in die Hände der Anstalt zu übergeben, anstatt sich selbst um sie zu kümmern. Dies bedeutete, dass die Institutionen sich bemühen mussten, von sich selbst ein positives Bild zu zeichnen (Scull 2015: 10f). Gewiss hielten sich diese positiven Eindrücke nicht immer, die Öffentlichkeit hegte Bedenken und oftmals aus gutem Grund. PatientInnen wurden misshandelt oder von Ärzten auf Wunsch der Familienangehörigen oder um weiterhin Gelder zu beziehen unnötig lange in der Anstalt behalten (Subotsky 2020: 18).

So schlimm scheint Doktor Seward nicht mit seinen PatientInnen umzugehen. Er hält sich regelmäßig in der Nervenheilanstalt auf und unterhält sich mit ihnen, aber kann, wenn nötig, auch anderen Pflichten nachgehen, da er sich in seiner Abwesenheit auf seine Angestellten verlassen kann (2020: 19). Swards Interaktionen mit dem „Verrückten“ Renfield hält er in phonografischer Form fest, wobei er dessen Emotionen und Verhalten beschreibt und ihn als Sanguiniker bezeichnet. Die Temperamentenlehre war eine in der Antike zustande gekommene Art, Persönlichkeiten zu beschreiben (Pedlar 2006: 137). Passenderweise leitet sich ausgerechnet das sanguinische der vier Temperamente aus dem Lateinischen „sanguis“ für „Blut“ ab (vgl. DWDS). Swards These lautet, dass Renfield durch äußere störende Einflüsse im Zusammenspiel mit seiner sanguinischen Persönlichkeit wahnsinnig geworden ist, die Diagnose bleibt jedoch relativ vage, da ihm noch viele Puzzleteile fehlen. So wie Dracula ist Renfield damit ein Rätsel, das es zu lösen gilt. Diese Gemeinsamkeit ist auch dadurch interessant, da sich Swards Klinik direkt neben Draculas Londoner Wohnsitz befindet (Pedlar 2006: 136f). Wie sich herausstellt, hat der psychiatrische Patient, just wie der Vampir, großes Interesse an Blut. Er fängt zuerst Fliegen, die er an Spinnen verfüttert, die er wiederum an Spatzen verfüttert, bevor er Seward um ein Kätzchen bittet, das er mutmaßlich mit den Spatzen füttern will. Ein Angestellter der Klinik hegt den Verdacht, dass Renfield die Spatzen schließlich heimlich selbst gegessen hat (Stoker 1926/2008: 93ff), und Seward wird bewusst, dass der Patient so viele Leben wie möglich aufnehmen möchte; er bezeichnet ihn als „Mordsüchtigen“ und erfindet für ihn das Wort „Zoophagus (Fresser von lebenden Wesen)“ (1926/2008: 95f). Der Begriff kommt aus den Naturwissenschaften, was zeigt, dass Renfield von Seward, wie es in der viktorianischen Medizin nicht unüblich war, nicht rein als Mensch, sondern als zu untersuchendes und kategorisierendes Wesen angesehen wird (Pedlar 2006: 138).

Renfield ist nicht der einzige Patient in *Dracula*, Lucy spielt die Rolle einer besonders relevanten Patientin. Frauen wurde weniger psychische Stabilität zugeschrieben und die Annahme lautete, dass sie durch ihre Fortpflanzungsorgane zu schwacher gesundheitlicher Verfassung neigten, vor allem in der Pubertät, während der Menstruation, nach Schwangerschaften und auch in den Wechseljahren – auf ihre körperliche und psychische Gesundheit musste daher äußerst geachtet werden. Lucys Verwandlung in eine Vampirin hat große Ähnlichkeit mit einem Krankheitsfall. Sie schlafwandelt und verfällt ins Delirium, ihre Symptome erinnern an die sogenannte Hysterie, im Viktorianischen Zeitalter eine bekannte Diagnose. Nur wenige Jahre vor Draculas Erscheinen publizierten Sigmund Freud und Josef Breuer ihr gemeinsames Werk *Studien über Hysterie*, in dem Fälle erkrankter Frauen beschrieben wurden (Senf 2018: 119). Auch Hughes (2000: 152ff) ist der Meinung, dass Lucys in dem Roman

beschriebene Symptome theoretisch auf eine Hysterie hinweisen könnten. Doktor Seward ist bestimmt mit weiteren damaligen Theoretikern wie Jean-Martin Charcot vertraut und weiß daher, worauf fehlende körperliche Wunden trotz Blutarmut, sowie Lucys Geschlecht und junges Alter hindeuten könnten. An dieser Stelle stellt Senf (2018: 119f) klar, dass beim Lesen solcher Beiträge wie in *Studien über Hysterie* ersichtlich ist, dass diese Frauen sich oftmals von der Gesellschaft restringiert fühlten und infolgedessen an „Hysterie“ erkrankten. Wenn Lucy als Krankheitsfall betrachtet wird, zeigt ihre Geschichte, wie sehr Frauen, die „anders“ waren und ungewöhnliche Verhaltenssymptome zeigten, von Medizinern, die sich an die gängigen Diagnosen hielten, kontrolliert und gewaltsam behandelt wurden.

Ein weiteres Merkmal von Stokers Roman ist die Einbindung der damaligen Fortschritte in den Bereichen der Technik, von denen die Figuren in *Dracula* Gebrauch machen. Dies zeigen das Vorkommen und die Wichtigkeit von Phonografen, Stenografie, Telegrammen, elektrischem Licht, Zügen, U-Bahnen oder Dampfschiffen. Der zentrale Kampf des Romans wird zwischen einer Gruppe von Figuren ausgetragen, die sich relativ moderner Hilfsmittel bedient und für das Ende des 19. Jahrhunderts typische Werte verkörpert, und einer Figur, die aus der Vergangenheit kommt und sich der neuen Zeit nur schwer anpassen kann. Interessanterweise ist der Graf nicht die einzige Figur, der mit der neuen Technik nicht besonders vertraut ist, auch Van Helsing greift lieber auf altvertraute Methoden zurück. Stoker selbst hatte vermutlich im Zuge seiner Arbeit im Lyceum Theatre einiges über Entwicklungen in den Bereichen des Reisens oder der Elektrizität gelernt (Senf 1998: 89ff). Die Gruppe um Jonathan, Mina und Van Helsing macht sich also im Laufe der Geschichte moderne Erfindungen wie Eisenbahnen zunutze, weiters liegt ein Fokus auf Kommunikation, Medien und den dazugehörigen Werkzeugen – Stenografie, Schreibmaschinen, Telefone, Zeitungen. Andererseits ist zu bemerken, dass die Technik die Figuren manchmal auch im Stich lässt, etwa wenn Züge zu langsam sind oder Dampfboote nicht funktionieren, selbst wiederholte Bluttransfusionen Lucy nicht retten und auch andere moderne Arzneimittel keine Wunder bewirken können. Daraus folgt, dass sie sich schließlich nicht nur auf die Moderne verlassen können, sondern auch ältere Mittel wie den Knoblauch zur Abwehr und den hölzernen Pfahl zur Vernichtung des Vampirs verwenden können und sollen (1998: 92f).

Mina verkörpert, als Figur mit Zügen der Neuen Frau und der traditionellen Viktorianerin, auch hier eine interessante Rolle. Sie ist eine geübte Stenografin und somit ein typisches „typewriter girl“ (Senf 2018: 120). Das Arbeiten an einer Schreibmaschine konnte schnell erlernt werden und galt außerdem als äußerst modern. Viele junge Frauen konnten, wenn sie eine derartige Beschäftigung annahmen, unabhängig leben und schon bald

repräsentierte die Frau an der Schreibmaschine die neue, junge spätviktorianische Arbeiterin, die auch in Geschichten, Lyrik, Liedern oder Aufführungen gerne positiv oder humoristisch dargestellt wurde (Young 2015).

2. Die Neuübersetzung

Diese Arbeit beschäftigt sich mit der Analyse zweier Übersetzungen im Vergleich mit dem Originaltext. Dafür soll in diesem Kapitel auf das Schlagwort *Neuübersetzung*, auf Englisch *retranslation*, eingegangen werden. Im ersten Unterkapitel wird der Begriff definiert und es werden verschiedene Arten der Neuübersetzung erläutert sowie mögliche Gründe, aus denen Neuübersetzungen in Auftrag gegeben werden oder entstehen. Das darauffolgende Unterkapitel beleuchtet die Forschung zu diesem Thema, indem relevante und interessante AutorInnen und deren Beiträge kurz genannt oder skizziert werden, und vermittelt so einen Überblick über den Forschungsstand zum Thema. Das dritte und letzte Unterkapitel setzt sich mit der Neuübersetzungshypothese auseinander; ihr soll ein eigenes Unterkapitel gewidmet werden, da es sich hierbei um ein besonders bekanntes Konzept innerhalb der Forschung zur Neuübersetzung handelt und sich die Arbeit damit zudem in Verbindung mit *Dracula* beschäftigt.

2.1 Definition, Arten und Gründe

Die Neuübersetzung wird in verschiedenen Artikeln und Sammelbänden definiert. Mit dem Begriff wird sowohl ein Prozess als auch ein Produkt bezeichnet. Nach Gürçağlar (2019: 484) etwa bezeichnet der Begriff einerseits die Tätigkeit, ein Werk zu übersetzen, das zuvor bereits in diese Sprache übersetzt wurde, und andererseits das Ergebnis dieses Prozesses, also den übersetzten Text.

Die Geschichte der Neuübersetzung reicht bis weit in die Vergangenheit. Bereits Goethe formulierte Theorien dazu, wobei laut ihm die erste Übersetzung das Fremde abweist und hauptsächlich das Ziel hat, mit dem Inhalt des Ausgangstextes vertraut zu machen, die nächste ein wenig in das Fremde vorstößt und die dritte und letzte dem Original so ähnlich ist, dass der Ausgangs- und Zieltext praktisch identisch sind. Die in der Zeit nach Goethe bedeutendste Forschung zur Neuübersetzung folgte laut Deane-Cox (2014: 3) erst 1990, als eine Sonderausgabe von *Palimpsestes* das Thema in den Mittelpunkt stellte.

Koskinen und Paloposki (2010a: 294) betonen, wie schwierig es sein kann, zwischen Neuübersetzungen und überarbeiteten Versionen eines Werkes zu unterscheiden; manchmal wird die falsche Bezeichnung genutzt oder ein Werk wird erst als das eine und später als das andere bezeichnet. Aus diesem Grund sollte stets sichergegangen werden, worum es sich bei einem vorliegenden Text tatsächlich handelt, bevor er untersucht wird. Neuübersetzungen übernehmen außerdem manchmal stellenweise Text oder Lösungen aus früheren Übersetzungen, wodurch sie ebenfalls schwerer zu kategorisieren sind (Alvstad & Assis Rosa 2015: 10).

Für eine Neuübersetzung bietet sich eine breite Palette an Textgenres an, wobei einige mehr erforscht sind als andere. Besonders häufig neu übersetzt werden literarische Erzähltexte, aber auch Gedichte und Theaterstücke; philosophische, historische und sozialwissenschaftliche Texte, audiovisuelle Texte, Opern, und andere werden auch immer wieder neu übersetzt, diese sind jedoch die bisher weniger erforschten (2015: 10). Generell bewegt sich die Forschung meist im Bereich der literarischen Übersetzung und bei vielen Beiträgen handelt es sich um Fallstudien, die die Übersetzung klassischer Texte untersuchen, obwohl manche ForscherInnen sich auch mit der Übersetzung von Sachtexten beschäftigen. Neuübersetzungen literarischer Werke bieten sich besonders gut an, um Veränderungen von Translationsnormen und Sprache im Laufe der Zeit zu untersuchen, sowie Veränderungen politischer oder kultureller Kontexte, die die Übersetzung beeinflussen (Koskinen & Paloposki 2010a: 295). Allein die Tatsache, dass Texte bestimmter Genres – besonders literarische und religiöse – auf vielfältige Weise interpretierbar sind, legt nahe, dass diese auf verschiedenste Arten übersetzt und demnach auch neuübersetzt werden können. Brownlie (2006: 152) bezeichnet NeuübersetzerInnen als „interpreters“, hier im Sinne von interpretieren oder neuinterpretieren. Hauptsächlich interpretieren und übersetzen sie kleinere Einheiten eines Textes, wie Absätze, Sätze oder Satzteile, neu. Zum Thema der Interpretation sagt Venuti (2004: 26), dass Neuübersetzungen zur Entstehung bestimmter Identitäten beitragen oder helfen können, gewisse Autoritäten zu stärken und aufrecht zu erhalten; andererseits können sie bestehende Interpretationen auch herausfordern. Neuinterpretation können von einem neuen Kontext, neuen ÜbersetzerInnen, einer neuen Zeit, einer neuen Interessensgruppe oder sonstigen veränderten Faktoren abhängen (Brownlie 2006: 153). Alvstad und Assis Rosa (2015: 11) werfen die Frage auf, ob nur bestimmte ÜbersetzerInnen als geeignet angesehen werden sollen, wenn es darum geht, wer einen Text neuübersetzen kann. Gibt es außerdem ÜbersetzerInnen, die sich auf Neuübersetzungen spezialisieren und eine breite Palette von Werken verschiedener AutorInnen übersetzen? Auf diese Fragen können noch viele Antworten gesucht werden.

Die Forschungsliteratur im Bereich der Neuübersetzung setzt sich mit verschiedenen Fragen und Schwerpunkten auseinander, von denen einige im nächsten Unterkapitel dargelegt werden sollen. Eine dieser Fragen wird jedoch bereits hier angesprochen – welche Arten von Neuübersetzung gibt es überhaupt?

Am Ende seines Essays *Neue Originale. Die Neuübersetzung im Prozess der Klassikerbildung* schlägt Franz (2019: 529) vor, Neuübersetzungen grob in zwei Arten einzuteilen. Wenn ein Text praktisch eine Wiederholung eines vorherigen ist und nur teilweise oder leicht davon abweicht, kann dieser als sogenannte „konservative Neuübersetzung“ bezeichnet

werden; ihre Interpretation oder Methodik ist wenig originär. Setzt sie also keine neuen Impulse, kann sie zudem „Wissen bewahrend“ genannt werden. Diese Art der Neuübersetzung dient hauptsächlich dazu, dafür zu sorgen, dass altbekannte Klassiker nicht vergessen, sondern stets wieder und wieder gelesen werden. Die zweite von Franz illustrierte Art ist jene der „kreativen Neuübersetzung“, die sich auffallend von den bereits zur Verfügung stehenden Übersetzungen unterscheidet und bei der ersichtlich ist, dass die ÜbersetzerInnen sich höhere literarische Ziele gesteckt haben. Womöglich kann ein solcher Text beim Zielpublikum sogar für Irritation sorgen; versucht er, dem Bild, das ein Publikum von einem Klassiker hat, etwas hinzuzufügen oder etwas daran zu ändern, kann er außerdem als „Wissen schaffend“ beschrieben werden.

Alvstad und Assis Rosa erwähnen ganz ähnlich zwei Arten der Neuübersetzung, *assimilative* und *confrontational*, wobei erstere die Herangehensweise früherer Übersetzungen übernimmt und letztere diese herausfordert, indem sie andere Ziele verfolgt oder mit Hilfe anderer Übersetzungsstrategien entsteht (2015: 10). Xu (2003) differenziert auch zwischen zwei Arten der Neuübersetzung: einerseits der direkten und andererseits der indirekten. Erstere stützt sich auf den Ausgangstext und letztere auf eine bereits bestehende Übersetzung.

Pym (1998: 82f) unterscheidet wie folgt zwischen zwei Arten von Neuübersetzung: er stellt die passive der aktiven gegenüber. Passive Neuübersetzungen haben keinen großen Einfluss aufeinander, sie koexistieren ungestört ohne Rivalität und entstehen beispielsweise mit einer größeren zeitlichen oder geographischen Entfernung zwischen sich, wodurch signifikante kulturelle und sprachliche Unterschiede in der Zielkultur existieren oder entstanden sein können. Diese Neuübersetzungen können auf diachrone Entwicklungen in der Zielsprache und -kultur hin untersucht werden. Neuübersetzungen, die im selben geographischen Umfeld oder innerhalb derselben Generation entstehen, bezeichnet Pym hingegen als aktiv. Als Beispiel nennt er die mehrfache Übersetzung eines Textes für jeweils andere Zielgruppen. Im Gegensatz zur passiven Neuübersetzung kann die aktive Einblicke in die Übersetzung selbst geben, ohne speziellen Fokus auf die Zielkultur. Ebenso sprechen Alvstad und Assis Rosa (2015: 12f) von diachroner und synchroner Neuübersetzung, wobei letztere jene Neuübersetzungen eines Werkes beschreibt, die mehr oder weniger in derselben zeitlichen und räumlichen Umgebung entstehen, jedoch unterschiedliche Zielgruppen ansprechen oder Funktionen erfüllen sollen.

Neuübersetzungen können der Leserschaft auf unterschiedliche Weise präsentiert werden; eine Herangehensweise ist *overt*, die andere *covert*, also offenkundig bzw. versteckt (Alvstad & Assis Rosa 2015: 16f). Die Information, dass es sich um eine Neuübersetzung

handelt, wird in ersterem Fall in einem Paratext angegeben, in letzterem wird sie ausgelassen. Dazu ist jedoch anzumerken, dass versteckte Neuübersetzungen selten zu sein scheinen; in den meisten Fällen sind sie klar gekennzeichnet. Zudem betrachten Alvstad und Assis Rosa (2015: 9f) Neuübersetzung als eine (komplexe) Vernetzung von Texten. Dabei kann eine Neuübersetzung alle Vorgänger ignorieren oder auf einem oder mehreren von ihnen aufbauen; in letzterem Falle spielt es auch keine Rolle, ob diese früheren Texte veröffentlicht sind oder nicht, ob ein Ganzes oder nur Teile herangezogen wurden. Die dritte Möglichkeit besteht darin, dass sich eine Neuübersetzung sowohl auf Originaltexte als auch auf frühere Übersetzungen stützt; alternativ können NeuübersetzerInnen auch Zieltexte aus anderen Sprachen hinzuziehen, ein Gedanke, den auch Amaral (2019) aufgreift, siehe Unterkapitel 2.2.

Aus welchen Gründen literarische Werke neuübersetzt werden, ist eine weitere Frage, mit der sich zahllose Texte in diesem Bereich auseinandersetzen, oft auch nur auf oberflächliche oder flüchtige Art. Fünf mögliche Gründe nennt Pöckl (2010: 201); ein Roman wird etwa neuübersetzt, wenn in früheren Versionen jene Aspekte, die für die heutige Zeit für besonders relevant gehalten werden, nicht gut zur Geltung kommen, oder wenn die Sprache der Übersetzung kritisiert wird. Ein weiterer Grund kann die Forderung sein, dass LeserInnen der Zielsprache immer Zugriff auf gute, dienliche Ausgaben von Klassikern haben sollten. Verlage nutzen auch gerne Gelegenheiten wie Jubiläen, um Neuübersetzungen zu veröffentlichen, unabhängig davon, ob diese wirklich nötig sind. In seltenen Fällen führen Rechtsstreitigkeiten zu Neu- oder Parallelübersetzung, und in sehr vielen Fällen handelt es sich um mehrere Gründe, die zu diesen Werken motivieren.

Auch Koskinen und Paloposki (2010a: 296) widmen dem „warum“ einige Absätze. Einer der häufigsten Gründe, wenn nicht sogar der am häufigsten genannte, warum Neuübersetzungen nötig sind, ist der Aspekt des Alterns. Übersetzungen altern und sind für ein neueres Publikum nicht mehr adäquat, sie sind überholt. Diese Behauptung wurde jedoch auch in Frage gestellt und es sollte beachtet werden, dass ForscherInnen viele andere Gründe für genauso oder teilweise mehr valide halten. Zudem impliziert diese Aussage, dass frühere Übersetzungen stets schlechter oder fehlerhaft sind – eine Annahme, auf die sich auch die Neuübersetzungshypothese stützt – und dass zwischen Übersetzungen und Neuübersetzungen eines Werkes immer ein linearer Fortschritt besteht. Ein weiterer Grund für Neuübersetzung ist, dass wir laufend mehr über einen Ausgangstext, dessen AutorIn und Kultur herausfinden und verstehen und dementsprechend eine adäquatere Übersetzung produzieren können. Das Thema der Alterung greift auch Pöckl (2010: 200) auf und bringt sogleich zur Sprache, dass dieses Schlagwort aus der Feder von KritikerInnen häufig fließt, diese jedoch selten genauer

darauf eingehen, wodurch nicht klar ist, woran diese Kritik überhaupt festgemacht wird. Fordert eine Übersetzung, die nicht mehr zur Gänze den gegenwärtigen Stilidealen entspricht, denn wirklich sofort eine Neuübersetzung; kann den LeserInnen nichts anderes zugemutet werden? Pöckl unterstreicht, dass hochmoderne Übersetzungen wider Erwarten tatsächlich oft negativ rezipiert werden. Alvstad und Assis Rosa deuten an, dass ältere Übersetzungen womöglich auch „strategisch“ als veraltet bezeichnet werden könnten, um Neuübersetzungen hochzuhalten und nicht unbedingt, weil alte Übersetzungen im Vergleich dermaßen schlecht sind (2015: 15). Brownlie erwähnt den Alterungsfaktor ebenso (2006: 150): Neuübersetzungen entstehen, weil sich Normen oder Ideologien geändert haben und bisher bestehende Übersetzungen daher als zu alt oder nicht mehr akzeptabel angesehen werden. Laut Venuti (2004: 34) können literarische Normen und Traditionen einen Einfluss darauf haben, welche Werke übersetzt und neuübersetzt werden und warum, dennoch bemerkt Brownlie (2006: 152), dass Neuübersetzungen zwar oft, aber nicht immer den Zeitgeist widerspiegeln.

Alvstad und Assis Rosa erwähnen weiters, dass eine neue Zielgruppe ein Motiv dafür sein kann, einen Text neu zu veröffentlichen (2015: 12). Ein langer Abschnitt ist der Zusammenfassung von Gründen für Neuübersetzungen, zusammengetragen aus zahlreichen Forschungsartikeln, gewidmet, wobei sie auch darauf hinweisen, dass Konsequenzen von Neuübersetzungen, oder ihre Effekte, allerdings nur sehr selten erwähnt werden (2015: 15).

2.2 Forschungsüberblick

Wie im vorherigen Unterkapitel bereits erwähnt, beschäftigt sich die Forschung mit vielen unterschiedlichen Fragestellungen zur Neuübersetzung. In den 1990er-Jahren erschienen die ersten Studien zu dem Thema, allen voran Bermans vielzitiierter Artikel *La retraduction comme espace de la traduction* von 1990 sowie Gambiers *La retraduction, retour et detour* von 1994, und es folgten viele weitere. Bensimon erklärte in der Sonderausgabe von *Palimpsestes* zum Thema Neuübersetzen, dass zwischen Übersetzungen und Neuübersetzungen große Unterschiede bestehen und Erstübersetzungen der Zielkultur ein fremdes Werk erstmals vorstellen (Bensimon 1990, n. Koskinen & Paloposki 2004).

Xu geht in *Retranslation: Necessary or Unnecessary* (2003) ebenjener Frage nach der Relevanz nach. Er vertritt die Meinung, dass Neuübersetzungen stets besser sein sollten als vorherige Zieltexte, obwohl keine Übersetzung wirklich perfekt sein kann. Literarische Neuübersetzung bezeichnet er als „artistic recreation“ und außerdem als eine schwierige Aufgabe, da eine Neuübersetzung ihre Vorgänger stets herausfordert. Somit brauchen NeuübersetzerInnen für diese Aufgabe nicht nur Talent, sondern auch Mut. Abschließend merkt Xu an, dass

indirekte Neuübersetzung besonders chinesischer Werke häufig vorkommt und dass diese Ergebnisse zwar akzeptabel sind aber leider auch einiges verloren geht.

Paloposki und Koskinen beschäftigen sich in *A Thousand and One Translations: Revisiting Retranslation* (2004) mit der Neuübersetzungshypothese und weisen darauf hin, dass diese in vielen Werken zwar erwähnt aber oft nicht überprüft wird. Laut den beiden Forscherinnen verbirgt sich dennoch eine eindeutige Logik in der Aussage, dass Neuübersetzungen näher am Ausgangstext sind als frühere Übersetzungen. Im weiteren Verlauf des Artikels ermitteln sie Gründe für Neuübersetzungen und untersuchen einige neuübersetzte Texte, wobei sie die Zeit der Entstehung sowie die Kontexte, in welche die Texte eingebettet sind, zu bedeutsamen Faktoren erklären.

Den Wert von Übersetzungen und Neuübersetzungen bespricht Venuti in *Retranslations: the creation of value* (2004); so werden die Werte eines Ausgangstextes bei der Übersetzung jenen der Zielkultur angepasst und dies gilt umso mehr für Neuübersetzungen, wenn die NeuübersetzerInnen mit früheren Übersetzungen vertraut sind. Die Behauptung, dass eine Neuübersetzung genauer, vollständiger oder richtiger sei, sieht Venuti kritisch. Die Motivation, Konditionen und Konsequenzen, in die die Arbeit der Übersetzung eingebettet ist, üben einen großen Einfluss aus. Weiters entstehen intertextuelle Verbindungen zum Ausgangstext sowie zu anderen Texten in der Zielsprache. Übersetzungen spiegeln immer ihre Zeit, Kultur und deren Werte wider; da diese sich im Laufe der Zeit weiterentwickeln, weisen Neuübersetzungen dementsprechende Veränderungen auf.

Brownlie spricht in *Narrative Theory and Retranslation Theory* (2006) etwa von Neuinterpretationen und daraus resultierenden Neuübersetzungen. Zusätzlich erwähnt sie, dass ForscherInnen, die sich mit dem Thema auseinandersetzen, sich damit hauptsächlich im literarischen Feld beschäftigen, da der Literaturkanon nebst religiösen Texten am meisten neuübersetzt wird.

Koskinen und Paloposki besprechen in *Reprocessing texts. The fine line between retranslating and revising* (2010b) bisherige wichtige Veröffentlichungen wie Bermans Beitrag von 1990 oder Brownlies von 2006 und legen ihre eigene Forschung im Bereich der finnischen Neuübersetzung dar. Der Artikel beschäftigt sich weiter mit der Abgrenzung der Neuübersetzung von überarbeiteten Übersetzungen und vergleicht verschiedene finnische Übersetzungen und Neuübersetzungen von Klassikern aus den vergangenen eineinhalb Jahrhunderten. Deane-Cox veröffentlicht 2014 mit *Retranslation: translation, literature and reinterpretation* ein komplettes Buch über die Neuübersetzung, in dem sie sowohl bereits bestehende Theorien erwähnt als auch eigene Analysen durchführt.

Das breite Thema der Stimme thematisieren Alvstad & Assis Rosa in *Voice in retranslation: An overview and some trends* (2015). In der Translation spielen zwei Arten von Stimmen eine Rolle, jene im Text und jene des Kontextes, die oft auch miteinander verknüpft sind. Um Stimme in der Neuübersetzung zu untersuchen sind etliche Variablen und Kategorien zu berücksichtigen, beispielsweise die Anzahl und Art der für die Arbeit herangezogenen Texte und deren jeweilige Relevanz, die Anzahl und Erfahrung der NeuübersetzerInnen sowie natürlich die bereits genannten Stimmen des Ausgangstextes und -kontextes. Weiters geht der Artikel auf grundlegende Fragen wie jenen nach der Definition der oder den Gründen für Neuübersetzung ein.

Koskinen und Paloposki besprechen in *Anxieties of influence: The voice of the first translator in retranslation* (2015), dass ErstübersetzerInnen Einfluss auf den Prozess von Neuübersetzungen ausüben und alle NeuübersetzerInnen ihren VorgängerInnen gegenüber eine Haltung entwickeln müssen.

Massardier-Kenney spricht in *Towards a Rethinking of Retranslation* (2015) von “the notion of lack”, der Ansicht, dass Erstübersetzungen etwas fehlt bzw. dass in Erstübersetzungen etwas fehlt, was auch in sich mit dem Thema beschäftigenden frühen Forschungen gerne ausgedrückt wurde. Erst später begann sich diese Ansicht nach und nach zu ändern – verschiedene Übersetzungen können und sollen nicht als linearer Fortschritt betrachtet werden. So zeigen oder betonen diese vielmehr verschiedene Perspektiven eines Originaltextes; es geht gar nicht darum, mit jeder neuen Übersetzung näher an einen potenziellen Kern des Originals zu kommen, es existieren schlicht verschiedene Herangehensweisen an den Text und Auseinandersetzungen mit ihm.

Van Poucke untersucht in *Aging as a motive for literary retranslation: A survey of case studies on retranslation* (2017) anhand von Fallstudien, inwiefern die Alterung von Übersetzungen wirklich Neuübersetzung fordert. Zu diesen alternden Faktoren gehören linguistische und idiomatische sowie übersetzerische und kulturelle. Zu den Genres, die gerne neuübersetzt werden, gehören Kinderbücher, Theaterstücke oder auch Gedichte, wobei letztere aufgrund verschiedener Interpretationsmöglichkeiten lyrischer Texte neuübersetzt werden, andere Texte etwa, weil gewisse Ausdrücke nicht mehr als politisch korrekt gelten. Er betont allerdings, dass Werke nicht nur aus Alterungsgründen neuübersetzt werden. Abschließend schlägt Van Poucke vor, dass herausgefunden werden sollte, was in den Augen der LeserInnen überhaupt als veraltet gilt.

Auch Zhang und Ma besprechen in *Intertextuality in retranslation* (2018) die intertextuellen Beziehungen eines Werkes. Laut ihnen lassen sich Neuübersetzungen nicht einfach,

wie zuvor generell angenommen, in zwei Kategorien, die hier „filial“ und „competitive“ genannt werden, einteilen; das Thema ist viel komplexer. Eine Neuübersetzung kann sowohl einer früheren Übersetzung ähneln als auch Teile davon ablehnen, in vorliegenden Kontext immer in der Annahme, es handelt sich nicht um Zufälle.

In *Broadening the notion of Retranslation* (2019) betrachtet Amaral die Neuübersetzung als multilinguales anstatt als bilinguales Konzept und stellt die derzeit allgemein anerkannte Definition, laut der als Neuübersetzung nur eine Übersetzung in dieselbe Zielsprache gilt, in Frage. Dabei greift er unter anderem auf Berman zurück, der den Begriff der Neuübersetzung ebenfalls auf Texte in zusätzlichen Sprachen sowie deren Einfluss ausweitete. Somit könnten Neuübersetzungen als mehrsprachiges und intertextuelles Netz angesehen werden.

In *Reviewing the Reviewers: (Re)Translations and the Literary Press* (2020) weist Wardle darauf hin, dass neuübersetzte Werke mittlerweile vermehrt als solche zur Kenntnis genommen und auch gerne mit früheren Übersetzungen verglichen werden; auf denselben Fakt geht auch Franz in *Neue Originale. Die Neuübersetzung im Prozess der Klassikerbildung* (2019) ein. Weiters spricht er davon, wie sehr die Rezeption von Klassikerneuübersetzungen variiert. Klassikerübersetzungen genießen im Gegensatz zu komplett neu erschienenen oder erst kürzlich übersetzten Werken ein besonderes Ansehen; RezipientInnen haben bereits ein bestimmtes Klassikerbild gewonnen. Für die ÜbersetzerInnen, die sich nun an einer neuen Übersetzung versuchen, stellt dies eine prekäre Situation dar und letztendlich erhebt die Leserschaft womöglich Vorwürfe, wenn der neue Text mit dem altbekannten Klassikerbild bricht.

Afrouz widmet *Testing the validity of the retranslation hypothesis for classical and religious literary texts* (2022) der Untersuchung einer Reihe von Studien, welche sich mit der Neuübersetzung klassischer und religiöser literarischer Texte beschäftigen, mit dem Ziel, die Validität der Neuübersetzungshypothese anhand der Ergebnisse jener Studien zu überprüfen. Generell lässt sich sagen, dass die Hypothese im Falle klassischer literarischer Texte zutrifft, jedoch nicht im Falle religiöser literarischer Texte, was zeigt, dass unterschiedliche Textgenres bei solchen Untersuchungen eine bedeutende Rolle spielen.

Weiters existieren zahlreiche Fallstudien, die sich bei einem derartigen Thema besonders gut anbieten; weiter von der Neuübersetzungshypothese handelt das folgende Unterkapitel.

2.3 Die Neuübersetzungshypothese

Die *Neuübersetzungshypothese* oder *retranslation hypothesis* ist ein besonders bekannter und vielverwendeter Begriff in der Forschung rund um die Neuübersetzung und soll hier ein eigenes Unterkapitel erhalten.

Sie entstand ursprünglich aus Bermans Beschäftigung mit der Frage, warum Texte überhaupt neu übersetzt werden. 1990 erschien eine Sonderausgabe der Translationszeitschrift *Palimpsestes*, in der Berman seinen Beitrag „La Retraduction comme espace de traduction“ veröffentlicht (Van Poucke 2017: 94). Berman behauptete, dass Erstübersetzungen schwach sind und ihnen etwas fehlt, wohingegen spätere, neue Übersetzungen die wahre Essenz des Ausgangstextes in der Zielsprache endlich zu Tage fördern können. Mit der Erstübersetzung wurde die schwerste Arbeit, den Text in die Zielkultur einzuführen, getan und so können sich die darauffolgenden der Aufgabe widmen, dem Originaltext gegenüber wahrlich loyal zu sein. Dabei ist die erste Übersetzung einbürgernd und die späteren sind verfremdend (Berman 1990, n. Koskinen & Paloposki 2010a: 295). Chesterman greift diese Gedanken in seinem Artikel von 2000 (in Chesterman 2017: 131) auf; hier spricht er von Hypothesen, weswegen sich wohl der Begriff *Neuübersetzungshypothese* einbürgerte. Er betont nach Berman die Aussage „Only retranslations can become great translations“ und bespricht auch den Ausdruck „great translations“, der offensichtlich recht schwammig ist. Die implizite Behauptung Bermans ist dabei, dass es einen Vorzug hat, bestimmte Übersetzungen, das heißt also nur Neuübersetzungen, als „great“ zu kategorisieren. Chesterman äußert den Gedanken, dass dies etwa verifiziert werden könnte, indem man eine Reihe von Übersetzungen heranzieht, die als „great“ anerkannt sind, und überprüft, ob es sich bei ihnen tatsächlich um Neuübersetzungen handelt. Natürlich stellt sich dabei aber sogleich die Frage, wer denn überhaupt entscheiden darf, welche Übersetzungen „great“ sind.

Derzeit lautete der wissenschaftliche Konsens, dass Bermans Hypothese nicht ausreicht, um ein Muster in der Übersetzung und Neuübersetzung von Texten zu finden. Zwar gibt es Studien, welche die Hypothese bestätigen, doch lässt sich pauschal nichts festlegen; bisher kann nicht behauptet werden, dass Erstübersetzungen unbedingt einbürgernd sind und Neuübersetzungen unbedingt näher am Original. Es gibt eine breitere Anzahl an Gründen, aus denen ÜbersetzerInnen sich für bestimmte Strategien entscheiden, nicht nur abhängig davon, ob es sich um eine erste oder spätere Übersetzung handelt. Wie oben erwähnt birgt die Frage, wie die „greatness“ einer Übersetzung zu bestimmen ist, die Schwierigkeit, wie dies überhaupt festzustellen ist; dasselbe gilt für die „closeness“ oder Nähe zum Originaltext (Koskinen & Paloposki 2010a: 296).

In einem anderen Artikel führen Koskinen und Paloposki diesen Gedanken, dass Neuübersetzung viel komplexer ist als die Neuübersetzungshypothese glauben lassen würde, weiter. Studien kommen zu unterschiedlichen Ergebnissen; es gibt sowohl jene, die diese Annahme bestätigen, als auch jene, die zu einem anderen Ergebnis kommen (2010b: 30). In einer Fallstudie kommt beispielsweise Feng (2014) zu dem Ergebnis, dass die Neuübersetzungshypothese korrekt ist. In Sharifpour und Sharififars (2021) Forschung trifft die Hypothese in einer Übersetzungsanalyse zu, in einer anderen wiederum nicht. Dagnino (2022) kann sie nicht bestätigen; auch Koskinen und Paloposki (2004) sind der Meinung, dass diese Hypothese die Unterschiede zwischen Übersetzungen nicht ausreichend erklären kann. Sie betonen (2010b: 30), dass ausreichend Neuübersetzungen existieren, die sich im Vergleich zu ihren Vorgängern in geringerem Maße an den Ausgangstext halten anstatt umgekehrt. Ob sich ein Zieltext nun mehr oder weniger am Ausgangstext orientiert, kann auch von äußeren Eindrücken und Einflüssen abhängen, etwa von der Zielgruppe. Zudem merken Koskinen und Paloposki an, dass in der Forschung stets eine gewisse Unklarheit herrscht, wenn es um die oben genannten Schlagworte wie Nähe oder Verbesserung geht, welche sich darin zeigt, dass Studien im Bereich der Neuübersetzung auf die unterschiedlichsten Weisen durchgeführt werden. Dadurch ist es letztendlich schwierig, Ergebnisse zu vergleichen und zu einem eindeutigen Resultat zu gelangen.

Chesterman (2017: 130f) legt in *A causal model for Translation Studies* in seinem Sammelband *Reflections on Translation Theory: Selected papers 1993 – 2014* vier wissenschaftliche Hypothesen dar und bespricht sie im Kontext der Neuübersetzung. Er beginnt mit den interpretativen Hypothesen; um etwas zu verstehen, eignen sich Überlegungen, wie es zu sein scheint, was es zu bedeuten scheint oder womit es verglichen werden kann. Hier ordnet Chesterman die Aussage von Berman ein, „Only retranslations can become great translations.“ Daneben gibt es die deskriptiven Hypothesen (2017: 132f), die allgemeingültige Aussagen treffen und somit beschreibende Behauptungen aufstellen. Hier bezeichnet Chesterman die Neuübersetzungshypothese als deskriptive Hypothese, da sie eine verallgemeinernde Aussage trifft, und fasst sie folgendermaßen zusammen: „Later translations (same ST, same TL) tend to be closer to the original than earlier ones.“ An dritter und vierter Stelle nennt Chesterman die erklärenden und die prädiktiven Hypothesen, wobei erstere Erklärungen für ein Phänomen vorschlägt und letztere aussagt, dass ein Phänomen unter bestimmten Bedingungen eintreten wird; diese hängen oft zusammen bzw. greifen ineinander. Eine erklärende Aussage in Bezug auf Neuübersetzung ist etwa, dass diese näher am Original sind, weil die Zielsprachen sich weiterentwickelt und NeuübersetzerInnen somit mehr sprachliche Möglichkeiten

haben, eine prädiktive, dass zukünftige Neuübersetzungen auch näher am Original sein werden.

In der Analyse der Textstellen wird sich zeigen, wie nahe oder wie fern Widtmanns und Nohls Übersetzungen schlussendlich an Stokers Ausgangstext geblieben sind und ob die Neuübersetzungshypothese in diesem Fall zutrifft oder nicht. Zunächst wird im folgenden Kapitel Nords Analysemodell erklärt.

3. Das Analysemodell

Das vorliegende Kapitel widmet sich Christiane Nords Analysemodell aus *Textanalyse und Übersetzen. Theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse* (2009). Nach einer Einführung werden die funktionalen Ansätze von Reiß und Vermeer sowie von Holz-Mänttari vorgestellt sowie anschließend konkret das Modell von Nord.

Nords Modell für eine übersetzungsrelevante Textanalyse, die vor oder während einer Übersetzung angewendet werden kann, entstand, um ÜbersetzerInnen die Möglichkeit zu geben, einen vorliegenden Ausgangstext sowie den Übersetzungsauftrag vollständig verstehen zu können. Neben dem Verständnis des Textes sowie den sprachlich-textuellen Strukturen soll das Modell auch bei der Analyse jeglicher übersetzerischen Entscheidungen helfen (Nord 2009: 1)

Ein Translationsvorgang beginnt durch eine/n InitiatorIn, der/die sich an eine/n TranslatorIn wendet, damit ein Ausgangstext für RezipientInnen übersetzt wird, oder vielleicht auch, weil der/die InitiatorIn selbst einen bestimmten Ausgangstext übersetzt lesen will. Nord unterscheidet zwischen TextproduzentIn und SenderIn, da es sich nicht unbedingt um dieselbe Person handelt und es eventuell einen Unterschied zwischen der Senderintention und dem letztendlich verfassten Text geben kann. Zunächst empfängt der/die TranslatorIn den Text, auch wenn es sich bei dieser Person nicht um das tatsächliche Zielpublikum handelt, da Texte in den allermeisten Fällen nicht für die Zwischenstation der Übersetzung verfasst werden (2009: 5). Im Gegensatz zur Dolmetschung sind bei der schriftlichen Translation SenderIn und EmpfängerIn räumlich und zeitlich voneinander getrennt, außerdem können schriftliche Texte in weitere Situationen eingeführt und für sie adaptiert werden (2009: 7).

Die bereits erwähnten InitiatorInnen spielen für Nord eine besondere Rolle, da diese den gesamten Prozess in Gang setzen und steuern. Aus ihren Anweisungen lässt sich der Skopos ableiten, besonders wichtig sind dabei die Angaben über die AdressatInnen (2009: 8ff). Die bedeutendste Rolle fällt jedoch den TranslatorInnen zu, die, obwohl sie keine eigentlichen AdressatInnen sind, den Text für fremde Zwecke sowohl rezipieren als auch einen neuen produzieren. Dabei handelt es sich um eine kritische Rezeption, die aus bikulturellem Wissen und translatorischer Kompetenz entspringt (2009: 10ff).

Nord (2009: 4) versteht Translation als einen funktionalen Vorgang und orientiert sich somit an den Ansätzen von Reiß und Vermeer und Holz-Mänttari, die beide 1984 erschienen. Ersteres Werk definiert in einem eigenen Kapitel die berühmte Skopostheorie und auch

letzteres Werk (Holz-Mänttari 1984: 114) hebt die Wichtigkeit der Zieltextfunktion für die Arbeit der ÜbersetzerInnen hervor.

Geht man von einem funktionalen Verständnis von Translation aus, so kann sie laut Nord (2009: 30) folgendermaßen definiert werden: „Translation ist die Produktion eines funktionsgerechten Zieltextes in einer je nach der angestrebten oder geforderten Funktion (Translatiskopos) unterschiedlich spezifizierten Anbindung an einen vorhandenen Ausgangstext.“ Die ÜbersetzerInnen ermöglichen eine kultur- und sprachübergreifende Handlung, indem sie für eine bestimmte Situation und den davon abhängigen Faktoren (u.a. EmpfängerInnen, Ort der Rezeption) einen Text produzieren. Nord fügt außerdem hinzu, dass neben der Funktion noch eine Art Anbindung an den Originaltext als wichtig betrachtet werden kann. Je nachdem, welchen Skopos der Zieltext erfüllen soll, wird entschieden, welche ursprünglichen Textelemente verändert und welche bewahrt werden müssen. ÜbersetzerInnen tragen somit die große Verantwortung, all diesen, womöglich teils widersprüchlichen, Anforderungen gerecht zu werden. Von ihnen wird das erwartet, was Nord als „Loyalität“ bezeichnet – alle Beteiligten sollen sich sicher sein können, dass ihre Bedürfnisse in Betracht gezogen und passend erfüllt werden, niemand soll „getäuscht“ werden (2009: 30f).

Nord behandelt das Thema der funktionalen Ansätze bzw. der Skopostheorie in einigen weiteren Texten. 1989 erschien der Artikel *Loyalität statt Treue. Vorschläge zu einer funktionalen Übersetzungstypologie*, in dem sie zuerst den Übersetzungsbegriff und die Bedeutung und Problematik der Treue- und Äquivalenzbegriffe bespricht und anschließend die Loyalität von ÜbersetzerInnen gegenüber den HandlungspartnerInnen. Nord (1989: 102) betont, dass man sich seit jeher zweier Arten möglicher Funktionen eines Zieltextes bewusst ist; einerseits kann ein Translat eine frühere Kommunikationshandlung, also den Ausgangstext, dokumentieren, andererseits kann es als am Original orientiertes Kommunikationsinstrument für eine neue Situation verwendet werden. Abhängig von der Entscheidung, welche Funktion der Text haben soll, können ÜbersetzerInnen sich anschließend für Übersetzungsformen und -verfahren entscheiden. Wie laut Nord jeweils am besten vorgegangen werden soll, erörtert sie in ihrer funktionalen Übersetzungstypologie (1989: 102ff). Zum dokumentarischen Übersetzungstyp gehört die Interlinearversion, die wörtliche, die philologische sowie die exotisierende Übersetzung. Bei dem instrumentellen Übersetzungstyp ist das Zielpublikum, das mit dem Ausgangstext nicht vertraut ist, auf die Loyalität der ÜbersetzerInnen angewiesen und kann nur beurteilen, ob das Endprodukt funktionsgerecht erscheint. Unter diesen Übersetzungstyp fallen die funktionskonstante, funktionsvariierende und die korrespondierende Übersetzung.

In *Quo vadis, functional translatology?* (2012) zeichnet Nord die Geschichte, die Entstehung und Verbreitung der Theorie aus Reiß und Vermeers Text von 1984 nach und bespricht, was sich in den Jahrzehnten seit dessen Erscheinen in der nationalen und internationalen Translationsgemeinschaft und -forschung getan hat. Zu Beginn der 1990er-Jahre begann sich der Funktionalismus langsam zu verbreiten, das erste Mal in einer englischsprachigen Publikation wurde er 1993 erwähnt (2012: 28f). Im Laufe der Jahre entstand schließlich eine beachtliche Anzahl an Texten auf diesem Gebiet und Nord (2012: 31ff) beschreibt kurz grob, womit diese sich hauptsächlich auseinandersetzen.

Wenige Jahre später erschien die zweite Auflage von Nords 1997 erstveröffentlichtem Buch *Translating As A Purposeful Activity. Functionalist Approaches Explained* (2018), welches einen Überblick über funktionale Ansätze bietet und sich mit Themen von Skopostheorie über Funktionalismus in der literarischen Übersetzung bis hin zum Funktionalismus in der Dolmetschung auseinandersetzt. Im siebten Kapitel, das den Titel „Criticism“ trägt, weist sie darauf hin, dass der funktionale Ansatz nicht nur auf Zustimmung gestoßen ist, sondern auch Kritik hervorgerufen hat, die entweder explizit formuliert wird oder zwischen den Zeilen mancher Anmerkungen herauszulesen ist. Nord legt zehn Kritikpunkte dar und geht anschließend auf sie ein. Punkt 7 etwa lautet, dass der Originaltext im Funktionalismus nicht respektiert wird, da dieser verändert wird. Nord meint hierzu, dass ein Originaltext sich nicht nur aus dem Text selbst, sondern auch aus Variablen wie Zeit oder Zielgruppe zusammensetzt und für den Zieltext auf verschiedenste Arten rezipiert und bearbeitet werden kann. Somit kann niemand behaupten, dass es nur den einen einzigen Ausgangstext gibt, der nur auf eine einzige richtige Art übertragen werden kann (Nord 2018: 109f). Nach dieser Einleitung zu den funktionalen Ansätzen bei Nord soll nun auf die anfangs genannten grundlegenden Texte von Reiß und Vermeer sowie Holz-Mänttari zu diesem Thema eingegangen werden.

3.1 Funktionale Ansätze

Im Jahre 1984 erschien die *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie* von Katharina Reiß und Hans J. Vermeer. Das Werk setzt sich mit verschiedensten Publikationen aus dem Bereich der Translationswissenschaft auseinander, darunter auch mit ehemaligen Arbeiten von Vermeer selbst. Das Ziel war, eine allgemeine Translationstheorie zu erarbeiten (Reiß & Vermeer 1984: vii), das Werk verspricht jedoch keine „in sich geschlossene und abgeschlossene Theorie“. Sie definieren Translation „als Prozeß und dessen Produkt (das Translat), außerdem Zusammenhänge zwischen beiden (ihre Interdependenz)“ (1984: 1f). Weiters spezifizieren sie gleich am Anfang des Werkes, wie gewisse Termini zu verstehen sind bzw. welche

im Laufe des Werkes benutzt werden und warum. Etwa werden „Produzent“ und „Sender“ teilweise synonym verwendet, oder auch „Rezipient“, „Empfänger“ und „Leser“. Die Synonymie des ersten Paares ist in der Translationsforschung nicht allgemein anerkannt, wie sich im folgenden Kapitel bei Nord noch einmal genauer zeigen wird. Auch die Wichtigkeit des Begriffes „Translationsfunktion“ wird hervorgehoben, welcher zwei Bedeutungen haben kann. Die hier wohl relevantere bezeichnet die Funktion des Übersetzungsvorganges im Hinblick auf den zu produzierenden Zieltext (1984: 4). Reiß und Vermeer verwenden auch die Bezeichnungen „Zweck“, „Ziel“, „Funktion“ und „Skopos“ hier synonym (1984: 96).

Das Werk ist in zwei Teile aufgeteilt, von denen der erste Basistheorien und der zweite spezielle Theorien behandelt; das vierte Kapitel des ersten Teils trägt den Titel „Der Primat des Zwecks (Skopostheorie)“. Dabei spielt das Konzept der Handlung bzw. des Handelns eine zentrale Rolle; bei einer Handlung wird die Änderung eines bestehenden Zustands bezweckt. Reiß und Vermeer bezeichnen eine Translationstheorie in diesem Kontext als eine Unterform der Handlungstheorie: In einer bestimmten Situation ist ein Ausgangstext vorhanden, dieser stellt bereits die sogenannte Primärhandlung dar, und nun stellt sich die Frage, was und wie weitergehandelt wird, in diesem Fall übersetzt. Demzufolge ist eine Translationstheorie eine komplexe Handlungstheorie (1984: 95).

Menschen innerhalb eines Kulturkreises handeln nach bestimmten Normen, die in einer Situation nach ausdrücklicher oder stillschweigender Vereinbarung grundsätzlich gelten, wobei sich diese Normen im Laufe der Zeit auch ändern. Wenn Handlungen kulturspezifisch als für die Situation passend angesehen werden, dann gelten sie als sinnvoll. Hinter dem Handeln steckt einerseits also die Absicht, situationsadäquat zu sein, andererseits auch der Zweck, in dieser Situation ein bestimmtes Ziel zu erreichen. Normen sind nicht überaus strikt, solange die Handlungen in einer gegebenen Situation sinnvoll sind und zeigen, dass jemand versucht, sich innerhalb des normativen Rahmens zu bewegen. Daraus folgt also, dass die Handlung selbst weniger wichtig ist als die Funktion, die dahintersteckt, und ob diese erfüllt wird. Die intendierte Funktion kann von den Handelnden erklärt werden und die RezipientInnen können die Handlung ihrerseits interpretieren; dabei können sie sich eventuell uneinig sein, ob die Handlung tatsächlich geglückt ist oder nicht. Das Ziel ist, dass die beiden Parteien relativ einstimmig der Meinung sind, die Handlung sei geglückt, dann muss nichts verhandelt werden (1984: 97ff).

Für die Translation geht daraus hervor, dass die Erreichung des gewünschten Zweckes wichtiger ist als die Art und Weise, in welcher die Translation durchgeführt wird. Reiß und Vermeer sagen also, dass im Falle des Übersetzens der Zweck ausschlaggebend ist

(Skoposregel). Es kann sogar mehrere Zwecke geben, die hierarchisch geordnet sind, jedoch alle einen Sinn haben müssen und nicht willkürlich sein können. In diesem Zusammenhang können die beabsichtigten RezipientInnen eines Zieltextes als eine Sondersorte des Skopos angesehen werden, da von ihnen abhängig ist, in welchem Stil und mit welchem Vokabular ein Text verfasst werden soll (1984: 100f). Reiß und Vermeer betonen, dass der Ausgangs- und der Zieltext jeweils einen anderen Skopos haben können; die Beibehaltung des Zwecks des Originaltextes ist für den Übersetzungsprozess nicht unbedingt notwendig, ein Hinweis, der auch für literarische Texte gelten kann (1984: 103).

Im selben Jahr wie Reiß und Vermeers Text erschien Justa Holz-Mänttärís *Translatorisches Handeln: Theorie und Methode* (1984). Im Mittelpunkt des Werkes steht die Frage, was ÜbersetzerInnen tun; dies ist die Frage nach dem titelgebenden translatorischen Handeln. Dazu gehören anschließend auch die Fragen, wie und wozu diese Handlungen getätigt werden. Hier kommt also die Funktion ins Spiel – wozu wie gehandelt wird und ob diese Handlungen erfolgreich vollzogen worden sind. Kurz zusammengefasst definiert Holz-Mänttärí translatorisches Handeln als einen von ÜbersetzerInnen unternommenen Produktionsprozess, dessen Funktion lautet, ein Produkt bzw. einen Botschaftsträger zu erstellen, der in einer übergeordneten Handlungssituation zweckbezogen eingesetzt werden soll (Holz-Mänttärí 1984: 17). Wie Reiß und Vermeer betont Holz-Mänttärí, dass eine Handlung eine Veränderung von etwas bezweckt (1984: 41).

Translatorisches Handeln passiert stets im Zusammenhang mit menschlicher Kommunikation, von der die möglichen Botschaften und Botschaftsträger abhängig sind (1984: 23). Weiters kann dieses Handeln in ein soziales Gefüge eingeordnet werden, die Arbeit wird aufgeteilt und hat eine Daseinsberechtigung (1984: 26). Komplexe Handlungen führen zu einem Bedarf nach Kooperation, was bedeutet, dass unterschiedliche Personen unterschiedliche Teile des Handlungskomplexes übernehmen. Auch TranslatorInnen müssen sich an solchen vorgegebenen Kooperationsmustern orientieren (1984: 41ff). Diese Handlungen geschehen stets in einer bestimmten Handlungssituation, einem Denk- und einem Kulturraum, von denen AktantInnen geprägt sind; dies gilt auch für die TranslatorInnen (1984: 33).

Ein komplexes translatorisches Handlungsgefüge besteht laut Holz-Mänttärí (1984: 109ff) aus sechs verschiedenen Rollen. Dazu zählen TranslationsinitiatorIn bzw. BedarfsträgerIn, BestellerIn, Ausgangstext-TexterIn, TranslatorIn, (Ziel-)Text-ApplikatorIn und (Ziel-)Text-RezipientIn. Der/die InitiatorIn setzt den gesamten Prozess in Bewegung, da er/sie kommunikativ und transkulturell handeln möchte und dabei Hilfe braucht. Aus diesem Grund gibt ein/e BestellerIn eine Translation in Auftrag, die für einen bestimmten Verwendungszweck

dienlich sein soll. Zuvor muss noch ein Ausgangstext produziert werden, was von den Ausgangstext-TexterInnen übernommen wird, wobei dieser Text womöglich auch bereits existiert und nicht erst verfasst werden muss. Ein/e TranslatorIn oder ein Translations-Team übernimmt die Verantwortung dafür, einen adäquaten Zieltext zu produzieren; der Zieltext wird anschließend von Zieltext-ApplikatorInnen weiterverwendet und Zieltext-RezipientInnen sind die endgültigen EmpfängerInnen des neuen Produktes. Mit diesem Verständnis der funktionalen Ansätze in der Translation legt das nächste Unterkapitel das Analysemodell von Christiane Nord dar, welches ebenfalls diese Perspektive einnimmt.

3.2 Das Modell

Nords Modell widmet sich einerseits der Untersuchung der textexternen und andererseits der Untersuchung der textinternen Faktoren. Bei den textexternen Faktoren handelt es sich um jene der kommunikativen Situation, in die der Text eingebettet ist, wohingegen die textinternen Faktoren sich auf den Text selbst beziehen. Erstere beschäftigen sich mit den Fragen nach TextproduzentIn bzw. SenderIn, Senderintention, AdressatIn, Medium bzw. Kanal, Ort, Zeit und Anlass; aus ihrer Beantwortung lässt sich auf die mögliche Funktion des Textes schließen. Die textinternen Faktoren hingegen erörtern Textinhalt, Thematik, Präsuppositionen, Textaufbau, nonverbale Elemente, Syntax, Lexik und suprasegmentale Merkmale. Schließlich ergibt sich ein übergreifender Faktor (2009: 39f). Im Folgenden sollen die einzelnen Elemente, die für die Analyse in dieser Arbeit verwendet werden, noch einmal eigens beleuchtet werden, angefangen bei den textexternen Faktoren.

Wie bereits erwähnt unterscheidet Nord zwischen *SenderIn* und *TextproduzentIn*; in manchen Fällen ist womöglich kein/e VerfasserIn angegeben, ein/e SenderIn ist jedoch immer bekannt. Als SenderIn wird jene Person bezeichnet, die mit dem Text etwas mitteilen oder erreichen will; der/die TextproduzentIn hingegen fertigt den Text an, wobei nach den Regeln der entsprechenden Sprache und Kultur sowie eventuell nach Angaben der SenderInnen vorgegangen wird. Es sollte alsbald festgestellt werden, ob es sich bei SenderIn und TextproduzentIn um dieselbe Person handelt oder nicht. Schließlich werden die Senderdaten ermittelt, um die Intentionen verstehen zu können (2009: 46ff); und nun stellt sich konkret die Frage, was der/die SenderIn mit dem Text bewirken will. Dieser *Intention* gegenüber steht die Wirkung, die schlussendlich tatsächlich bei den RezipientInnen erreicht wird (2009: 51).

Als einer der wichtigsten Faktoren gilt der/die EmpfängerIn, auch *AdressatIn* oder RezipientIn genannt. Bei einer Übersetzungsrelevanten Analyse ist zu beachten, dass die AusgangstextrezipientInnen nicht dieselben sind wie die ZieltextrezipientInnen (2009: 55f).

Eigenschaften wie Bildungsstand oder soziale Rolle gegenüber den SenderInnen sowie Wissensvoraussetzungen sind hier zu ermitteln, wobei vor allem letztere große Unterschiede zwischen den verschiedenen Empfängergruppen aufweisen können. Parallel zu der Senderintention gibt es auch eine Rezeptionsabsicht (2009: 58f).

Über das *Medium* bzw. den *Kanal* wird der Text den EmpfängerInnen vermittelt. Zunächst ist zu unterscheiden, ob er mündlich oder schriftlich überliefert wird, denn davon sind etwa die Darbietung und die sprachlichen sowie eventuellen non-verbalen Mittel abhängig. Bei der schriftlichen Kommunikation sind gewisse Elemente, wie Informationen über die Zeit oder den Ort, womöglich nicht offensichtlich und es muss explizit beachtet werden, wie diese integriert sein können. Das gewählte Trägermedium, d.h. Buch, Zeitung, Artikel, etc., lässt auf viele wichtige Informationen über die beabsichtigte Rezeption schließen, außerdem auf die Senderintention und den Kommunikationsanlass (2009: 61ff). Da Inhalte abhängig vom Medium und Kultur unterschiedlich dargestellt werden, sollten diese Feinheiten besonders berücksichtigt werden. Zudem gibt das Medium Hinweise auf die Textfunktion (2009: 64f).

Mit dem Faktor *Ort* ist die Entstehung und Umgebung des Textes gemeint, in welcher der/die SenderIn und/oder TextproduzentIn ihn produziert. Der Entstehungsort kann mit anderen geografischen Angaben auf bedeutsame Weise zusammenhängen, wobei sich deren Signifikanz im Zusammenhang mit dem späteren Zieltext wiederum ändern würde. Die Sprache, Kultur und Politik eines Ortes beeinflussen den Text, dies gilt für Staat, Land, Stadt etc. Auch hier sollte stets darauf geachtet werden, ob zwischen den Zeilen etwas zu lesen ist, sowie auf Angaben, die mit dem Produktionsort eng in Verbindung stehen oder auf ihn hinweisen. Bei der Zieltextproduktion ist dementsprechend zu beachten, dass weiterhin Kohärenz besteht (2009: 66ff).

Neben dem Ort spielt auch die *Zeit* der Textproduktion eine Rolle in der Analyse. Der Entstehungszeitpunkt eines Textes wirkt sich in großem Maße auf die Sprache und zugleich auf das Verständnis der gewählten Ausdrücke aus. Die meisten Textsortenkonventionen ändern sich mit der Zeit und somit auch die Erwartungen an sie. Je nachdem, wann ein Text erschienen ist, muss überlegt werden, wie ausschlaggebend der Zeitfaktor für eine Übersetzung ist und welche Auswirkungen es hat, wenn ein Text nicht mehr in seinem ursprünglichen Zeitrahmen eingebettet ist (2009: 69ff). Die Zeit beeinflusst demnach andere Faktoren wie das Verhältnis zwischen SenderIn und EmpfängerIn oder die Präsuppositionen. Es darf nicht vergessen werden, dass auch Übersetzungen von der Zeit, in der sie entstehen, geprägt sind. Hier erwähnt Nord kurz die (Neu)Übersetzung klassischer Texte und dass an ihre Historizität auf mehrere Arten herangegangen werden kann (2009: 71f).

Texte werden in vielen Fällen nicht grundlos verfasst oder gesendet, es gibt einen gewissen *Kommunikationsanlass*. Nord unterscheidet zwischen dem Anlass, aus dem und dem Anlass, für den ein Text produziert wird. Ersterer bezieht sich auf die Ausgangsseite und die Motivation zur Textproduktion, letzter auf die Empfängerseite und die Motivation für die Textrezeption. Manche Anlasstypen sind eindeutig, da sie konventionell mit bestimmten Textsorten und Medien verbunden sind. Der Anlass für die Textproduktion gibt Aufschluss über SenderIn und Senderintention, Medium, Textfunktion und Textsortenkonventionen, zudem lenkt er die Erwartungen der EmpfängerInnen. Auch manche textinternen Merkmale wie die Lexik können vom Anlass abhängig sein (2009: 74f).

Nach der Untersuchung all dieser Faktoren kann nun die Frage nach der *Textfunktion* gestellt werden, die aus der Konstellation von ebenjenen Faktoren zusammengestellt ist. Daraus ergibt sich die kommunikative Funktion bzw. die Kombination mehrerer solcher Funktionen. Es gibt gewisse geläufige Textfunktionen, die mittlerweile stets mit bestimmten Textsorten einhergehen. Nord bestimmt die Textfunktion mit Hilfe der textexternen Merkmale und die Textsorte anhand der textinternen. Sie geht gesondert auf den Fall der literarischen Übersetzung und allgemein die Literarität ein. In der Literatur vermittelt ein/e AutorIn etwas Persönliches mittels einer fiktiven Welt und die EmpfängerInnen rezipieren dies auf eine Weise, die von ihrer literarischen Vorerfahrung geprägt ist. Bei der Übersetzung solcher Texte spielen die Faktoren Ort, Zeit und Anlass eine wichtige Rolle, da diese den Text beeinflussen. Die Literarität ist eine pragmatische Qualität, die einem Text von SenderInnen und EmpfängerInnen zugesprochen wird, und die textinternen literarischen Merkmale werden als solche verstanden wegen der Erwartungen der EmpfängerInnen (2009: 77ff).

Die Analyse der textinternen Faktoren beginnt in dieser Arbeit mit der *Inhaltsanalyse*. Nord hält die Feststellung des Inhalts bei ausreichender Text- und Sprachkompetenz generell für problemlos. Sie benennt vier Möglichkeiten der Inhaltsanalyse: die Paraphrase, die Bestimmung der Kohäsionsmerkmale, die Analyse der Konnotationen und des Sekundärinhaltes, und die Analyse der sogenannten inneren Situation.

Eine von Nord vorgeschlagene vereinfachende *Paraphrase* gibt den Textinhalt wieder, der sich in der Beschreibung von sowohl realen als auch fiktiven Sachverhalten oder Geschehnissen einer außersprachlichen Realität zeigen kann. Der Sachbezug äußert sich in den verwendeten Worten und Strukturen des Textes, die einen Zusammenhang bilden, hierbei lassen sich also bereits Kohäsionsmerkmale feststellen. Auch explizite logische Verbindungen zwischen den Textteilen sind wichtig zu bemerken, wodurch eventuelle fehlende Kohärenzen erfasst oder auch Präsuppositionen identifiziert werden können (2009: 100f).

Zu den *Kohäsionsmerkmalen* zählen beispielsweise die Substitution, Rekurrenz oder auch die Paraphrase, wenn etwas nicht wörtlich wiederholt wird. Es sollte beachtet werden, dass Kohärenz auch schon durch kleinste Details wie ein geschickt platziertes Satzzeichen hergestellt werden kann, das zwei Sinneinheiten miteinander verbindet.

Bei der Analyse sollte nicht nur der offensichtlichen Bedeutung eines Textes Aufmerksamkeit geschenkt werden, sondern auch der *konnotativen Ebene*, von Nord auch *Sekundärinhalte* genannt, in Verbindung mit einer sprachlich-stilistischen Untersuchung (2009: 102f).

Weiters ist es für die Analyse vorerst irrelevant, ob der Inhalt des Textes real oder fiktiv ist, allerdings sollte festgestellt werden, ob es eine sogenannte *innere Situation* gibt, die sich von der äußeren, in welche der Text eingebettet ist, unterscheidet. In dem Fall muss die interne Situation ebenfalls untersucht werden, etwa die textinternen Verweise auf Kulturspezifika, die darüber Aufschluss geben können (2009: 105). Neben dem Inhalt des Textes kann auch die *Thematik* analysiert werden. Ein kohärenter Text besteht aus einem oder mehreren behandelten Themen, diese Thematik kann in einen kulturellen Kontext eingebettet sein oder auf einen bestimmten Fachbereich verweisen (2009: 94f).

Mit *Präsuppositionen* wird die pragmatische Präsupposition in einem Text bezeichnet, was bedeutet, dass SenderInnen voraussetzen, dass ihre AdressatInnen ein gewisses Vorwissen besitzen, das nötig ist, um den Text bzw. bestimmte Teile des Textes zu verstehen. Dazu gehört auch, dass vorausgesetzt wird, dass die Kommunikationssituation selbst von den TeilnehmerInnen richtig verstanden und gehandhabt wird, ohne zuerst explizite Absprache zu treffen. Meist sind hier jedoch kulturspezifische Elemente gemeint, weiters setzen SenderInnen oftmals Wissen über Ideologien, Motive, oder Religion, Bildung, Gesellschaft und Politik einer bestimmten Zeit oder eines bestimmten Ortes voraus; auch kann etwa Wissen über die AutorInnen und deren Leben erwartet werden. Bei der Übersetzung muss besonders berücksichtigt werden, dass, auch wenn AusgangstextleserInnen das vorausgesetzte Wissen mitbringen, bei ZieltextleserInnen nicht in derselben Weise davon ausgegangen werden kann (2009: 107f). Fiktionale literarische Texte nehmen womöglich teilweise auf die Wirklichkeit Bezug und erfinden teilweise fiktives Wissen, das für EmpfängerInnen sowohl des Ausgangstextes als auch des Zieltextes neu ist. Auch sollte auch der Begriff der Redundanz erwähnt werden – aus diesen im Text vorkommenden Wiederholungen oder Zusammenfassungen für das bessere Verständnis lässt sich ebenfalls ableiten, welchen Wissensstand der/die SenderIn von den AdressatInnen erwartet. Textexterne Faktoren wie SenderIn, EmpfängerIn, Ort und Zeit sowie Kommunikationsanlass können Aufschluss über Präsuppositionen geben (2009: 110ff).

Ein Text setzt sich aus einer Makro- und einer Mikrostruktur zusammen. Die Analyse des *Aufbaus* bzw. der *Gliederung* des Textes kann auf verschiedene Textteile hinweisen, die womöglich unterschiedliche Funktionen haben, oder dabei helfen, die Thematik oder den Inhalt des Textes besser zu verstehen. Wichtig ist auch zu wissen, ob der Text zu einer Sammlung oder sonstigen größeren Einheit gehört (2009: 112f).

Kurz sollen auch die *nonverbalen Textelemente* angesprochen werden, d.h. hier geht es um nicht-sprachliche Komponenten, die dennoch zum Text beitragen und diesen beispielsweise ergänzen oder intensivieren. Diese Komponenten stehen besonders mit den EmpfängerInnen in Verbindung. Im Falle mündlicher Kommunikation, die von Angesicht zu Angesicht verläuft, gelten hier alle Arten von Körpersprache, wie Mimik und Gestik, wobei gut darauf geachtet werden muss, dass es nicht zu Missverständnissen kommt. In der schriftlichen Kommunikation kommen etwa Typografie, äußere Textgestaltung oder Bilder zum Einsatz (2009: 120ff). Diese Elemente sind jeweils kulturspezifisch und müssen entsprechend übertragen werden (2009: 123).

Der Satzbau beziehungsweise die *Syntax* kann auf formale, funktionale und stilistische Merkmale hin untersucht werden. Die Syntax ist mit anderen textinternen Faktoren wie Inhalt oder Präsuppositionen verknüpft und kann textextern auf Senderintention oder Textfunktion hinweisen. Auch hier kann erkundet werden, inwiefern und mit welcher Wirkung von bestimmten Erfahrungen oder Normen abgewichen wird (2009: 131ff).

Einen besonders wichtigen Analysefaktor stellt die *Lexik* dar. Die Wortwahl hängt auch mit anderen textinternen Merkmalen zusammen: Die semantischen und stilistischen Besonderheiten, zu denen Wordfeldzugehörigkeit, Konnotationen und Register gehören, sind eng verstrickt mit dem Inhalt oder den Präsuppositionen, die grammatisch-formalen, wie etwa die Wortart, mit der Syntax des Textes. In der Lexik verstecken sich viele Hinweise auf das Thema des Textes, daher sollten beispielsweise Wortbildungen, Kollokationen oder Metaphern besonders aufmerksam untersucht werden. Zudem ist die Lexik von den textexternen Faktoren beeinflusst; außerdem kann analysiert werden, ob tatsächlich jene Wortwahl verwendet wird, die abhängig von SenderIn oder Text erwartet wird, und wenn nicht, welche Wirkung diese Entscheidung verursacht (2009: 124ff).

Als *suprasegmentale Merkmale* wird zu guter letzt die Gestaltung eines Textes bezeichnet, zu der, in schriftlichen Texten, Elemente wie Kursivdruck, Anführungszeichen oder Gedankenstriche gehören. Akustische Signale wie Intonation spielen hauptsächlich in gesprochenen Texten eine Rolle, doch auch ein schriftliches Werk hat einen gewissen Klang an sich. Der Ton eines Textes kann die in ihm enthaltenen Aussagen oder Geschichten

unterschiedlich klingen lassen (2009: 134ff). Dies wird beispielsweise durch Wortwahl, Wortstellung, Lautmalerei, besondere Schreibweise oder Unterstreichung dargestellt (2009: 139).

Für den Zweck der im anschließenden Kapitel folgenden Analyse werden alle textexternen Faktoren untersucht, die textinterne Analyse konzentriert sich jedoch ausschließlich auf die Elemente des Textinhaltes, der Lexik, Syntax und Präsuppositionen, da diese sich besonders für eine spannende Untersuchung eignen.

4. Die Analyse

Im folgenden Kapitel werden der Roman und sein Kontext untersucht. Zuerst kommen die textexternen Faktoren an die Reihe, wobei auch Nord es für am sinnvollsten hält, wenn diese in einem Top-down-Verfahren als erste untersucht werden, da aus ihnen womöglich Informationen resultieren, die bei der Analyse der textinternen Faktoren bestätigt werden (Nord 2009: 40). Bei der Auseinandersetzung mit den textinternen Faktoren werden unter anderem Textausschnitte aus allen drei Versionen, der von 1897/2024, von 1926/2008 und von 2012/2022, selektiert und analysiert.

4.1 Textexterne Faktoren

Produzent und Sender des englischen Ausgangstextes von 1897 ist Abraham „Bram“ Stoker, der am 8. November 1847 in Clontarf, einem Stadtviertel von Dublin, geboren wurde (Klinger 2008: xxxii). Zu dem Zeitpunkt gehörte Irland noch zum Vereinigten Königreich, doch es wurden zunehmend nationalistische Stimmen laut (Leatherdale 1985: 56). Stokers Mutter Charlotte engagierte sich vielfältig sozial (Klinger 2008: xxxii). Sie besuchte Arbeitshäuser und setzte sich für Frauenrechte ein, wobei sie sich für ihre eigenen Töchter jedoch nicht besonders interessierte (Leatherdale 1985: 58). Stoker hatte sechs Geschwister, seine Kindheit verbrachte er wegen einer unbekannten Krankheit bis zum Alter von sieben Jahren im Bett (Klinger 2008: xxxii). An der Universität Dublin studierte er in den 1860er-Jahren Geschichte, Literatur, Mathematik und Physik; nach dem Studium arbeitete er als Beamter bei der britischen Verwaltung im Dublin Castle, eine Arbeit, die ihn jedoch nicht zufriedenstellte. Er begann, unbezahlte Theaterkritiken für die *Dublin Evening Mail* zu verfassen, und veröffentlichte 1872 in der Zeitschrift *London Society* seine erste Kurzgeschichte mit dem Titel „The Crystal Cup“. Drei Jahre später erschienen der kurze Roman *The Primrose Path* und die Kurzgeschichten „Buried Treasures“ und „The Chain of Destiny“, die jedoch alle wenig Aufmerksamkeit erhielten.

Stoker setzte sich sehr für die Kunst des Theaters in Dublin ein. Eine von ihm verfasste Rezension einer irischen Produktion von *Hamlet* machte ihn mit Henry Irving bekannt, der in dem Stück mitspielte und ein aufsteigender Stern der Theaterwelt war. Zwischen Stoker und Irving entwickelte sich eine innige Freundschaft und sie begannen einen jahrelangen Briefwechsel (Klinger 2008: xxxiv). Später verfasste Stoker eine zweibändige Biografie über den Schauspieler, in der auch einiges über Stokers eigenes Leben zu lesen ist (Leatherdale 1985: 56). 1878 konnte er seinen Posten als Beamter endlich aufgeben, da Irving ihm den Vorschlag machte, Geschäftsführer des Lyceum Theatre in London zu werden, das Irving in jenen

Tagen leitete. Ungefähr zu dem Zeitpunkt heiratete Stoker Florence Balcombe, mit der er schon lange bekannt gewesen war und der ein weiterer seiner Bekannten, Oscar Wilde, ebenfalls den Hof gemacht hatte. Das junge Ehepaar zog nach London, wo Stoker begann, an Irvings Seite zu arbeiten; es handelte es sich um höchst anspruchsvolle Arbeit in einer sehr beschäftigten und politisierten Welt, weswegen seine Familie oftmals an zweiter Stelle kommen musste. 1879 bekamen die Stokers einen Sohn, der Irving Noel getauft wurde, gleichzeitig reiste Bram Stoker monatelang mit dem Theater umher, plante diese Touren selbst, kümmerte sich um das Finanzielle und auch um sonstige Angelegenheiten in Irvings Theatergruppe. 1883 reiste die Lyceum Theatre Company durch Nordamerika, wo Stoker die Schriftsteller Walt Whitman und Mark Twain kennenlernte (Klinger 2008: xxxv ff). Während dieser Zeit konnte er sich dem Schreiben eher wenig widmen. 1881 veröffentlichte er *Under the Sunset*, eine Sammlung von Kindermärchen, fünf Jahre später den verschriftlichen Vortrag *A Glimpse of America* und 1890 den Roman *The Snake's Pass*. Vor *Dracula* (1897) erschienen zwei weitere Werke, nämlich *The Water's Mou* und *The Shoulder of Shasta* (beide 1895). Zwischen 1898 und seinem Tod veröffentlichte Stoker die Romane *Miss Betty* (1898), *The Mystery of the Sea* (1902), *The Jewel of Seven Stars* (1903), *The Man* (1905), *Lady Athlyne* (1908), die Kurzgeschichtensammlung *Snowbound: The Record of a Theatrical Touring Party* (1909), sowie weiters die Werke *The Lady of the Shroud* (1909), *Famous Imposters* (1910) und *Lair of the White Worm* (1911). Die bereits erwähnte Irving-Biografie trug den Titel *Personal Reminiscences of Henry Irving* und erschien kurz nach dessen Tod 1905. Bald darauf erlitt Stoker einen Schlaganfall, woraufhin eine lange Genesungsphase begann. In jenen letzten Jahren produzierte er zwar am laufenden Band neue Romane, doch der Erfolg blieb größtenteils aus (Klinger 2008: xxxviii ff). Stoker verstarb am 20. April 1912 in London. Zwei Jahre nach seinem Tod veröffentlichte seine Ehefrau Florence eine Kurzgeschichtensammlung, die nach einer der Geschichten darin benannt war: *Dracula's Guest and Other Weird Stories* (Leatherdale 1985: 73f).

Leatherdale (1985: 74) vertritt die Ansicht, dass Stoker kein besonders großartiger Schriftsteller war, was sich daran zeige, dass er Werke unterschiedlichster Qualität produzierte. Dies könne auch damit zu tun haben, dass er dem Schreiben nie seine ganze Zeit widmete und in seinem Stil eine gewisse Eile detektierbar sei, die er wohl nicht mehr auszumergen vermochte. Demgegenüber habe Stoker jedoch auch eindeutig seine Stärken gehabt, vor allem seine Fantasie, die in *Dracula* besonders gut zur Geltung kommt.

Über Heinz Widtmann, den Übersetzer, der 1908 die deutsche Erstausgabe produzierte, ist praktisch nichts bekannt. Recherche auf Verlagswebseiten zeigt, dass er neben *Dracula* auch *Frankenstein* von Mary Shelley ins Deutsche übertragen hat (vgl. etwa S. Fischer Verlage o.J.). Der Katalog der Deutschen Nationalbibliothek gibt zudem an, dass er *The American Army in France* sowie einen Band mit dem Titel *Die feineren Naturkräfte und Die Wissenschaft des Atems* übersetzt hat, was nahelegt, dass er über bestimmte historische, wissenschaftliche und philosophische Themen gut informiert war (vgl. DNB 2025a). Widtmann publizierte die *Dracula*-Übersetzung im Verlag Max Altmann (vgl. Eurobuch 2025).

Die Neuübersetzung von 2012/2022 wurde von Andreas Nohl verfasst. Der Schriftsteller wurde 1954 geboren und studierte in Deutschland und in den USA Amerikanistik und Philosophie. Er übersetzte Werke von Robert Louis Stevenson und Rudyard Kipling und brachte auch Neuübersetzungen klassischer Werke wie Stevensons *Die Schatzinsel* heraus (Hanser Literaturverlage 2024). Zudem hat er Werke von Marion Zimmer Bradley oder Barbara Erskine übersetzt. Er arbeitete in München und Köln als Antiquar und lebt seit 1989 in Augsburg. Im Laufe seiner Karriere erhielt er diverse Auszeichnungen, unter anderem 1984 den Ruhrpreis für Kunst und Wissenschaft und drei Jahre später den Bayerischen Staatsförderpreis (Poetenfest Erlangen 2013). 2016 erhielt er den Heinrich Maria Ledig-Rowohlt-Preis für literarische Übersetzung (Hanser Literaturverlage 2024). Zu seinen eigenen Werken gehört die Novelle *Hieronymus*; zudem ist er im Steidl-Verlag als Herausgeber der *Steidl Nocturnes*-Reihe tätig (vgl. Nohls Kurzbiografie in Stoker 2012/2022). Weitere eigenständige Werke tragen die Titel *Amazone und Sattelmacher* von 1985 oder *Das Handwerk des Schreibens. Essays und Kritiken zur Literatur* von 2004 (Poetenfest Erlangen 2013). Sein Erfahrungsprofil lässt vermuten, dass er bei der Produktion des *Dracula*-Textes ausreichend Freiraum hatte, dennoch natürlich mit dem Verlag (Lektorat, Gestaltung etc.) zusammenarbeiten musste.

Aus einem Interview mit der *Augsburger Allgemeinen* aus dem Jahre 2012, also als Nohls Neuübersetzung auf den Markt kam, geht hervor, dass er von den meisten Werken Stokers nicht besonders viel hält, da er sie als „trashig“ und „der Erwähnung nicht wert“ bezeichnet; jedoch hält er große Stücke auf den *Dracula*-Roman, den er als „einmalig“ und „Menschheitsstoff“ beschreibt. Nohl ist eindeutig historisch interessiert sowie gut über Stoker, dessen Leben, den Inhalt und die Thematiken des Romans informiert, und aus seiner Wortwahl geht ein gewisser Humor hervor, wenn er davon spricht, wie sich Irving „in den hünenhaften Menschen Stoker vernarrte“.

Er ist mit Leatherdale insofern einer Meinung, dass er Stoker nicht für einen großen Schriftsteller seiner Zeit hält; seine Geschichten seien nicht von hoher Qualität. Trotz des

zuvor erwähnten Lobes gibt Nohl zu, dass selbst *Dracula* nicht immer im schönsten Stil verfasst ist, auch wenn Stoker sich beim Schreiben jener Geschichte laut Nohl (mehr) Mühe gegeben hat (Mayr 2012).

Warum genau der Roman verfasst wurde, was Stokers *Intentionen* waren, ist laut Leatherdale nicht offiziell bekannt. Stoker war wohl mit irischer Folklore vertraut und hat daraus womöglich Ideen für *Dracula* geschöpft; er kannte sich auch mit Schauerliteratur und der englischen Romantik aus sowie mit vielen zeitgenössischen Werken, die ihn inspirierten oder inspiriert haben könnten (1985: 76ff). Daraus lässt sich ableiten, dass er sein Interesse für derartige Themen und Geschichten mit einer breiten Öffentlichkeit teilen und in ihr Begeisterung wecken wollte. Da es sich bei *Dracula* um einen Schauerroman handelt, ist generell auch davon auszugehen, dass Stoker sein Publikum unterhalten wollte; das Genre und die düstere Stimmung des Romans legen nahe, dass er seinen LeserInnen einen Nervenkitzel verschaffen, vielleicht sogar stärkere Gefühle der Furcht und Gefahr auslösen wollte, die mit gruseligen oder Horrorromanen in Verbindung gebracht werden. Einerseits können Elemente wie der blutsaugende Vampir jene Gefühle auslösen, andererseits können Figuren wie lustvolle Vampirinnen konservative viktorianische LeserInnen schockieren. Wie sich in Kapitel 1.2 gezeigt hat, können Teile der Geschichte auf verschiedenste Weisen interpretiert werden, woraus sich folgern lässt, dass Stoker womöglich auf diese Thematiken aufmerksam machen, vor ihnen warnen, oder auf sonstige Weise erzielen wollte, dass seine LeserInnen sich mit ihnen beschäftigen.

Wie bereits erwähnt ist über den Übersetzer Widtmann nicht viel bekannt, dasselbe gilt für seine Intentionen. Da es sich hierbei um den Erstübersetzer handelt, der den Text ursprünglich 1908 herausbrachte (vgl. DNB 2025b), ist anzunehmen, dass die primäre Intention war, den Roman einem deutschsprachigen Publikum zugänglich zu machen; dies gilt in erster Linie für die allgemeine Handlung des Übersetzens und weniger für diesen Text im Besonderen. Mit dem Wissen, dass Widtmann auch *Frankenstein* übersetzte (vgl. Fischer Verlage o.J.), kann jedoch vermutet werden, dass er ein besonderes Interesse an Literatur hatte, die verschiedene „Monster“ darstellte, und genau diese Geschichten bekannt machen und ähnliche Gefühle wie der Originalautor auslösen wollte.

In Kapitel 2.1 wurden Gründe für Neuübersetzungen ausführlich besprochen; hier soll kurz generell angemerkt werden, dass eine Neuübersetzung dem Publikum wohl suggerieren möchte, dass ein/e ÜbersetzerIn der Meinung ist, aus dem Ausgangstext etwas herausholen zu können, das frühere Übersetzungen nicht bieten können. Daraus kann geschlussfolgert

werden, dass Nohls Intention war, bei seinem Publikum Begeisterung für einen alten bzw. alt-bekannten Roman hervorzurufen. Wie bei Stoker selbst und bei Widtmann kommen die durch das Genre ermöglichten Intentionen des Erschreckens und Unterhaltens noch hinzu.

Nohl nimmt sich, aufgrund seiner eigenen schriftstellerischen Erfahrung, die Freiheit heraus, den Roman im Zuge seiner Neuübersetzung „an diversen [Stellen] zu verbessern“. Er ist der Meinung, dass Stokers Theaterhintergrund in gewissen Formulierungen auf negative Weise durchscheint und möchte dementsprechende Stellen dadurch selbst flüssiger gestalten. Auch die Stimmen der verschiedenen Romanfiguren spielen für Nohl eine wichtige Rolle – die lassen sich in Stokers Originalversion beim Lesen nicht so einfach unterscheiden, doch er möchte sie in seiner Übersetzung etwas individueller klingen lassen, natürlich immer am Original orientiert. Solche kleinen Unterschiede machen den neuen Text laut Nohl „lebendiger“ (Mayr 2012).

Obwohl zur Zeit des Erscheinens des Buches einige Werbungen geschaltet wurden, lässt sich aus ihnen nicht konkret herauslesen, was für ein Publikum mit *Dracula* angesprochen werden sollte, da in den Anzeigen hauptsächlich nur Titel und Preis genannt wurden (McAlduff 2012: 40f). Trotzdem lassen sich einige Vermutungen äußern – Stokers *AdressatInnen* waren seine lesefreudigen ZeitgenossInnen, Frauen wie Männer im Vereinigten Königreich, die sich den Roman leisten konnten und genug Zeit für Freizeitlektüre hatten. Da der Vampir zu diesem Zeitpunkt in der Literatur gut etabliert war, wollte er vermutlich jene erreichen, die an Schauerliteratur allgemein und an Vampirgeschichten im besonderen Interesse hegten. Je nachdem, wie die in *Dracula* verarbeiteten Thematiken, beispielsweise die Neue Frau, interpretiert werden, kann davon abgeleitet spekuliert werden, dass er etwa ein eher konservatives, religiöses Publikum erreichen wollte, das seine Ansichten diesbezüglich teilte, oder ein Publikum, das erst noch einiges dazulernen musste.

Widtmann wollte mit seiner Übersetzung *Draculas* ein erwachsenes deutschsprachiges Lesepublikum erreichen. Das Buch erschien im Leipziger Max Altmann-Verlag, der eine Werbung dazu herausbrachte (Wikipedia 2025). Der Text verkündet eine „Sensationelle Neuerscheinung“ und dass „man in Deutschland über den Vampirismus nur sehr wenig weiß“. Daraus lässt sich schließen, dass die Einschätzung lautete, dieses Thema wäre einem deutschen Publikum neu, obwohl der Vampir, wie sich in Kapitel 1.1 zeigte, zu jenem Zeitpunkt zumindest in der Prosa schon aufgetaucht war. Im Werbetext folgen die Aufforderung an potentielle LeserInnen, starke Nerven zu beweisen, und einige übersetzte Auszüge aus englischen Pressestimmen, woraus sich entnehmen lässt, dass jene Menschen erreicht werden sollten, die sich

während des Lesens gerne fürchten, die sich gerne selbst herausfordern, oder die an der britischen Literatur interessiert sind.

Dracula hat sich zu einem Weltklassiker entwickelt und zieht weiterhin eine breite Leserschaft an, von der viele den Roman zum ersten Mal lesen. Wer deutsche Fassungen von *Dracula* recherchiert (vgl. etwa DNB 2025c), stößt bald auf eine Liste, die eine Handvoll Namen enthält. Nohl selbst nennt vier frühere Übersetzungen (Stoker 2012/2022: 563), der deutsche Wikipedia-Eintrag zählt sechs, Nohls Version nicht mitgezählt (Wikipedia 2025). Wer die Wahl hat und keine Empfehlung bekommen hat, tendiert vermutlich zu einer neueren Übersetzung, unter der Annahme, dass es sich dabei um die sprachlich aktuellste und am angenehmsten zu lesende Ausgabe handelt. Eine weitere Zielgruppe können hingegen auch jene Menschen sein, die der Geschichte schon lange verfallen sind und eine Neuübersetzung mit altbekannten Versionen vergleichen oder messen wollen. Weiters darf nicht außer Acht gelassen werden, dass das im Steidl-Verlag erschienene Buch mit einem schönen, leuchtend roten Leineneinband versehen ist, der sowohl die Aufmerksamkeit von SammlerInnen als auch von beliebigen KundInnen auf sich zieht. Generell lässt sich sagen, dass auch diese Neuübersetzung ein deutschsprachiges Publikum, weiblich sowie männlich, mit Interesse an Freizeitlektüre ansprechen soll. Der Steidl-Verlag (Steidl 2022: 21) zitiert den Deutschlandrundfunk, „*Dracula* ist Kult“, und es kann mit Sicherheit gesagt werden, dass der Roman heutzutage, wo er so bekannt ist, ein besonders breites Publikum ansprechen kann, einschließlich LeserInnen im Jugendalter.

Der *Ort* und die *Zeit* der Entstehung des Romans, sowie das *Medium* und der *Kanal* sind eng miteinander verwoben. Stoker arbeitete mehrere Jahre an verschiedenen Orten an seinem Text. Aus seiner Biografie geht hervor, dass er sich während *Draculas* Entstehungsjahren hauptsächlich in London aufhielt, wo er am Theater arbeitete, sowie in den Vereinigten Staaten, wo er mit der Theatergruppe herumreiste. Seine Notizen aus den Jahren 1890 bis 1896 zeigen, dass er bereits sieben Jahre vor dem Erscheinen des Buches begonnen hatte, die Geschichte zu planen. Diese Notizen hielt er unter anderem auf Papier aus dem Lyceum Theatre fest oder auf Briefpapier aus einem Hotel in Philadelphia, was darauf hindeutet, dass er, wenn davon ausgegangen wird, dass er diese Papierbögen nicht über einen längeren Zeitraum mit sich herumtrug, sogar auf zwei Kontinenten an *Dracula* schrieb. Was feststeht, ist, dass Stoker 1890 eine grobe Vorstellung von der ganzen Geschichte hatte. Anscheinend besuchte Stoker Orte, die später im Roman auftauchen sollten, selbst; er verbrachte 1890 Zeit in der Kleinstadt Whitby und machte sich auch dort Notizen, aus denen hervorgeht, dass er sich von

der Umgebung und Kultur inspirieren ließ. Weiters besuchte er einige Orte in London, die er anschließend in *Dracula* aufnahm (Leatherdale 1985: 85f). Auch übernahm er 1896 Ideen aus einem Artikel in der amerikanischen Zeitung *The New York World* (1985: 88). Stoker übermittelte seinen Text schriftlich in Form eines Romans. Ein Bild in Klinger (2008: xxiii) zeigt, dass es sich dabei um das gebundene Format handelte. Der Roman erschien schließlich 1897 in London, im Verlag Constable & Co., in einer Erstauflage von 3000 Exemplaren (2008: 2). Als das genaue Erscheinungsdatum kann der 27. Mai bestimmt werden (McAlduff 2012: 44f). Constable & Co. war einer der ersten unabhängigen Verlage des Vereinigten Königreiches und wurde 1795 von einem Buchhändler aus Edinburgh gegründet. Über die Jahre entwickelte er einen sehr guten Ruf und publizierte Werke von bekannten Schriftstellern wie Sir Walter Scott oder George Bernard Shaw (LBBG o.J.).

Die deutsche Übersetzung von Widtmann erschien erstmals 1908 in der Max Altmann Verlagsbuchhandlung in Leipzig (Eurobuch 2025). Der Text, der in dieser Arbeit besprochen wird, folgt der zweiten und dritten Auflage, die 1926 publiziert wurde, und trägt den Titel *Dracula. Ein Vampyr-Roman*. Leider gibt es keine Angaben dazu, inwiefern oder von wann bis wann genau die erste Auflage überarbeitet wurde. Der Text erschien in schriftlicher Form als gebundenes Buch (vgl. Eurobuch 2025). Auch über den Verlag selbst gibt es nur ein geringes Informationsangebot. Die Durchsuchung von Webseiten für den Verkauf alter und gebrauchter Bücher zeigt, dass bei Max Altmann in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts sowohl Romane und Gedichtbände als auch Sachbücher erschienen (vgl. Booklooker o.J.).

Nohls Neuübersetzung, die er auch selbst herausgegeben hat, erschien 2012 und wurde 2022 noch einmal durchgesehen und neu aufgelegt. Der Steidl-Verlag hat seinen Sitz in Göttingen (Steidl o.J.). Darüber, wo und wann die Übersetzung genau entstanden ist, gibt es keine genauen Angaben; grob kann geschätzt werden, dass Nohl vermutlich in Deutschland kurz vor dem Erscheinen des Buches in seiner Wahlheimat Augsburg daran gearbeitet hat. Die Neuübersetzung erschien in schriftlicher Form als gebundenes Buch im Steidl-Verlag. Der von Gerhard Steidl gegründete Verlag veröffentlichte 1972 das erste Werk; seitdem folgen Sachbücher, Belletristik und Kunst- und Fotografiebände. Es erscheinen sowohl deutsche Bücher als auch Übersetzungen aus dem Englischen und Französischen; der Verlag ist zudem stolz auf seine individuell gestalteten Werke mit Leineneinbänden (Steidl o.J.).

Obwohl es verschiedenste Mutmaßungen gibt, was Stoker zu der Arbeit an *Dracula* und dessen Veröffentlichung motivierte, existiert kein offizieller *Anlass*. Miller (2012: 76) betont ausdrücklich, dass es keine Beweise dafür gibt, dass der Roman aus einem einzigen,

bestimmten Grund oder Vorfall entstand. Stoker war bereits seit Jahren als Schriftsteller tätig und war, wie bereits erwähnt, mit Folkloregeschichten vertraut, welche ihn womöglich unter anderem zu der Geschichte inspirierten. Darüber, was das Publikum dazu motivierte, den Roman zu rezipieren, kann auch nur spekuliert werden. Womöglich sahen manche LeserInnen die Werbungen des Verlags, hörten durch Mundpropaganda von dem Werk oder stießen auf anderen Wegen darauf und schöpften Interesse.

Es ist ebenso wenig kein expliziter Anlass bekannt, aus dem Widtmann *Dracula* ins Deutsche übertrug. Obwohl die ersten Rezensionen zum Original gemischt waren, siehe Kapitel 1.1, erschienen in den Jahren nach 1897 doch weitere Ausgaben des Romans im englischsprachigen Raum. So muss er bekannt genug gewesen sein, um einen deutschen Übersetzer und einen deutschen Verlag dazu zu motivieren, eine übersetzte Ausgabe zu publizieren. Die Motivation für die Textrezeption kann ebenfalls nur erraten werden. Es handelt sich um einen bis dahin nicht auf Deutsch verfügbaren Roman, der ein (Fantasie)Thema behandelt, welches, wenn der Werbung in dieser Beziehung geglaubt werden darf, bis dahin nicht sehr bekannt gewesen war und neugierige LeserInnen jener Zeit dazu motivierte, das Buch zu wählen und zu lesen.

Die Frage, zu welchem Anlass die Neuübersetzung produziert wurde, kann mehrfach beantwortet werden. Nohls Neuübersetzung erschien im Jahre 2012, Bram Stoker verstarb genau 100 Jahre zuvor. Somit scheint es sich hier um einen der von Pöckl (2010: 201) genannten Gründe für Neuübersetzung zu handeln, um die Herausgabe einer Jubiläumsausgabe zum 100. Todestag. In einem Interview mit der *Deutschen Welle* beantwortet Nohl die Frage, warum eine Neuübersetzung nötig ist, außerdem damit, dass bisherige Übersetzungen „unvollständig bis unzuverlässig“ seien (Schaaf 2012). Daraus lässt sich die Schlussfolgerung ziehen, dass eine Unzufriedenheit mit den bisherigen Übersetzungen bereits existierte und das sich nahende Jubiläum eine gute Gelegenheit und Motivation bot, eine verbesserte Ausgabe auf den Markt zu bringen. 2022 wurde die Übersetzung durchgesehen und neu aufgelegt. Das Verlagsprogramm vom Frühling jenes Jahres gibt Aufschluss darüber, warum diese Neuauflage genau dann erschien: „Zum 125. Jahrestag der Originalausgabe und dem 175. Geburtstag von Autor Bram Stoker“ (Steidl 2022: 23). Auf der anderen Seite stellt sich die Frage nach der Motivation der AdressatInnen für die Textrezeption. Auch für diese kann eine Jubiläumsausgabe interessant sein; der Begriff „Neuübersetzung“ verspricht Verbesserungen oder, geringstenfalls, Änderungen. Gekauft wird die Ausgabe ansonsten eventuell aus Gründen des Hinzufügens zu einer Sammlung oder zum Vergleich mit anderen Ausgaben.

Unter Berücksichtigung der kompletten Analyse lässt sich sagen, dass der Text generell die *Funktion* hat zu unterhalten. Der Autor möchte eine Geschichte teilen, die ihm selbst etwas bedeutet und durch die er sich ausgedrückt hat, in der Hoffnung, in seinem Lesepublikum Neugier und Enthusiasmus zu wecken. Aus dem Genre kann geschlussfolgert werden, dass die Geschichte erschrecken soll, aus den darin verarbeiteten Thematiken auch, dass sie verschiedene Perspektiven und womöglich etwas Neues aufzeigen soll. Es ist nicht möglich, mit völliger Sicherheit zu sagen, welche Standpunkte Stoker persönlich vertrat, ob er etwa mittels *Dracula* vor Modernität warnen wollte oder nicht. Gewiss wollte er jedoch zum Ausdruck bringen, was er in der damaligen, sich wandelnden Gesellschaft beobachtete.

Auch wenn der Roman durchwegs von der Viktorianischen Ära geprägt ist und somit viele reale Aspekte der damaligen Zeit miteinfließen, handelt es sich natürlich immer noch um einen fiktionalen Text, weshalb hier noch einmal auf Nord (2009: 78f) zurückgegriffen werden soll. Sie hebt den Aspekt der Literarität hervor, der literarischen Texten zu eigen ist und von Nord als Sonderfunktion angesehen wird. Ein Autor, hier Stoker, präsentiert eine fiktive Welt, um in diesem Rahmen seine Erkenntnisse über die Realität zu vermitteln. An dieser Stelle sei auch auf den sogenannten Fiktionsvertrag (vgl. Haferland 2014) verwiesen, welcher besagt, dass LeserInnen eines fiktionalen Textes sich bewusst sind, dass das Dargestellte fiktiv ist und sie bereit sind, den Text in diesem Wissen zu lesen und anzunehmen. Wenn LeserInnen diesen Vertrag nicht eingehen, kann der Text seine Funktion der Unterhaltung nicht in dem Maße erfüllen, das von der/dem AutorIn, in diesem Fall von Stoker, geplant war.

Wie das Original dient auch die Erstübersetzung dem Zweck der Unterhaltung. Die Funktionen des Erschreckens oder Belehrens werden ebenfalls aus dem Original übernommen. Als Übersetzung hat der Text zudem die Funktion, den LeserInnen zu helfen, eine Sprachbarriere zu überwinden und sie mit einer Geschichte aus einem anderen Kulturkreis vertraut zu machen. Mit anderen Worten: Ihnen wird dabei geholfen, eine kommunikative Verbindung mit der Geschichte und dem Autor einzugehen.

Zu guter Letzt beabsichtigt Nohls Neuübersetzung grundsätzlich dieselben unterhaltenden und expressiven Funktionen wie das Original, und dieselbe unterstützende Funktion wie die Erstübersetzung. Sie hilft dem Autor, sich einem neuen Publikum in einer neuen Zeit und Umgebung mitzuteilen, im Idealfall möchte Nohl dies sogar noch besser machen als all seine Vorgänger. Er kritisiert etwa die Sprache des Originalromans (Mayr 2012) und, darauf basierend, Elemente der bisherigen Übersetzungen. Seine Neuübersetzung soll diese sprachlichen Hürden besser meistern und trotzdem einen Zieltext produzieren, der nahe am Ausgangstext bleibt.

4.2 Textinterne Faktoren

Das vorliegende Kapitel fasst die allgemeine Handlung *Draculas* zusammen, um die untersuchten Textstellen aus den Kapiteln 9 und 20 im Anschluss in einen Kontext einbetten zu können. Vor der Analyse der Textstellen werden die drei Versionen von Kapitel 9 und Kapitel 20 jeweils auf allgemeine syntaktische und lexikalische Muster und Besonderheiten untersucht.

Die Ereignisse der Geschichte tragen sich ungefähr zwischen Anfang Mai und Anfang November zu (Klinger 2008: 521ff), wobei das Jahr, in dem der Roman spielt, umstritten ist. Verschiedene LiteraturexpertInnen versuchten die korrekte Jahreszahl zu eruieren, denn in der Geschichte selbst wird keine genannt. Laut Miller (2012: 127) konnten mittlerweile alle Zweifel beseitigt werden, da sich die Handlung gewiss 1893 zuträgt. Dies lässt sich etwa daran festlegen, dass einige in dem Roman erwähnte Daten nur mit dem Kalenderjahr und Ereignissen von 1893 übereinstimmen. Klinger (2008: 517) weist jedoch darauf hin, dass das nicht korrekt sein kann, da die Notiz im allerletzten Kapitel, sowie weitere Details, zeitlich nicht in dieses Bild passen. Man konnte sich also immer noch nicht auf eine eindeutige Antwort einigen. Der Großteil der Handlung trägt sich in England zu, doch die Geschichte beginnt in Transsylvanien, auch Siebenbürgen genannt, im heutigen Rumänien. Die innere Situation des Textes unterscheidet sich insofern von der äußeren, als das Element des Vampirs der Romanwelt hinzugefügt wurde.

Der Roman beginnt mit einer Reihe von Tagebucheinträgen des jungen Jonathan Harker. Er reist nach Transsylvanien zu Graf Dracula, der in London einen Wohnsitz kaufen und dorthin ziehen möchte. Die in der Umgebung lebenden Menschen sind entsetzt, als sie erfahren, wen Jonathan aufsuchen möchte, doch da er keine Erklärung für ihre Ängste bekommt, lässt er sich nicht beirren. Während seines Aufenthaltes in Draculas Schloss merkt Jonathan, dass der Graf zwar ein höflicher älterer Mann, aber auch seltsam und furchteinflößend ist; zudem zeigt er sich nur nachts. Bald merkt er, dass er ein Gefangener in Draculas Schloss ist, in dem sich außerdem noch drei junge Frauen aufhalten. Jonathan stößt eines Tages auf den in einer mit Erde gefüllten Kiste schlafenden Dracula und beginnt ernsthaft um sein Leben zu fürchten.

In der Zwischenzeit wartet seine Verlobte Mina Murray sehnsüchtig auf Jonathans Rückkehr. Sie pflegt einen regen Briefwechsel mit Lucy Westenra, einer jungen Frau, die sich zwischen drei Verehrern, Arthur Holmwood, Quincey Morris und John Seward, entscheiden muss und dabei den ersten wählt. Mina besucht Lucy und deren Mutter in der Kleinstadt Whitby, wo Lucy anfängt zu schlafwandeln. Nach einem Unwetter strandet dort an der Küste

ein fast vollständig verlassenes Schiff aus Bulgarien. Aus dem Logbuch geht hervor, dass die Matrosen, deren Schiff unter anderem Kisten mit Erde transportierte, während der Reise nach und nach spurlos verschwanden. Eines Nachts verlässt Lucy schlafwandelnd das Haus und Mina findet sie auf dem Friedhof. Lucys Hals hat zwei kleine Einstichstellen; sie versucht immer wieder, im Schlaf aus dem Haus zu gehen und sieht zunehmend ungesund aus.

Endlich erhält Mina Neuigkeiten von Jonathan: Er liegt in einem Krankenhaus in Budapest und Mina reist sofort zu ihm. Dort findet sie heraus, dass Jonathan sich nicht an seine Zeit in Transsylvanien erinnern kann; er gibt ihr sein Notizbuch, doch sie liest es nicht und die beiden heiraten noch in Budapest. Doktor John Seward leitet eine Londoner Irrenanstalt, in der er Renfield behandelt, einen Mann, der von Blut, Leben und Tod besessen ist. Eines Nachts bricht der Patient aus der Anstalt aus und in das Nachbargrundstück ein, bevor er in seine Zelle zurückgebracht wird.

Lucy geht es immer schlechter und ihr Verlobter Arthur bittet Doktor Seward, sie zu untersuchen. Dieser schreibt an seinen alten Mentor Abraham Van Helsing in Amsterdam, der sich auf den Weg zu der Truppe macht; die beiden Ärzte sind sich einig, dass Lucy viel Blut verloren hat. Während Renfield zwischen Aggression und Melancholie schwankt, verbessert und verschlechtert sich Lucys Gesundheitszustand abwechselnd. Sie erhält Bluttransfusionen mit Arthurs Blut, anschließend mit Swards Blut, und schließlich sogar mit Van Helsing Blut.

Aus dem Londoner Zoo bricht ein Wolf aus und in der Nacht in Lucys Zimmer ein, am nächsten Morgen finden Seward und Van Helsing Lucy äußerst schwach vor und Quincey Morris spendet ihr Blut. Lucys Verlobter Arthur wird an ihr Sterbebett gerufen, wo sie ihn mit spitzen Eckzähnen versucht zu verführen, bevor sie schließlich stirbt. Als Lucy begraben wird, informiert Van Helsing Seward, dass sie der Leiche den Kopf abschneiden und das Herz entfernen müssen. Inzwischen sind Mina und Jonathan nach London zurückgekehrt und sehen einen Mann, den er für Dracula hält. Nun beschließt Mina, Jonathans Notizen doch zu lesen. Van Helsing kommt zu Besuch und auch er liest die Texte. Ein Zeitungsartikel berichtet davon, dass eine unbekannte Frau Kinder entführt und mit Halswunden wieder gehen lässt; Van Helsing beschuldigt die verstorbene Lucy. Schließlich gehen er und die anderen Männer an Lucys Grab, in dem sie frisch blutbefleckt liegt, pfählen sie und schneiden ihr den Kopf ab.

Alle Figuren treffen sich nun und alle wissen über den Vampir Bescheid. Seward versteht, dass Dracula vermutlich das Nachbargrundstück erstanden hat und Renfield beeinflusst, und Jonathan beginnt Nachforschungen bezüglich der Kisten mit Erde anzustellen. Van Helsing erklärt der ganzen Gruppe, wozu Dracula fähig ist; die Erde gebe ihm Kraft. Die Männer

brechen in Draculas Grundstück ein und nach und nach tauchen fast alle Kisten auf. Zur selben Zeit wird Mina immer unruhiger und meint, glühende Augen im Zimmer zu sehen. Renfield gesteht plötzlich, dass er Kontakt zu Dracula gehabt hat und dass der Graf Mina angegriffen hat. Alarmiert laufen die Männer zu Minas Schlafzimmer, wo Dracula sie gerade zwingt, sein Blut zu trinken. Der Graf flieht und tötet Renfield. Die Gruppe legt in jede von Draculas Kisten eine Hostie, damit dieser sie nicht mehr benutzen kann; als Van Helsing Mina mit einer Hostie berührt, hinterlässt diese ein Mal auf ihrer Stirn. In einem der Häuser treffen die Männer auf Dracula, doch er entkommt erneut.

Nun wollen sich alle auf Minas Sicherheit konzentrieren. Diese lässt sich, da sie jetzt eine Verbindung zu Dracula hat, hypnotisieren und nach weiteren Nachforschungen stellt sich heraus, dass der Graf auf einem Schiff abgereist ist. Die Gruppe macht sich auf den Weg nach Transsylvanien, um ihn dort zu erwischen. Mina, die sich langsam in einen Vampir verwandelt, reist das letzte Stück getrennt mit Van Helsing weiter; sie treffen auf die drei Vampirinnen aus Draculas Schloss und Van Helsing schafft es, diese zu töten. Danach beobachten er und Mina wie Jonathan, Arthur, Seward und Quincey Morris einen Wagen mit Draculas Sarg anhalten und ihn schließlich töten. Quincey Morris kommt bei dem Handgemenge ums Leben, doch Mina ist gerettet und das Mal auf ihrer Stirn verschwindet. Sieben Jahre später haben Arthur und Seward jeweils geheiratet und das Ehepaar Harker hat einen Sohn bekommen, der nach Quincey benannt ist.

Der Ort und die Zeit der Entstehung des Textes sowie die textexternen Faktoren des Senders und der Senderintention wirken sich ganz besonders auf den Inhalt des Romans aus. Die Geschichte ist von der Ära geprägt, in der sie entstanden ist, erkennbar etwa an der Mentalität der Figuren und den ihnen zur Verfügung stehenden Mitteln, Faktoren, die auch von Stokers persönlichen Lebenserfahrungen und Einstellungen geformt sind.

Die Geschichte besteht aus 27 Kapiteln, die größtenteils im Brief- oder Tagebuchformat verfasst sind. Die Handlung lässt sich auf verschiedene Arten grob unterteilen; exakt in der Mitte des Buches wird Lucy als Vampirin enthüllt und in ihrem Sarg endgültig getötet. Zuvor sind die Figuren noch recht ahnungslos und lernen erst langsam, was vor sich geht, nachher sind bald alle über die Wahrheit der Geschehnisse informiert und beginnen aktiv Pläne zu schmieden, um den Grafen zu vernichten und schließlich auch, um Mina zu retten. Alternativ lässt sich auf die von Leatherdale (1985: 86) genannten vier Teile, die Stoker ursprünglich für die Struktur seiner Geschichte geplant hatte, zurückgreifen, welche die Titel „To London“, „Tragedy“, „Discovery“ und „Punishment“ trugen. Diese zeigen, wie der Autor

den Text selbst gegliedert hätte, allerdings weist Leatherdale darauf hin, dass diese Aufteilung der Kapitel keiner ersichtlichen Logik folgt.

Wie erwähnt unterscheidet sich die innere Situation von der äußeren, da in der Welt des Romans das Fantasiewesen Vampir existiert. Grundsätzlich ist die Welt, in der die Figuren leben, nicht übernatürlich, bzw. ist das Übernatürliche nicht allgemein bekannt. Auch die ProtagonistInnen lernen erst im Laufe des Buches, welche unnatürlichen Mächte im Dunkeln lauern, und dieses Wissen verändert ihren Blick auf die Welt. Einzig Van Helsing hat von Beginn an eine Ahnung, womit die Gruppe es zu tun haben könnte und schließlich wird diese Ahnung zu Gewissheit. Nach Jonathans Erlebnis in Transsylvanien sowie Lucys Verwandlung in einen Vampir wissen die Figuren über Dinge Bescheid, von denen die meisten Menschen keine Ahnung haben. Doch der Roman bezieht auch alltägliche, menschliche, teilweise religiöse Objekte in diese innere Situation mit ein. Seine Heimat Erde kann dem Vampir Kraft verleihen, das Kruzifix und die Hostie hingegen schlagen ihn in die Flucht und letztere verletzt die sich verwandelnde Mina sogar körperlich. So verschwimmen die „normale“ Welt und die fiktiven, übernatürlichen Elemente miteinander.

Der Roman ist in sich schlüssig und verständlich, zeitgenössische LeserInnen hatten wohl auch keine Probleme damit, die Philosophie der Geschichte zu verstehen. Dadurch, dass die Handlung aus der Sicht mehrerer Figuren sowie in unterschiedlichen Textformen erzählt wird, gibt es nicht immer glatte Übergänge zwischen den Kapiteln oder auch innerhalb der Kapitel, weshalb mit Sicherheit aufmerksam gelesen, auf die Daten geachtet und manchmal eine Leerstelle ausgefüllt werden muss.

Das untersuchte *Kapitel 9* umfasst in der Originalausgabe neunzehn Seiten (136-154), in der Fassung von Widtmann ebenfalls neunzehn (137-156) und in Nohls Übersetzung ungefähr einundzwanzig (156-177). Das Kapitel beginnt mit einem Brief von Mina an Lucy. Mina ist zu Jonathan nach Budapest gereist, wo ihr die Pflegerin im Krankenhaus erzählt, dass Jonathan einen Nervenschock erlitten und von furchtbaren Dingen gesprochen habe. Als er zu sich kommt, gibt er Mina sein Notizbuch zur Aufbewahrung sowie die Erlaubnis, dieses zu lesen, wenn sie es denn wolle. Außerdem gesteht er, nicht sicher zu sein, welche seiner Erinnerungen echt sind und welche nur Fantasie. Das junge Paar heiratet im Krankenhaus und anschließend teilt Mina ihrem Mann mit, dass sie nicht vorhabe, seine Notizen jemals zu lesen. Lucy schickt Mina einen Brief mit Glückwünschen und der Neuigkeit, dass sie nun nicht mehr schlafwandle. Anschließend folgen Einträge in Dr. Swards Tagebuch, in denen er das Verhalten des Patienten Renfield dokumentiert. Zurzeit ist dieser sehr ruhig und zeigt kein Interesse an seinen Tierexperimenten, doch es dauert nicht lange, bis er wieder gewalttätig wird;

sein Gemütszustand ändert sich andauernd. Schließlich schafft er es, nicht zum ersten Mal, aus seiner Zelle in das Nebengrundstück zu fliehen. Als er zurückgeholt wird, regt er sich zuerst auf, doch beruhigt sich beim Anblick einer Fledermaus. Lucy beginnt, Tagebuch zu führen und hält fest, dass es ihr wieder schlechter geht und ihre Mutter ebenfalls nicht wohlauf ist. In der Nacht hört Lucy ein Kratzen am Fenster und morgens fühlt sie sich noch schwächer als zuvor. Ein paar Tage später schreibt Arthur einen Brief an Dr. Seward, in welchem er ihm erzählt, dass Lucys Mutter wohl bald sterben werde, und ihn außerdem darum bittet, Lucy zu untersuchen, da er sich furchtbare Sorgen um sie macht. Seward schickt ihm einen Antwortbrief und berichtet, dass er bei Lucy keine offensichtliche Krankheit feststellen konnte, sie sich aber eindeutig verändert habe und etwas blutleer sei. Er habe einen Brief an seinen ehemaligen Lehrer Abraham Van Helsing, der in Amsterdam lebt, verfasst, um ihn in dieser Angelegenheit um Rat zu bitten. Van Helsing schreibt zurück, er werde sich sofort auf den Weg machen, und nach diesem Besuch schickt Seward erneut einen Brief an Arthur, in welchem er ihm von Van Helsing's Aufenthalt und Untersuchung berichtet. Der ältere Mann stimmt Seward zu, dass Lucy Blut verloren hat und will in Ruhe über den Fall nachdenken, da seine Neugier geweckt ist. Auf diesen Brief folgen Einträge in Seward's Tagebuch; er wendet sich wieder Renfield in der Anstalt zu. Der Patient schwankt weiterhin zwischen Wut und Melancholie, er fängt und isst Fliegen und verliert nach einem weiteren Wutanfall wieder das Interesse an diesen Experimenten. Das Kapitel schließt mit drei Telegrammen von Seward an Van Helsing, in denen er erst von Lucys sich bessernder Gesundheit berichtet, doch dann von einer plötzlichen Verschlechterung.

Die jeweiligen Texte, aus denen das Kapitel, in Stokers Version aber auch in den anderen, besteht, weisen charakteristische Merkmale auf, die einerseits auf die Textsorte zurückzuführen sind, andererseits auf die Figur, die durch sie spricht. In Minas und Lucys Briefen lassen sich ein lockerer Ton sowie eine innige Vertrautheit und Zuneigung feststellen; Stoker scheint bewusst einen feminineren Stil gewählt zu haben, der zu jungen Frauen mit Minas und Lucys Herkunft und Erziehung passt. Die Briefe beginnen mit einer Adressierung und enden mit Abschiedsgrüßen, wobei Adjektive wie „dearest“ und „loving“ benutzt werden und auch mitten im Text lässt Mina die Anrede „my dear“ einfließen. Seward's Briefe an Arthur und Arthurs Brief an Seward zeugen ebenfalls von einer bestehenden Freundschaft. Sie sprechen sich gegenseitig mit Spitznamen an und beginnen die Briefe mit „my dear old fellow“ oder „my dear Art“. Seward unterschreibt seine Briefe mit einem Gruß und seinem ganzen Namen, während Arthur nur mit seinem Vornamen unterzeichnet. Seward schreibt seine Tagebucheinträge in einem relativ neutralen Stil, der zu einem Arzt, der seine Arbeitstage und spezifische

Ereignisse dokumentiert, passt. Seine und Arthurs Telegramme sind im typischen kurzen Stil verfasst, manche unnötigen Wörter werden weggelassen. In jeder Diskussion über Van Helsing's Briefe oder Sprache darf nicht vergessen werden, dass der Professor aus Amsterdam kommt und Englisch nicht seine Muttersprache ist. Um ihm eine eigene Stimme zu verleihen, lässt Stoker Van Helsing ein teilweise schlechteres Englisch sprechen; er macht Fehler, die womöglich aus Interferenzen des Niederländischen stammen sollen. Darüber hinaus drückt er sich häufig anders aus als der Rest der Gruppe, da er auch um einige Jahre älter ist.

Generell schlagen sich der Ort und vor allem die Zeit, in welcher *Dracula* entstanden ist und spielt – es handelt sich um einen damals zeitgenössischen Roman – auf den Stil nieder. Stoker verwendet britisches Englisch und der Schreibstil wird von heutigen LeserInnen, die einen Vergleich zu modernen Romanen herstellen, als altmodischer aufgefasst werden. Im gesamten Kapitel werden kaum *contractions*, also Kurzformen, verwendet, weder in der Narration noch in der direkten Rede; es finden sich nur ein „hadn't“ und ein „don't“ in Lucys Tagebucheinträgen und zwei weitere Beispiele in Swards Wiedergabe von Renfields Aussagen.

Auf der Ebene der Syntax kann beobachtet werden, dass die Satzlängen stark variieren. Manche Sätze ziehen sich über mehrere Zeilen, andere sind kaum eine halbe Zeile lang, viele liegen dazwischen. In Minas Brief finden sich lange, erzählende Sätze, meistens handelt es sich um Aussagesätze. Da sie mit dem Brief genau dokumentiert, was passiert, reagiert sie hin und wieder schriftlich spontan auf Ereignisse, woraufhin Ausrufesätze wie „He is waking!“ in den Text einfließen. Zwischendurch spricht sie Lucy, wie oben erwähnt, direkt an, indem sie entweder deren Namen oder einen Kosenamen verwendet, aber auch indem sie rhetorische Fragesätze an ihre Freundin richtet. Ebenso baut sie sowohl direkte Rede als auch indirekte Rede ein, wenn sie wiedergibt, was sie erlebt und gehört hat.

Die meisten Sätze sind komplex und bestehen aus mehreren Teilsätzen; sie sind sowohl parataktisch und mit Kommata oder nebenordnenden Konjunktionen verbunden als auch hypotaktisch mit unterordnenden Konjunktionen wie „where“ oder „when“ aufgebaut. Längere Parataxen sind oftmals polysyndetisch miteinander verknüpft, auffallend besonders durch die häufige Nutzung der Konjunktion „and“. Es gibt Parenthesen, wie die bereits erwähnten Anreden, aber auch längere, die zwischen zwei Gedankenstrichen stehen; zusätzlich enden einige Sätze mit drei Auslassungspunkten. Hierbei handelt es sich jedoch nicht um Satzabbrüche, sondern Momente, in denen Mina den Brief niederlegt, weil sie unterbrochen wurde oder auf neue Informationen wartet und daher erst später weiterschreiben möchte. Die Stellung der Satzteile ist korrekt und auch die Thema-Rhema-Gliederung wird grundsätzlich eingehalten.

Bei Untersuchung der Lexik kann festgestellt werden, dass sehr viele Adjektive verwendet werden, mit denen großteils, aber nicht nur, Figuren beschrieben werden. Nicht selten wird mehr als ein Adjektiv verwendet und besonders die Wörter „poor“ und „dear“ kommen immer wieder vor. Die Umgebung der Figuren spiegelt sich auch in den Wortfeldern wider, nämlich jene der Krankheit (nurse, sick, bedside) und der Religion (soul, chaplain, almighty). Der Brief ist in lockerer Standardsprache verfasst, Mina und Lucy sind gut befreundet und schreiben sich keine formellen Briefe. Zwar sind die Sätze teilweise lang, doch die verwendeten Wörter sind ein- bis dreisilbig, geläufig und überwiegend unkompliziert. Wo Stoker adjektivische oder nominale Wiederholungen verwendet, drückt er durch sie Minas Emotionen aus oder betont ihre Gefühle für ihren Verlobten oder ihre Meinung zu einer Situation.

Dr. Swards Tagebucheinträge in Stokers Originaltext bestehen aus Deskriptionen des Beobachteten und seinen persönlichen Gedanken zum Geschehen. Die meisten sind Aussagesätze verschiedener Länge, in der direkten Rede gibt es ein paar Ausrufe- sowie Fragesätze. Dazu kommen jene Fragesätze, die Seward an sich selbst stellt, auf der Suche nach Antworten im Fall Renfield. Die Einträge bestehen aus mehr Hypotaxen als Parataxen; Sätze sind sehr oft durch Semikola miteinander verbunden, dies gilt für das gesamte Kapitel. Auch hier enden oder beginnen manche Absätze mit drei Auslassungspunkten, um zu zeigen, dass einige Zeit seit dem letzten Eintrag vergangen ist oder um einen nachdenklichen Ton oder Spannung zu vermitteln. Wie in Minas Brief gibt es Indizien, dass Seward stellenweise in Echtzeit auf das, was in seiner Umgebung geschieht, reagiert, wenn er etwa „Hark! [...] I am called“ schreibt und der Absatz dort endet. An manchen Stellen finden sich Ellipsen, welche die Sätze knapp und objektiv klingen lassen, was die LeserInnen daran erinnert, dass er nicht in seiner Freizeit schreibt, sondern in seiner Funktion als Arzt, der das Verhalten eines Patienten dokumentiert.

Wie Mina verwendet auch Seward viele Adjektive, besonders jene, die Verhaltensweisen beschreiben. Je nach gewählten Adjektiven und deren Konnotationen stellt diese Wortwahl einen Kontrast zu den neutraler formulierten Ausdrücken dar und zeigt, dass es sich noch immer um einen Unterhaltungstext handelt, in dem die Figur des Arztes eine Geschichte erzählt und vorantreibt. Auch Swards Umgebung spiegelt sich in den Wortfeldern seiner Beiträge wider, allen voran die Thematik der Krankheiten und der Anstalt (attendant, condition, strait-waistcoat). Des Weiteren werden wiederholt Tiere erwähnt, Katzen, Fliegen, Vögel, und Renfield wird von Seward sogar selbst metaphorisch als „our bird“ bezeichnet, der in seiner Zelle wie in einem Vogelkäfig, „cage“, lebt. Es gibt zudem einen Verweis auf einen britischen Premierminister der Viktorianischen Ära, Benjamin Disraeli, als Seward ihn an einer Stelle zitiert. Die Einträge sind in Standardsprache verfasst, in die ein wenig gehobene Sprache oder

längere Wörter miteinfließen. Dazu gehören beispielsweise Wörter wie „paroxysm“, „recuperative“ oder die Wortneubildung „zoophagous“. Interessant ist auch, dass Seward zwischen durch Ausdrücke verwendet, die dem Text einen leicht poetischen Klang verleihen, wie etwa „inky shadows“, „for nought“ oder „moonlit sky“. Ausdrücke wie „madman“ oder „lunatic“ waren zu jener Zeit weitverbreitet und sind mittlerweile anders konnotiert als damals, da das Vokabular im Laufe der Zeit einen Wandel durchmachte.

Van Helsing's Brief an Seward liest sich zunächst recht verwirrend. Wie erwähnt ist der Professor kein englischer Muttersprachler und Stoker versuchte dies eindeutig in Van Helsing's Sprache darzustellen. Die Satzlängen sind unterschiedlich, doch neigt er zu langen, verschachtelten Aussagesätzen, in denen er sich in Nebensätzen verstrickt. Besonders fällt auf, dass die Stellung der Satzteile nicht immer korrekt ist, genauso wenig wie die Konjugation und Zeitform der Verben. Einige Wörter sind oft wiederholt, was darauf zurückgeführt werden kann, dass Van Helsing womöglich nicht so viele Synonyme kennt oder einfach einen repetitiven Schreibstil hat. In dem kurzen Brief kommt das Wort „friend“ sechs Mal vor, „fortune“ drei Mal, weitere Vokabeln werden ebenfalls mindestens einmal wiederholt. Auch er schreibt in einem freundlichen, standardsprachlichen Stil mit einfachen Wörtern, der Hilfsbereitschaft und die Vertrautheit einer alten Bekanntschaft andeutet und zeigt, dass der ältere Mann noch durchaus offen und voller Energie ist.

Widtmann hält sich in seiner Version ebenfalls an die erwarteten Stile der Textsorten, durch welche die Figuren sprechen. Generell hält er sich zudem an die alte Rechtschreibung. Minas und Lucys Briefe sind freundschaftlich und mit typischen Ansprachen und Verabschiedungen verfasst, sie duzen sich, wobei die Anredepronomen „Du“ oder „Dich“ jeweils großgeschrieben sind, und sprechen sich gegenseitig mit „Liebste Lucy/Mina!“ an. Die Korrespondenz zwischen den jungen Männern, Seward und Arthur, zeigt ebenfalls eine freundschaftliche Verbindung, sie duzen sich und nennen sich gegenseitig „lieber alter Freund“ oder „alter Junge“. Die Einträge in Seward's Tagebuch sind so formuliert, dass sie die Beobachtungen eines Arztes adäquat wiedergeben, dennoch fließt ein wenig Persönlichkeit mit ein. In den Telegrammen sind die kurzen Sätze teilweise ausformuliert, teilweise gekürzt. Professor Van Helsing ist niederländischer Muttersprache, doch in Widtmann's Übersetzung seines Briefes im vorliegenden Kapitel sticht eine etwaige sprachliche Barriere nicht so sehr ins Auge, wie in Stoker's Original. Van Helsing's Sätze sind etwas umständlich formuliert, jedoch macht er keine eklatanten Fehler.

Minas Brief ist aus verschiedenen langen Sätzen zusammengesetzt, doch neigt sie zu längeren syntaktischen Einheiten, von denen die meisten Aussagesätze sind, aber es finden sich auch ein paar wenige Ausrufesätze und Fragesätze. Die Sätze sind meist hypotaktisch aufgebaut, eventuelle Einschübe stehen zwischen zwei oder auch zwei doppelten Gedankenstrichen, wobei der Unterschied nicht ganz klar ist. Manchmal wird der Text von drei Auslassungspunkten unterbrochen, die anzeigen, wenn ein wenig Zeit vergangen ist, seitdem Mina das letzte Mal an dem Brief geschrieben hat; die Sätze selbst werden jedoch stets zu Ende geführt und sind korrekt formuliert. Es sind Abweichungen von der erwarteten Wortfolge festzustellen, etwa wenn sie schreibt: „ich fürchte, daß mein armer Geliebter in irgendein anderes Mädchen sich verliebt haben könnte.“ Zudem fällt in folgendem Beispiel ein afinitiver Nebensatz auf, bei dem das Hilfsverb im Perfekt oder Plusquamperfekt weggelassen wird, und der zu einem etwas veralteten Stil beiträgt: „daß er von schauerlichen Dingen gesprochen, als er noch im Delirium lag.“

Bei der Analyse der Lexik fallen einige heute als altmodisch geltende Wörter ins Auge, wie „Weib“, das an manchen Stellen die Ehefrau beschreibt, oder das „Brautheind“, das Mina bei der Hochzeit trägt. Ebenfalls veraltend wirken die auf -e endenden Wörter im Dativ, wie „mit meinem Manne“ oder „auf seinem Bette“. Die deutschen Wortfelder sind die gleichen wie die englischen; einerseits bezieht sich Mina oft auf Themen, die mit Religion zusammenhängen, andererseits dreht sich das Kapitel um Krankheit und Gesundheit. Der Brief ist in Standardsprache verfasst, auch wenn die Senderin und Empfängerin Freundinnen sind, unterhalten sie sich doch stets in einem höflichen Ton. Vertrautheit kommt durch kurze Einschübe wie „o, Lucy“ oder „wie ich dir doch oft schon erzählte“ auf. Generell ist das Vokabular einfach gehalten, auch wenn einige lange Wörter ins Auge fallen. An dieser Stelle soll zudem erwähnt werden, dass Adverbien wie „doch“ in dem soeben genannten Beispiel, „recht“, „natürlich“, „eben“, „ziemlich“, oder „erst“, laufend im ganzen Kapitel eingefügt sind. Dasselbe gilt für die Dativendung mit -e, sie findet sich nicht nur in Minas Brief, sondern auch im weiteren Verlauf des Textes, etwa wenn Seward „am alten Platze“ schreibt.

Dr. Swards Tagebucheinträge vermitteln auch in Widtmanns Übersetzung den Eindruck, als entstünden sie sowohl aus beruflich bedingtem als auch persönlichem Interesse. Zu den mittellangen Aussagesätzen kommen indirekte und direkte Rede, manchmal Frage- oder Ausrufesätze, wobei letztere hauptsächlich von dem aufgewühlten Renfield geäußert werden. Es scheint, als wolle Seward alles, was in der Anstalt passiert, detailliert festhalten und dieses Anliegen schlägt sich in den Sätzen nieder, die stets grammatikalisch korrekt formuliert und

zu Ende geführt sind. Es finden sich Metaphern, wenn Renfield als Vogel, der aus seinem Käfig entfliehen kann, bezeichnet wird, oder wenn Pläne „zu Wasser werden“.

Seward beschreibt Ereignisse mit vielen Nomen und sucht auch allzeit nach passenden Adjektiven. Dies darf etwa dadurch angenommen werden, dass Widtmann in „seine Augen hatten wieder ihre bittende, ich möchte fast sagen kriechende Sanftmut“ das Wort „kriechende“ in Anführungszeichen setzt. Swards mutmaßlicher Wunsch, dass seine Einträge so transparent wie möglich seien, äußert Widtmann auch dadurch, dass in einem anderen Satz ein Wort kursiv gedruckt ist, damit er auch ja richtig gelesen und verstanden wird. Die Einträge sind in Standardsprache verfasst, mit vielen Vokabeln, die das Umfeld der Figuren widerspiegeln, nämlich die Anstalt und die damit zusammenhängenden Themen der (psychischen) Gesundheit, mit Wörtern wie „Zwangsjacke“, „Verstand“, „Wärter“, sowie Gegensätzen wie „Körper“ und „Geist“ oder „gesund“ und „krank“.

Wie bereits erwähnt spricht Van Helsing Englisch bzw. Deutsch nicht als Muttersprache und dies spiegelt sich ein wenig, jedoch nicht allzu sehr, in seiner Art des Schreibens wider. Er verwendet lange, ausholende, größtenteils hypotaktische Sätze, die ein wenig verschachtelt sind und Van Helsing's Vorhaben und seine Gedanken genau erklären. Er macht keine grammatikalischen Fehler und auch die Reihenfolge der Satzteile ist korrekt. Wie die anderen Figuren verwendet auch er Konstruktionen, welche die grammatikalischen Normen der Zeit zum Ausdruck bringen, nämlich die Dativendung mit -e oder den afiniten Nebensatz, was suggeriert, dass er trotz allem mit der deutschen Sprache sehr vertraut ist.

Van Helsing benutzt in dem Brief fünf Mal das Wort „Freund“, auch die Wörter „helfen“/„Hilfe“ kommen öfter vor, so wie „anvertraut“ in rascher Abfolge wiederholt wird. Da Van Helsing sich nach dem Schreiben seines Briefes eilig auf den Weg nach England macht, spielt das Wortfeld der Zeit eine Rolle; er nutzt Temporaladverbien wie „sofort“, „gerade“, „allzuspät“ nebst Nomen wie „Morgen“ oder „Tage“. Es sei weiters hervorgehoben, dass Van Helsing Seward siezt; die beiden waren einst Professor und Schüler und haben über die Jahre offensichtlich Kontakt miteinander gepflegt, aber stehen sich nicht übermäßig nahe, außerdem gibt es einen Altersunterschied zwischen den beiden Figuren. Der standardsprachliche Text erscheint durch Van Helsing's Stil etwas gehobener, doch beinhaltet er keinen Fachjargon und vermittelt trotz des Siezens eine gewisse Wärme.

An dritter Stelle wird die Neuübersetzung Nohls untersucht. Zu Beginn soll erwähnt werden, dass Nohl am Ende des Romans ein Kapitel, das den Titel „Anmerkungen“ trägt, eingefügt hat, in dem er Kulturrealia oder andere Referenzen erklärt; im Fließtext des Romans wird

allerdings nicht direkt auf diese Anmerkungen verwiesen. Auch in Nohls Übersetzung schreiben Mina und Lucy in vertrautem Ton aneinander, sie duzen sich – wobei die Anredepronomen wie in anderen Briefen des Kapitels großgeschrieben sind – und erzählen sich ausdrucksstark von ihren Gefühlen. Der Briefverkehr zwischen Seward und Arthur ist ebenfalls freundschaftlich und verdeutlicht, dass die beiden sich schon eine Weile kennen. Swards Tagebuch scheint sowohl eine dokumentarische als auch eine erzählende Funktion zu haben; die Telegramme sind erwartungsgemäß kurz und den Textsortenkonventionen entsprechend gehalten. Van Helsings Brief an Seward ist im Allgemeinen korrekt, doch geben gewisse sprachliche Auffälligkeiten Hinweise darauf, dass der Professor kein Muttersprachler ist.

Die hypotaktischen Aussagesätze unterschiedlicher Länge, aus denen Minas Brief besteht, werden an manchen Stellen von Einschüben unterbrochen, die zwischen Gedankenstrichen stehen. Ein paar Sätze enden mit drei Auslassungspunkten, im Anschluss beginnt manchmal ein neuer Absatz und manchmal nicht; in jedem Fall wird so auch hier vermittelt, dass ein wenig Zeit vergangen ist und Mina den Brief nicht in einem Stück schreibt. Die Stellung der Satzteile ist modern, es gibt keine Auffälligkeiten oder Abweichungen von den erwarteten Strukturen.

Auch der Wortschatz ist unauffällig, Mina berichtet von den Ereignissen mit einigen gut ausgewählten, beschreibenden Adjektiven und Nomen, die ihre Gefühle und Eindrücke wiedergeben. Der Brief dreht sich um Religion, Gefühle und Krankheiten, Felder, die sich in der Lexik widerspiegeln, und ist in Standardsprache verfasst. Die Vertrautheit zwischen den Freundinnen drückt sich durch das Duzen, die eingeschobenen Bemerkungen sowie durch liebevolle Anreden aus. An manchen Stellen fällt auf, dass der Text sich an den alten deutschen Rechtschreibregeln orientiert, etwa wenn Mina „Phantasie“ anstatt „Fantasie“ schreibt – demgegenüber schreibt sie jedoch „dass“ und nicht „daß“. Dieselben Schreibweisen gelten für den Rest des Kapitels.

Swards Sätze sind weniger ausgreifend als Minas, dennoch teilweise komplexe und lange Hypotaxen. In die Aussagesätze mischen sich einige Ausrufe- sowie Fragesätze, überdies indirekte und direkte Rede, letztere, um Gespräche mit Renfield genau zu notieren. Die Sätze sind stets zu Ende geführt, ohne Abbrüche oder eine signifikante Menge an Parenthesen, was den Eindruck verstärkt, dass Seward seinen Aufzeichnungen große Wichtigkeit beimisst und sich Zeit nimmt, sie überlegt und in Ruhe anzufertigen. Neben den angegebenen Daten und sonstigen Zeitangaben zeigen Auslassungspunkte an verschiedenen Stellen, wie in Minas Brief, dass Zeit seit dem letzten Eintrag vergangen ist, oder Seward über die Ereignisse nachsinnt.

Passend zu seinem beruflichen Hintergrund und dem Ziel seiner Texte verfasst Seward sie in Standardsprache, gespickt mit einigen Fachausdrücken und vor allem mit aus dem Beruf und den damit verbundenen Schauplätzen hervorgehendem Wortschatz. Zusätzlich zu diesen Wortfeldern kann angemerkt werden, dass der Arzt in manchen Absätzen besonders gerne und wiederholt die klassische Kombination von Adjektiven und Nomen verwendet, um ein anschauliches Bild der Atmosphäre einer nächtlichen Szenerie oder des Auftretens des Patienten zu zeichnen. Überdies gibt es ein paar Metaphern sowie beispielsweise die Doppelungen „in einer Richtung geradeaus“ oder „mein eigenes [...] Herz“.

Van Helsing's kurzer Brief ist daher interessant, dass er gut verständlich ist aber dennoch einen leicht befremdlichen Effekt hat. Die Sätze sind verschieden lang, und hypotaktisch aufgebaut. Etwaige Ellipsen stammen wohl daher, dass dem Professor der sprachliche Fehler nicht bewusst ist, könnten jedoch auch aus etwaigen stilistischen Entscheidungen seinerseits resultieren, wenn er z.B. schreibt „die Menschen, die vertraut haben“, ohne ein „mir“ einzufügen, das hier zu einem flüssigeren Leseerlebnis beitragen würde. Ebenfalls fallen Tempus- oder andere Fehler auf, wodurch gewisse Textstellen verhältnismäßig schwieriger zu verstehen sind. An anderer Stelle sind die verwendeten syntaktischen Elemente korrekt, was suggeriert, dass es sich bei den fehlerhaften bzw. leicht skurrilen Stellen womöglich um Interferenzen des Niederländischen handelt, die besonders schwierig zu vermeiden sind.

Wieder wird das Wort „Freund“ fünf Mal erwähnt, anstatt dem sechsten Mal nutzt Van Helsing das Synonym „Kollege“. Er schreibt den Brief in höflicher Standardsprache, siezt Seward aber bezeichnet ihn als seinen Freund, den er mit Vornamen anspricht. Der Text charakterisiert die Figur des Professors auf anschauliche Art, wenn er wiederholt von Freunden, Hilfe und Vertrauen spricht, jedoch auch von erlebten Abenteuern, wenn er von „übernervösen“ Menschen oder dem „Gift der Gangrän“ erzählt. Zusätzlich zu den oben genannten ist ein weiterer kleiner Hinweis darauf, dass Deutsch nicht des Professors Muttersprache ist, die Redewendung „Das Angenehme mit dem Nutzen zu verbinden“, anstatt mit dem „Nützlichen“.

Im Folgenden werden kurze Ausschnitte aus allen drei Versionen des Kapitels analysiert. Zuerst wird jeweils kurz der Inhalt bzw. der Kontext erklärt, anschließend folgt eine Untersuchung, die sich insbesondere der Syntax und Lexik widmet; sollten Konnotationen oder Präsuppositionen eine Rolle spielen, werden auch diese berücksichtigt und aufgezeigt.

Textbeispiel 1:

Stoker, S. 137	Widtmann, S. 138-139	Nohl, S. 157-158
I have had a great shock, and when I try to think of what it is I feel my head spin round, and I do not know if it was all real or the dreaming of a madman. You know I have had brain fever, and that is to be mad.	Ich habe ein furchtbares Nervenfieber gehabt, und wenn ich daran denke, was ich da alles sah, so beginnt mein Gehirn sich im Kreise zu drehen, und ich weiß nicht mehr, war das, was ich sah, Wahrheit oder die Phantasie eines Irren. Du weißt, ich hatte eine Gehirnhautentzündung und das ist geeignet, einen wahnsinnig zu machen.	Ich habe einen schweren Schock erlitten, und wenn ich daran zu denken versuche, dreht sich mir der Kopf, und ich weiß nicht, ob das alles real war oder der Traum eines Wahnsinnigen. Du weißt, dass ich Hirnfieber hatte, und das ist ein Zustand des Wahnsinns.

Für Beispiel 1 wurde ein kurzer Ausschnitt aus Jonathans Rede an Mina ausgewählt, als sie sich in dem Budapester Krankenhaus endlich wiedersehen, daher handelt es sich theoretisch um direkte Rede. Die ganze Szene wird von Mina in ihrem Brief an Lucy erzählt. In allen drei Versionen besteht der Abschnitt aus zwei Aussagesätzen, einem längeren und einem kürzeren. Stokers längerer Satz ist hypotaktisch aufgebaut, der kürzere Satz parataktisch. Widtmanns Sätze sind jeweils Hypotaxen, wobei der erste verschachtelter ist als der zweite, dasselbe gilt für Nohls Neuübersetzung. Der Satzbau sowie die Thema-Rhema-Gliederung sind in allen Fällen korrekt und lassen keine Fragen aufkommen. Widtmann verwendet in „Du weißt, ich hatte eine Gehirnhautentzündung“ einen umformulierten dass-Satz und in „ich weiß nicht mehr, war das [...] die Phantasie eines Irren“ einen indirekten Fragesatz. Auch Nohl formuliert den indirekten Fragesatz „ich weiß nicht, ob das alles [...]“, und Stoker schreibt ebenso „I do not know if it was all real“.

In Stokers erstem Satz beginnen alle drei Hauptsätze mit dem Pronomen „I“, eine Art Anapher, die in den beiden Übersetzungen nicht zu finden ist. Da besonders Widtmanns Version recht verschachtelt ist, beginnen Teile auf unterschiedliche Weise. In seinem Text steckt eine mögliche Alliteration, wenn er schreibt „war das, was ich sah, Wahrheit“, hier kommt dreimal hintereinander ein Wort mit W vor; allgemein kommt der a-Laut in diesem Teil wiederholt vor. In dem zweiten, kürzeren Satz kann bemerkt werden, dass Widtmann den Verbalstil verwendet und der Satz dadurch etwas länger wird als Nohls, der sich des Nominalstils bedient.

Lexikalisch gesehen fällt die Wiederholung des Wortes „mad“, einmal als Adjektiv und einmal im Nomen „madman“, ins Auge. In Widtmanns Text ist das Adjektiv mit „wahnsinnig“ übersetzt und Jonathan wird durch ein Synonym zum „Irren“, Nohl kehrt zu Stokers Wortwiederholung zurück, greift jedoch zweimal zu einem Nomen: „der Wahnsinnige“ und

„der Wahnsinn“. Am Rande sei erwähnt, dass in Stokers Version drei, in Widtmanns zwei und in Nohls ebenfalls zwei Adjektive vorkommen; Widtmann fügt zudem die Adverbien „da“ und „so“ ein, welche die Sätze etwas auflockern.

Der Ausdruck „I feel my head spin round“ ist natürlich im übertragenden Sinn gemeint, da Jonathan durcheinander ist und sich überfordert und verwirrt fühlt. Widtmann übersetzt die Redewendung mit „mein Gehirn beginnt sich im Kreise zu drehen“, Nohl mit „mir dreht sich der Kopf“. Die Bezeichnung „Gehirn“ signalisiert, dass es um das Denken geht, um einen inneren Vorgang, und um ein Organ, das den gesamten Körper steuert. Es ergibt somit Sinn, dass sich Jonathan körperlich überhaupt nicht gut fühlt. Die von Widtmann gewählte Kollokation ist allerdings nicht besonders geläufig. Auch „Kopf“ spielt auf innere Vorgänge an sowie auf die Fähigkeit, Ruhe zu bewahren, der Kopf kann sich zudem metaphorisch durchaus drehen.

Neben dem sich drehenden Kopf erzählt er Mina auch davon, dass er einen „shock“ erlitten hat, was Nohl einfach mit dem deutschen Äquivalent „Schock“ überträgt; in beiden Fällen handelt es sich um einen relativ generischen Ausdruck, der vieles miteinschließen kann. Widtmann schreibt von einem „Nervenfieber“, welches in Wörterbüchern des 19. Jahrhunderts zu finden ist und oft mit dem Typhus in Verbindung gebracht wird. Grimms Wörterbuch definiert das Nervenfieber etwa als „Fieberhafte Krankheit, bei der das Gehirn und Nervensystem schwer ergriffen ist, Typhus“ (DWB online). Jonathans Zustand scheint tatsächlich mit seinem Nervensystem und Gehirn zusammenzuhängen, im restlichen Kapitel wird er von Mina und einer Krankenschwester als schwach, unruhig und erschreckt beschrieben.

Im weiteren Verlauf des besprochenen Auszuges erzählt er, dass er „brain fever“ hatte, was Widtmann mit „Gehirnhautentzündung“ und Nohl mit „Hirnfieber“ übersetzt. Klinger (2008: 174) merkt dazu an, dass fiktive Figuren des 19. Jahrhunderts des Öfteren an brain fever erkrankten, beispielsweise in Charlotte Brontës *Wuthering Heights* oder Gustave Flauberts *Madame Bovary*. Was diese Krankheit tatsächlich mit sich bringt, bleibt in der Literatur jedoch ziemlich vage und Stoker setzt voraus, dass seine LeserInnen in etwa wussten, worum es sich dabei handelte. Laut Rodin und Key (1984, n. Klinger 2008) tritt die Krankheit nach einem schweren emotionalen Schock auf und führt unter anderem zu Schwäche, Hautblässe und Fieber; ebenso kann „brain fever“ mit Meningitis bzw. Gehirnhautentzündung gleichgesetzt werden. Passend gewählt ist also Widtmanns Übersetzung, die zudem ebenfalls voraussetzt, dass LeserInnen von der Infektion zumindest gehört haben. In Nohls Version hatte Jonathan Hirnfieber, was in einer Sammlung alter Krankheitsbezeichnungen (Verwandten.info 2025) ebenfalls als ein Synonym für Gehirnhautentzündung aufgelistet ist. In Nohls

Anmerkungen ist eine kurze Bemerkung darüber zu finden, dass Hirnfieber eine alte Bezeichnung für Meningitis ist (Stoker 2012/2022: 577). Somit drücken alle drei Texte schlussendlich dasselbe aus. In Widtmanns Version fällt zusätzlich eine besondere Kohärenz ins Auge, da Jonathans Gehirn sich dreht, er eine Gehirnhautentzündung hatte und das Nervenfieber laut Grimms Wörterbuch das Gehirn angreift.

Im Ausgangstext erzählt Jonathan in einem Nebensatz kurz „when I try to think of what it is“; das Wort „it“ scheint sich sowohl auf den erlittenen Schock zu beziehen als auch auf seine Erlebnisse während seines Aufenthaltes bei Graf Dracula, bezüglich deren Echtheit er unsicher ist. Widtmann fügt an dieser Stelle einen weiteren Relativsatz als Explikation ein, „wenn ich daran denke, was ich da alles sah“, wodurch eindeutig das Erlebte als das zu verstehen ist, worauf der Satz sich bezieht. Dies wird auch dadurch bestätigt, dass in der Übersetzung ein weiterer ergänzter Relativsatz zu finden ist, wenn Jonathans zweifelt: „war das, was ich sah, Wahrheit oder die Phantasie eines Irren“. An dieser Stelle steht im Original ebenfalls nur das Pronomen „it“. Nohl übersetzt das erste „it“ mit dem Pronominaladverb „daran“, und „if it was all real“ mit „ob das alles real war“.

Textbeispiel 2:

Stoker, S. 138	Widtmann, S. 140	Nohl, S.158-159
[...], I took the book from under his pillow, and wrapped it up in white paper, and tied it with a little bit of pale blue ribbon which was round my neck, and sealed it over the knot with sealing-wax, and for my seal I used my wedding ring.	[...] nahm ich das Buch unter seinem Kissen hervor und wickelte es in weißes Papier; dann band ich es mit einem Endchen blauen Bandes, das mein Brauthemd schmückte, siegelte es über dem Knoten und benützte als Petschaft meinen Trauring.	[...] holte ich das Buch unter seinem Kopfkissen hervor und schlug es in weißes Papier ein und verschnürte es mit einem blassblauen Band, das ich als Schleife um den Hals getragen hatte, und versiegelte den Knoten mit Siegelack, und als Siegel benutzte ich meinen Ehering.

In Beispiel 2 haben Mina und Jonathan gerade eben geheiratet und verbringen zum ersten Mal Zeit allein als Mann und Frau. Mina ergreift die Gelegenheit, das Notizbuch, das Jonathan in ihre Obhut gegeben hat, wegzupacken, um ihm zu beweisen, dass sie ihm vertraut und seine Notizen gar nicht lesen will oder muss. Wie im vorherigen Beispiel erzählt Mina diese Geschehnisse in dem Brief, den sie an Lucy schickt. Der Anfang des Satzes, ein Temporalsatz, wurde weggelassen, damit der Ausschnitt nicht übermäßig lang wird.

Bei dem vorliegenden Teil handelt es sich um ein einziges langes hypotaktisches Satzgefüge. Trotz der Länge liegt kein besonders verschachtelter oder komplexer Satz vor, die Inhalte sind klar verständlich, folgen der Thema-Rhema-Gliederung und es gibt weder Ellipsen noch sonstige syntaktische Auffälligkeiten. Die einzelnen Sätze sind nur durch „and“ bzw.

„und“ oder durch Kommata miteinander verbunden, in Stokers Original beginnen vier der fünf mit dieser Konjunktion, dasselbe gilt für Nohls Neuübersetzung. Widtmann gestaltet das Gefüge etwas weniger repetitiv, indem er an einer Stelle ein Semikolon einfügt, an einer anderen die Konjunktion weglässt und wieder an einer anderen das Temporaladverb „dann“ hinzufügt.

Es werden viele Gegenstände beschrieben, wobei zwei Adjektive vorkommen. Das Band, das im Ausgangstext „pale blue“ ist, ist bei Widtmann nur „blau“ und bei Nohl wieder „blassblau“. Diese Beschreibungen sind unterschiedlich konnotiert beziehungsweise rufen unterschiedliche Bilder hervor. Mina und Jonathan haben gerade geheiratet und auch wenn die Zeremonie im Krankenhaus stattgefunden hat und nicht extravagant gewesen ist, darf angenommen werden, dass sie sich dennoch darauf gefreut haben und Mina sich womöglich hübsch zurechtgemacht hat, so gut es unter diesen Umständen ging. Es ist jedoch nicht klar, ob sie das Band um den Hals bereits getragen hatte oder es für diesen speziellen Anlass umband. In jedem Fall ruft ein Pastellton wie pale blue oder Blassblau ein sanfteres, eleganteres Bild hervor, passend zu einer Hochzeit. Wenn Widtmann von einem einfachen blauen Band schreibt, können sich die LeserInnen darunter jede Schattierung vorstellen, romantisch ist diese nicht unbedingt. Den Hinweis, das Band könnte etwas mit der Hochzeit zu tun haben, gibt Widtmann stattdessen sehr explizit in seinem Nebensatz, laut dem das Band Minas „Brauthemd schmückte“. Diese Hinzufügung deutet darauf hin, dass Widtmann mögliche Präsuppositionen darüber, in welcher Kleidung eine Frau in dieser Situation heiraten würde und welchen Zweck das Band genau hatte, verbalisieren wollte. Eine ähnliche Verbalisierung kann in Nohls Text beobachtet werden, wenn er explizit beschreibt, dass das Band „als Schleife“ um den Hals getragen worden war. An dieser Stelle soll kurz der von Widtmann verwendete Begriff „Brauthemd“ angesprochen werden. Das Wort ist in modernen Wörterbüchern wie dem DWDS oder dem Duden nicht zu finden, ist jedoch in dem Grammatisch-kritischen Wörterbuch der Hochdeutschen Mundarten von 1793-1801 verzeichnet und als „Das zierliche Hemd, welches so wohl [sic] die Braut, als auch der Bräutigam am Hochzeittage anlegen“ definiert (Adelung online).

Nohl schreibt, dass Mina das Notizbuch mit einem Band verschnürt, wobei es sich in Stokers Text nicht um ein ganzes Band sondern „a little bit of [...] ribbon“ handelt. Womöglich war Nohl der Meinung, ein Stück, welches um einen Hals getragen worden war, wäre nicht lang genug, um damit ein ganzes Notizbuch zu verschnüren. Widtmann hingegen beschreibt ein „Endchen“ eines Bandes; somit suggerieren die beiden Übersetzungen leicht unterschiedliche Annahmen über die Größe des Buches.

Ebenfalls bei der Untersuchung der Lexik fällt in Stokers Text gegen Ende der Passage die Nutzung dreier Wörter derselben Wortfamilie auf: das Verb „to seal“ und die Nomen „sealing-wax“ und „seal“. Nohl „versiegelt“ das „Siegel“ mit „Siegellack“ und trifft somit dieselbe stilistische Entscheidung, wohingegen Widtmann zu unterschiedlichen Lösungen greift. Lucy „siegelt“ das Band mit einem „Petschaft“ und das Siegelwachs fällt ganz weg. Das Synonym „Petschaft“ legt nahe, dass Widtmann eine Wiederholung vermeiden wollte und trägt außerdem durch seine hauptsächliche Verwendung vor 1900 zu einer altmodischeren Atmosphäre in der Geschichte bzw. Übersetzung bei (vgl. DWDS).

Textbeispiel 3:

Stoker, S. 141	Widtmann, S. 142	Nohl, S. 161
He was still in the strait-waist-coat and in the padded room, but the suffused look had gone from his face, and his eyes had something of their old pleading – I might almost say, ‘cringing’ – softness. I was satisfied with his present condition, and directed him to be relieved.	Er war noch in der Zwangsjacke und in der Gummizelle; aber der verstörte Ausdruck war aus seinem Gesicht gewichen und seine Augen hatten wieder ihre bittende, ich möchte fast sagen “kriechende” Sanftmut. Ich war mit seinem gegenwärtigen Zustande recht zufrieden und gab den Auftrag, ihn freizumachen.	Er steckte immer noch in der Zwangsjacke in der Tobzelle, aber die hektische Röte war aus seinem Gesicht gewichen, und sein Blick hatte wieder etwas von der alten flehentlichen – fast würde ich sagen: kriecherischen – Sanftheit. Ich war mit seinem gegenwärtigen Zustand zufrieden und gab Anweisung, ihn loszubinden.

Das vorliegende Beispiel 3 wurde Doktor Swards Tagebuch entnommen. Wann immer er sich in seiner Anstalt aufhält, beobachtet er seinen Patienten Renfield, der zu seltsamen Experimenten, Stimmungsschwankungen und Gewalt neigt. Aufgrund seiner Anfälle war Renfield hier in einer Gummizelle eingesperrt gewesen, doch plötzlich ist er ruhiger geworden, weshalb der Arzt dazugerufen wird, um sich selbst ein Bild von der Situation zu machen. Der erste der beiden Sätze ist ein parataktisches Gefüge mit einem Einschub zwischen zwei Gedankenstrichen, dies gilt sowohl für Stokers als auch für Nohls Text. In Widtmanns Übersetzung ist die ergänzende Information auf weniger auffällige Weise angefügt. Stokers zweiter Satz ist kürzer und ebenfalls parataktisch aufgebaut, genauso wie die beiden Übersetzungen. Seward dokumentiert das Ganze mit vollständigen Aussagesätzen sowie mit indirekter Rede, wenn er festhält, was er zu seinen Angestellten gesagt hat. Die Parenthese erweckt den Eindruck, dass die korrekte, wenn gewiss auch oft subjektive, Beschreibung der Ereignisse für Seward sehr wichtig ist.

Die lexikalische Ebene reflektiert die Situation, Vokabeln wie „strait-waistcoat“, „padded room“ oder „condition“ zeigen deutlich an, dass es sich hier um ein medizinisches Umfeld handelt. In beiden Übersetzungen trägt Renfield eine „Zwangsjacke“, bei Widtmann

steckt er jedoch in der „Gummizelle“ und bei Nohl in der „Tobzelle“, beide Bezeichnung sind in Grimms Wörterbuch zu finden. Erstere Bezeichnung beschreibt, so wie die englische, mehr den Raum selbst, letztere hingegen beschreibt den Grund, aus dem PatientInnen dort verwahrt werden und was sie dort, ohne sich oder andere Personen zu verletzen, machen können. Ebenfalls in beiden deutschen Texten ist Seward mit Renfields „Zustand“ zufrieden, ein feiner Unterschied zeigt sich in der Dativendung mit -e, durch welche Widtmanns Version im Vergleich altmodischer erscheint und sie als ein Produkt ihrer Zeit kennzeichnet. Andererseits kennzeichnet das Fehlen dieser Endung in Nohls Version seine Neuübersetzung als einen modernen Text, der nicht zeitnah zum Ausgangstext entstanden ist.

Auch die Persönlichkeit und das Verhalten des Patienten werden adjektivisch anschaulich beschrieben: Er war zuvor „suffused“, nun, wo es ihm besser geht, drücken seine Augen wieder die alte „pleading softness“ aus. Renfields trotz seiner derzeit ruhigeren Art dennoch etwas unangenehmes Auftreten verrät sich durch die Beschreibung „cringing“ oder im Deutschen „kriechend“ bzw. „kriecherisch“, welche Konnotationen von Unterwürfigkeit wecken und, da LeserInnen wissen, dass Renfield zu Gewalt neigt, Unbehagen auslösen. In Widtmanns Text ist Renfield der „verstörte Ausdruck“ aus dem Gesicht gewichen, in Nohls Neuübersetzung eine „hektische Röte“. Erstere Wortwahl erweckt eher den Eindruck von Passivität, als wäre dem Mann etwas zugestoßen, das ihn verstört hat. Nohls Phrase erscheint aktiver, als hätte Renfield selbst etwas getan, wodurch sein Gesicht diese Farbe angenommen hat.

Sowohl Widtmann als auch Nohl haben in ihrer Übersetzung jeweils mindestens ein Adverb hinzugefügt. In Widtmanns Text ist Seward „recht zufrieden“, obwohl dieses Urteil im Ausgangstext nicht abgeschwächt ist. Nohl schreibt, dass Renfields Gesichtsausdruck „wieder etwas von der alten [...] Sanftheit“ hatte, wobei das „wieder“ nicht nötig ist, da die Wiederholung durch das Adjektiv „alt“, das auch im Originaltext vorhanden ist, ersichtlich ist. Die Bedeutung der Aussage ändert sich schlussendlich nicht, aber dem Satz ist ein wenig mehr Natürlichkeit verliehen. In Widtmanns Version hatten „seine Augen wieder ihre [...] Sanftmut“. Hier übernimmt das Adverb anstelle des Adjektivs, welches nicht übernommen wurde, die Funktion, die Wiederholung anzuzeigen.

Textbeispiel 4:

Stoker, S. 146-147	Widtmann, S. 147-148	Nohl, S. 168
In other physical matters I was quite satisfied that there is no need for anxiety; but as there must be a cause somewhere, I have come to the conclusion that it must be mental. She complains of difficulty in breathing satisfactorily at times, and of heavy, lethargic sleep, with dreams that frighten her, but regarding which she can remember nothing. She says that as a child she used to walk in her sleep, and that when in Whitby the habit came back, and that once she walked out in the night and went to the East Cliff, where Miss Murray found her; but she assures me that as of late the habit has not returned.	Andere physiologische Beobachtungen geben mir die Gewissheit, daß in dieser Richtung ein Grund zur Befürchtung nicht besteht. Da aber doch nichts auf Erden ohne Ursache geschieht, kam mir die Idee, daß diese Ursache vielleicht auf seelischem Gebiete zu suchen sein könnte. Sie beklagt sich über zeitweilige Atembeschwerden und über tiefe lethargische Schlafzustände mit quälenden Träumen, derer sie sich aber beim Erwachen nicht mehr erinnert. Sie erzählte mir auch, daß sie als Kinde genachtwandelt und daß diese Gewohnheit in Whitby wiedergekehrt sei. Sie sei einmal in der Nacht bis zum Ostcliff gegangen, wo dann Fräulein Murray sie gefunden habe; sie versichert mir aber, daß seit dem letzten Male eine längere Zeit vergangen sei.	Auch in anderer körperlicher Hinsicht stellte ich keinen Grund zur Besorgnis fest. Aber da es irgendeine Ursache geben muss, bin ich zu dem Schluss gekommen, dass es sich um etwas Mentales handelt. Sie klagt darüber, dass sie manchmal nicht ausreichend Luft bekommt, und über schwere, lethargische Schlafphasen, mit Träumen, die sie ängstigen, an die sie sich aber nicht erinnern kann. Sie sagt, sie sei als Kind geschlafwandelt, und in Whitby habe sich diese Gewohnheit wieder eingestellt. Eines Nachts sei sie zur Ostklippe gelaufen, wo Miss Murray sie fand. Aber sie versichert mir, dass sich dergleichen in letzter Zeit nicht mehr wiederholt habe.

Beispiel 4 stammt aus Dr. Swards Brief an Arthur. Arthur macht sich Sorgen um Lucys Gesundheit und hat deswegen Dr. Seward gebeten, die junge Frau zu untersuchen. Er selbst kann bei dieser Untersuchung nicht dabei sein, weshalb Seward ihm einen Brief schreibt, in dem er ihm von den Ergebnissen erzählt. Lucy geht es nicht gut, aber Seward kann nicht ermitteln, was ihr fehlt, abgesehen davon, dass sie ein wenig blutleer scheint. Er berichtet, dass er ihr Blut analysieren ließ und sich herausstellte, dass damit alles in Ordnung ist. In dem vorliegenden Abschnitt beschreibt er weiter sein Gespräch mit Lucy.

Ein Ausschnitt dieser Länge eignet sich besonders gut, die Sätze und Satzlängen einander gegenüberzustellen. Stokers Originaltext besteht aus drei zusammengesetzten Sätzen, von denen die ersten beiden mittellang sind und der dritte auffallend lang ist; Widtmann hat den Text in fünf Sätze mittlerer Länge aufgeteilt, und Nohl in sechs relativ kurze bis mittellange. Der Ausgangstext setzt sich aus hypotaktischen Aussagesätzen zusammen, der dritte Satz außerdem aus indirekter Rede, in der Seward wiedergibt, was Lucy ihm erzählt hat. Die indirekte Rede findet sich bei Widtmann in den letzten beiden Sätzen und bei Nohl in den letzten dreien. Auch Widtmanns Text besteht aus Hypotaxen; bei Nohls erstem Satz handelt es sich um einen kurzen Hauptsatz, die restlichen sind Hypotaxen. Alle Sätze sind logisch

aufgebaut, ohne Einschübe, und korrekt zu Ende geführt. Eine leichte Abweichung von der erwarteten Wortfolge kann beobachtet werden, wenn Widtmann schreibt, dass „ein Grund zur Befürchtung nicht besteht“, anstatt zu sagen, dass „kein Grund [...] besteht“. Es handelt sich jedoch weniger um eine Inkorrektheit als vielmehr um eine stilistische Entscheidung. In Stokers letztem Satz beginnen drei aufeinander folgende Nebensätze mit „that“, als Seward ohne selbst etwas zu kommentieren Lucys Berichte schildert.

Stoker tendiert zu einer Mischung aus Nominal- und Verbalstil, etwa erkennbar, wenn er von „difficulty in breathing“ und anschließend „dreams that frighten her“ schreibt. Widtmann bedient sich hier ausschließlich des Nominalstils und überträgt die beiden Stellen mit „Atembeschwerden“ und „quälenden Träumen“, wohingegen Nohl sich Verben zunutze macht, wenn Lucy „nicht [...] Luft bekommt“ und sich über „Träume, die sie ängstigen“ beklagt.

Lexikalisch gesehen spielt in dem Abschnitt das Wortfeld der Gesundheit und des Körpers eine Rolle, ersichtlich in Wörtern wie „cause“, „breathing“, „lethargic“, oder auch in Gegensatzpaaren wie „physical“ und „mental“. In Widtmanns Text findet sich die größte Anzahl an Adjektiven, in Nohls außerdem ein substantiviertes Adjektiv, „etwas Mentales“. Widtmann fügt an manchen Stellen Adverbien hinzu, etwa wenn Seward schreibt, Lucy erzähle ihm etwas „auch“, im Sinne von „zusätzlich“. Das Adverb ist im Originaltext nicht vorhanden und wurde vermutlich eingefügt, um einen schöneren Übergang zwischen dem betreffenden Satz und dem vorherigen zu erreichen, da es sich bei beiden um Aussagen von Lucy und daher um eine zusammenhängende Erzählung handelt. Ebenso hat Widtmann ein Temporaladverb eingefügt, als Lucy von der Klippe berichtet, „wo dann Fräulein Mina sie gefunden habe“. Auch hier kann zudem angemerkt werden, dass das Adverb nicht an der erwarteten Stelle im Satz steht, sondern vorgezogen wurde. In Nohls Text fällt sogleich auf, dass er am Anfang des ersten Satzes ein „auch“ hinzugefügt hat, welches andeutet, dass es Lucy körperlich in jeder Hinsicht gut gehe. Zwar wurde in ihrem Blut nichts Problematisches entdeckt, allerdings ist sie blutleer; man könnte nun diskutieren, ob es tatsächlich korrekt ist zu sagen, dass sie körperlich komplett gesund ist.

Stoker verwendet das Nomen „habit“, in Bezug auf das Schlafwandeln, zwei Mal. Sowohl Widtmann als auch Nohl übersetzen das Wort bei der ersten Erwähnung mit „Gewohnheit“, jedoch wiederholt sich keiner der beiden. Wo Stoker schreibt „as of late the habit has not returned“, umgeht Widtmann die Wiederholung komplett, indem er schreibt, dass „seit dem letzten Male eine längere Zeit vergangen sei“, und Nohl weicht der Wiederholung aus, indem er den Teil auf folgende Art formuliert: „dass sich dergleichen in letzter Zeit nicht mehr

wiederholt habe.“ Diese Aussage steht stets in Verbindung mit der zuvor genannten Information, laut der Lucy in Whitby geschlafwandelt war. Stokers Formulierung „as of late“ ist recht vage, dieselbe Wirkung erzielen trotz unterschiedlicher Lösungen auch die beiden Übersetzer. Jedoch existiert in Nohls Version eine kleine Unbestimmtheit, da es unklar ist, worauf „dergleichen“ sich genau bezieht – auf das Schlafwandeln allgemein oder auf nächtliche Ausflüge, von denen sie von anderen Menschen zurückgeholt werden muss? In diesem Zusammenhang sollen auch die Termini „nachtwandeln“ und „schlafwandeln“ besprochen werden. In Grimms Wörterbuch wird ersteres mit letzterem gleichgesetzt (DWB online), im Gegensatz zu „schlafwandeln“ wird „nachtwandeln“ im 21. Jahrhundert jedoch so gut wie gar nicht mehr verwendet (vgl. DWDS).

Das zuvor genannte Gegensatzpaar „physical“ und „mental“ überträgt der Erstübersetzer mit „physiologisch“ und „seelisch“. „Physiologisch“ bezieht sich eigentlich auf die funktionellen Vorgänge im Organismus (vgl. DWDS) und bedeutet nicht dasselbe wie „körperlich“, doch laut Grimms Wörterbuch kann unter dem Begriff auch die „körperliche constitution“ verstanden werden (DWB online). Nohl beschreibt die Umstände als „körperlich“ und „mental“. Das in den letzten zehn Jahren immer häufiger verwendete „mental“ bezieht sich auf den menschlichen Geist oder Verstand (vgl. DWDS) und ruft somit leicht andere Konnotationen hervor als Widtmanns Lösung, „seelisch“.

Seward ist fest davon überzeugt, dass es eine Ursache für Lucys Problem geben muss. In Stokers Original drückt er sich neutral aus – er wundert sich über den „cause“ der Krankheit. Interessanterweise legt Widtmann Seward an dieser Stelle etwas andere Worte in den Mund: Nichts auf Erden geschehe ohne Ursache. Diese Ausdrucksweise hat mögliche religiöse Konnotationen, denn wenn auf diese Art von der Erde, der Welt, gesprochen wird, steht dies oft im Zusammenhang mit dem Glauben an eine Gottheit, welche die Erde erschaffen hat und alles auf ihr kontrolliert oder allem einen Zweck gegeben hat. Weiters kann diese Bemerkung so verstanden werden, dass Seward sonstige spirituelle Tendenzen hat, womöglich an Schicksal glaubt, oder auf philosophische Weise über Lucys Krankheit nachsinnt. In jedem Fall wird der Charakter der fiktiven Figur des Arztes durch diese kurze Äußerung weiter ausgearbeitet. Nohl formuliert den Teil neutraler, wenn er schreibt, dass es „irgendeine Ursache“ geben müsse.

Nun überzeugt davon, dass es einen Grund für die Umstände geben muss, schreibt Seward in Stokers Ausgangstext: „I have come to the conclusion that it must be mental.“ Der Fokus liegt hier hauptsächlich auf den Wörtern „conclusion“ und „must“. Seward schließt körperliche Ursachen aus und leitet davon mit seinem ärztlichen Vorwissen ab, dass es etwas

anderes sein muss. In Widtmanns Übersetzung kommt Seward die „Idee, daß diese Ursache vielleicht auf seelischem Gebiete zu suchen sein könnte.“ In dieser Version klingt der Arzt durch die Verwendung des Wortes „Idee“ und des Konjunktiv sogleich weniger sicher. Er stellt eine Hypothese auf, er ist noch nicht durch eine Analyse oder sein Wissen zu einem Schluss gekommen. Zusätzlich fügt Widtmann das Adverb „vielleicht“ ein, was die Aussage noch einmal abschwächt, und das Verb „suchen“ suggeriert ebenso, dass Seward noch weit davon entfernt ist, eine Diagnose stellen zu können. In Nohls Neuübersetzung ist Seward „zu dem Schluss gekommen, dass es sich um etwas Mentales handelt.“ Ähnlich wie im englischen Original ist der Arzt nach seiner Untersuchung und der daraus resultierenden Folgerung sicher, welche Art von Problem vorliegen muss. Tatsächlich klingt er hier sogar noch selbstbewusster, er schreibt nicht, es *müsse* sich um etwas Mentales handeln, er schreibt, es *handle* sich um etwas Mentales.

Lucy beklagt sich über „heavy, lethargic sleep“, was Widtmann mit „tiefen lethargischen Schlafzuständen“ übersetzt und Nohl mit „schweren, lethargischen Schlafphasen“. Im Zusammenhang mit „Schlaf“ handelt es sich bei „tief“, im Gegensatz zu „schwer“, um eine übliche Kollokation. Als sie in Whitby geschlafwandelt war, ging Lucy laut eigener Erzählung „to the East Cliff“. Die Großschreibung der beiden Wörter suggeriert, dass es sich hierbei um einen Eigennamen handelt, nicht um eine einfache Beschreibung des Ortes. Stoker setzt bei seinen LeserInnen Wissen entweder über Whitby allgemein voraus, oder darüber, dass Küstenabschnitte derartige Namen haben können. In Widtmanns Übersetzung „zum Ostcliff“ wurde der erste Teil direkt in die deutsche Sprache übersetzt. Die Bezeichnung „Kliff“ ist ein Synonym für „Klippe“; womöglich entschied er sich, ein C anstelle des K zu verwenden, um die Bezeichnung englischer klingen zu lassen, beziehungsweise, so wie im Original, wie einen englischen Eigennamen. In der Neuübersetzung lief Lucy „zur Ostklippe“, diese Version erweckt einen generischeren Eindruck; es könnte sich sowohl um einen Eigennamen als auch um eine einfache Beschreibung des Schauplatzes handeln.

Bezeichnungen wie „Fräulein“ und „Miss“ deuten stark auf die Zeit hin, in welcher die jeweilige Übersetzung entstanden ist. Wie der Nachname „Murray“ zeigt, ist Mina zu diesem Zeitpunkt der Geschichte noch nicht verheiratet, bzw. weiß die Figur des Arztes, die hier spricht, noch nichts von Mina und Jonathans Eheschließung. „Fräulein“ bezeichnet eine unverheiratete, oftmals junge Frau, und gilt heute als veraltet, „Miss“ als das englische Äquivalent dazu (vgl. DWDS). Somit hat Widtmann eine damals passende Übersetzung gewählt und Nohl eine im Deutschen moderner klingende Variante, die dennoch dieselben Konnotationen in Bezug auf das Alter und den Familienstand mit sich trägt.

Kapitel 20 ist im Original um die siebzehn Seiten lang (332-349), in Widtmanns Übersetzung ungefähr achtzehn (341-359) und in Nohls Neuübersetzung etwa zwanzig (384-403). Die Gruppe der Hauptfiguren hält sich in Purfleet in der Nähe von London auf und versucht, mehr über Dracula herauszufinden; die Männer wollen Mina jedoch nicht in die Angelegenheit mit hineinziehen. Jonathan beschreibt in seinem Tagebuch, wie er sich auf die Suche nach den Kisten mit Erde macht, die Dracula aus Transsylvanien mit dem Schiff gesendet hatte, und findet heraus, dass einige der Kisten zu verschiedenen Häusern in London geliefert wurden. Er erkundigt sich genauer nach einem Haus in Piccadilly, in dem er mehrere Kisten vermutet und bittet um Informationen zum Käufer des Anwesens. Unterdessen scheint es Mina nicht besonders gut zu gehen, was Jonathan Anlass zur Sorge gibt. Anschließend folgen Einträge in Dr. Swards Tagebuch. Er behandelt noch immer Renfield, der weiterhin an Stimmungsschwankungen leidet. Sward unterhält sich mit ihm über seine Experimente mit kleinen Tieren, über Leben und Seelen, wobei Renfield unruhig wird. Sward schreibt all diese Auffälligkeiten nieder und kommt zu dem Schluss, dass der Patient mit Graf Dracula Kontakt gehabt haben muss. Er erzählt Van Helsing von seinem Verdacht und die beiden Männer besuchen Renfield gemeinsam in seiner Zelle, doch der ist uninteressiert und spricht nicht mit ihnen. Die Tagebucheinträge werden von einem Brief der Firma *Mitchell, Sons & Candy* unterbrochen, der auf Jonathans Nachfrage geschickt wurde. Darin steht, das Haus in Piccadilly sei von einem fremden Adligen mit dem Namen De Ville erstanden worden. In seinen Tagebucheinträgen berichtet Sward weiter, dass Renfield ruhiger scheint. Inzwischen forscht die Gruppe weiter nach den Kisten mit Erde, um diese für den Grafen unzugänglich zu machen und ihm seine Kraft zu rauben; alle haben Aufgaben zu erledigen, bis auf Mina, die weiterhin im Dunkeln gelassen wird. Am Ende des Kapitels hört Sward Renfield plötzlich laut schreien und ein Angestellter informiert ihn darüber, dass der Patient blutbedeckt in seiner Zelle liegt.

Im Gegensatz zum zuvor untersuchten neunten Kapitel kommen in Kapitel 20 weniger Figuren direkt zu Wort und es besteht nur aus vier verschiedenen Abschnitten: Jonathans Tagebucheinträgen, Swards Einträgen, dem kurzen Brief von *Mitchell, Sons & Candy*, und abschließend erneut Swards Notizen. Jonathan dokumentiert seine Erlebnisse in einem erzählenden Stil, der nicht viele Charakteristiken eines Tagebuches aufweist, die Einträge beginnen jedoch mit einer Datumsangabe, bestehend aus Tag und Monat sowie Tageszeit. Dr. Swards Einträge sind in demselben Stil gehalten wie seine Notizen in Kapitel 9, einerseits beschreibt er die Geschehnisse aus seiner ärztlichen Perspektive, andererseits fließt auch eine spannende, erzählende und subjektive Note mit ein. Der Brief der Firma weist die typischen Textsortenmerkmale wie Anrede und Abschiedsgruß auf.

Jonathan tendiert in seinem Erzähltext zu mittellangen bis langen Sätzen, die direkte Rede, die eingebaut ist, enthält auch kürzere. Die längeren Sätze bestehen sowohl aus Satzreihen, meist mit der nebenordnenden Konjunktion „and“, als auch aus Hypotaxen. Zu der direkten Rede kommen indirekte Rede sowie ein paar Einschübe. Generell handelt es sich bei den meisten Satzgebilden um Aussagesätze, es gibt äußerst wenige Ausrufe- und Fragesätze; letztere häufen sich, als Jonathan ein Gespräch mit einem Mann wiedergibt, bei dem er sich nach dem Haus in Piccadilly erkundigt. Die Sätze sind vollständig und korrekt, es gibt keine Auffälligkeiten, der Text ist hauptsächlich in Standardsprache verfasst, doch einige Figuren sprechen auch im Dialekt oder Soziolekt. Ein Absatz endet mit drei Auslassungspunkten als Jonathan ins Bett geht und das Tagebuch beiseitelegt. Durch die Einbeziehung von Aussagen wie „Just a line.“ oder „Oh, but I am sleepy!“ zeigt sich, dass Jonathan, so wie andere Figuren, seine Gedanken spontan und zeitnah festhält, was dazu beiträgt, dass die LeserInnen des Romans sich dem Geschehen sehr nahe fühlen.

Die Lexik ist in diesem Abschnitt sehr stark von der Umgebung, in welcher Jonathan sich aufhält, dem Trubel und den Straßen Londons, geprägt. Es fallen besonders viele Ortsbezeichnungen wie Stadtbezirke (Walworth, Bermondsey) oder Straßennamen (Chicksand Street, Pincher's Alley) auf; dazu kommen die Pension *Corcoran's* sowie der Gentlemen's Club *Junior Constitutional* und der Teesalon *Aerated Bread Company* (vgl. dazu Klinger 2008: 370f). Die Arbeiter, mit denen Jonathan ins Gespräch kommt, sprechen einen Dialekt oder Soziolekt, der sich unter anderem durch die Tilgung bestimmter Konsonanten wie des H in „house“ oder „here“, durch die Umwandlung von „your“ in „yer“, oder durch die Schreibweise bzw. Aussprache von „ware‘us“ anstatt „warehouse“ und „ketch“ anstatt „catch“ auszeichnet. Zudem zeigen sich die unterschiedlichen Sprachebenen in der Wortwahl – während die Arbeiter äußerst umgangssprachliche Vokabeln wie „gent“, „bloomin“, „afore“ oder „chap“ verwenden, finden sich derartige Ausdrücke in Jonathans eigenen Gedanken nicht. Stoker verwendet generell eher einfache, kurze Vokabeln, doch fallen hier auch ein paar längere wie „receptacle“ oder „hieroglyphical“ auf. Mina wird wiederholt mit den Adjektiven „poor“ und „pale“ beschrieben, sie schläft entweder oder macht einen schläfrigen Eindruck. Weiters fließen zwei Alliterationen in den Text ein, „accidental allusion“ und „burglary business“, dazu kommt die Redewendung „of the first water“ oder die soeben bereits genannte Hyperbel „hieroglyphical“, mit der unleserliche handschriftliche Notizen bezeichnet werden.

Doktor Sowards Tagebucheinträge unterscheiden sich stilistisch nicht von den zuvor besprochenen Einträgen, da sie theoretisch eine Fortsetzung ebenjener sind. Seine Texte enthalten stellenweise lange Dialoge, wo er sich mit Renfield unterhält, dementsprechend viele

Fragesätze und auch, von Renfields Seite aus, einige hauptsächlich kurze Ausrufesätze. Es gibt ein paar Gedankenstriche; dieses Satzzeichen kennzeichnet an zwei Stellen Satzabbrüche, an anderer wird dadurch eine Pause im Lesefluss herbeigeführt, wieder an anderer stehen Parenthesen zwischen zwei Gedankenstrichen.

Seward Gespräche mit Renfield drehen sich in den vorliegenden Notizen wesentlich um das Thema Religion – das Wort „soul“ fällt häufig, hinzu kommen Wörter wie „Deity“, „God“, „prayers“ und die Erwähnung der biblischen Figur Enoch. Tiere, insbesondere die von Renfield so geliebten Fliegen, spielen eine Rolle, abgesehen davon erwähnen die beiden Männer einerseits weitere Kleintiere, andererseits sogar Elefanten. In diesem Zusammenhang verwendet Seward auch die onomatopoetischen Ausdrücke „buzzing“, „twittering“ und „miao-wing“; ebenso hat Stoker an dieser Stelle – sowie an anderen – eine Referenz auf Shakespeare eingebaut. Er integriert einige weitere Stilmittel; Renfield konstruiert eine Analogie, als er Seelen mit Schmetterlingen vergleicht, Seward beschreibt metaphorisch, dass Renfield „in the clouds“ sei und vergleicht dessen sich verändernde Gesichtsausdrücke mit „like a wind-sweep on the surface of the water“. Renfield wiederholt sich ein paar Mal, um gewisse Aussagen zu betonen. Die Einträge sind in Standardsprache gehalten, doch greift der Arzt bisweilen zu Fachausdrücken oder spezifischen Ausdrücken wie „mental disturbance“ oder „cerebral excitement“.

Der Brief, den die Firma *Mitchell, Sons & Candy* auf Jonathans Anfrage geschickt hat, besteht aus Aussagesätzen unterschiedlicher Länge mit ein paar Einschüben, und ist nicht allzu verschachtelt. Die ersten Sätze beginnen beide jeweils mit dem Pronomen „we“, eine womöglich ungeplante Anapher; es ist nicht ersichtlich, wer den Brief geschrieben hat und er ist im Namen der ganzen Firma verfasst. Das Schreiben ist an Lord Godalming adressiert, Arthur Holmwoods offizieller, von seinem Vater geerbter Titel. Als Jonathan Nachforschungen bezüglich der Kisten mit Erde und der Häuser betrieb, gab er an, in der Hoffnung durch die Nennung dieses Titels eher Antworten zu bekommen, im Auftrag von Lord Godalming zu handeln. Arthurs Ruf zeigt tatsächlich eine Wirkung, die sich im erhaltenen Brief widerspiegelt. Er ist sachlich in Standardsprache formuliert, doch sind die Verfasser auch darum bemüht, Lord Godalming jeden Wunsch zu erfüllen und äußerst freundlich zu klingen. Diese Bemühungen zeigen sich insbesondere im ersten Satz, der lautet: „We are at all times only too happy to meet your wishes.“ Auch Phrasen wie „the desire of your Lordship“, „if your Lordship will pardon us“ oder „We are, my Lord, Your Lordship’s humble servants“ drücken dieses Bestreben aus. Wie sich aus diesen Beispielen ersehen lässt, sind die Anreden „Lord“ und „Lordship“ häufig vertreten. Dagegen äußert sich die Sachlichkeit durch einen allgemeinen

Mangel an Adjektiven; eines der wenigen vorkommenden Adjektive lautet „vulgar“, mit dem die Zahlungsmethode des Grafen beschrieben wird und für dessen Verwenden sich die Schreibenden im selben Satz entschuldigen. Interessant ist zu guter Letzt Draculas Pseudonym „Count De Ville“, welches eine Anspielung auf den Teufel, „devil“, sein könnte (Klinger 2008: 379).

In Widtmanns Übersetzung lesen sich Jonathans Tagebucheinträge ebenfalls eher wie ein erzählender Fließtext als dokumentierende Aufzeichnungen. Details wie Datumsangaben oder kurze Zusammenfassungen weisen jedoch auf die Textsorte hin. Auch Dr. Sowards Tagebucheinträge weisen wie immer eine Mischung aus wissenschaftlichem Interesse und abenteuerlicher Narration auf und der Brief der auf Deutsch *Mitchell, Söhne & Candy* genannten Firma verfügt über die typischen Charakteristiken eines Geschäftsbriefes, mit Anrede, Einleitung und Verabschiedung.

Jonathan formuliert hauptsächlich Aussagesätze mittlerer Länge, ein paar Einschübe, die zwischen zwei oder zwei doppelten Gedankenstrichen stehen, und gelegentlich kurze Ausrufesätze wie „Arme Frau!“ oder „Ich bin schläfrig!“ Er neigt zu hypotaktischen Sätzen, doch es gibt auch Satzreihen, die durch Semikola oder nebenordnende Konjunktionen miteinander verbunden sind, und in den meisten Fällen besteht eine Satzreihe aus nicht mehr als zwei Hauptsätzen. Stellenweise besteht der Text aus viel Dialog, als Jonathan mit anderen Figuren spricht; da er versucht, Informationen über Dracula bzw. dessen Häuser zu sammeln, ist er sehr inquisitiv und die Dialoge entwickeln sich zu einer Befragung der anderen Figuren. Hierbei häufen sich demnach die Fragesätze.

Der Text ist standardsprachlich verfasst, einige der Figuren, die Jonathan befragt, sprechen ein wenig lockerer als er. Ihre umgangssprachliche Redensart verdeutlichen Ausdrücke wie „pustend und blasend“, „Kerl“, „hab“ statt „habe“ sowie legere Formulierungen wie „die verflixten Kisten“, „verdammte trockene Arbeit“ und „hol’s der Teufel“. Ein weiterer Hinweis darauf, dass Jonathan und die Arbeiter nicht zur selben Schicht gehören, ist die Verwendung der Anreden „Herr“ oder „mein Herr“, welche in die Antworten, die Jonathan erhält, einfließen. Ortsbezeichnungen spielen in seinen Einträgen wie im Original eine große Rolle, dazu gehören einerseits konkrete Namen wie Bethnal Green, Jamaika Lane oder Purfleet, andererseits die generischen Beschreibungen „Osten“, „nördlich“ oder „westwärts“. Des Weiteren sammeln sich einige auf die Londoner Kultur und Umgebung verweisenden Bezeichnungen, etwa „Abendtee“, „Sovereign“, „Junior Constitutional“ oder „Grooms“. An dieser Stelle soll auch der von manchen Wörtern erweckte altmodische Eindruck verzeichnet werden: Neben

„Grooms“ sind „Bierreise“, „Bureau“ und „nach Tisch“ heute nicht mehr sehr gebräuchlich. Ausdrücke wie „leidenschaftlich erregt“, womit Jonathan Mina beschreibt, als er sie abends ins Zimmer begleitet, sind hingegen sexuell konnotiert und derartiges wird nur in einigen ausgewählten Szenen in der ganzen Geschichte verwendet. Schließlich finden sich simple Metaphern wie „Eselsohren“ oder „einen Schatten auf etwas werfen“.

Sewards Einträge in sein Tagebuch folgen demselben Muster wie im bereits besprochenen Kapitel 9. Seine Sätze sind nicht von exzessiver Länge; größtenteils sind es Aussagesätze, doch in den Gesprächen mit Renfield benutzt der Patient energische und enthusiastische Ausrufesätze, wenn der Arzt ihm Fragen stellt oder Dinge unterstellt. Es fließt kaum indirekte Rede mit ein, ebenso wenig zwischen Bindestrichen stehende Parenthesen, doch unterbricht Renfield zweimal mit diesem Satzzeichen seinen eigenen Redefluss.

Im Zusammenhang mit den Dialogen werden auch unterschiedliche Wörter des Wortfeldes des Sprechens benutzt, beispielsweise „hinzufragen“, „fortfahren“ oder „brüllen“. Wie in Stokers Text bilden die Religion und Tierwelt ein weiteres Wortfeld, zu letzterem gehören unter anderem Spinnen, Fliegen oder das Pferd; hier wird auch die Redewendung „von seinem hohen Roß heruntersteigen“ verwendet. Ferner verwendet Widtmann die Metapher „harte Nuß“ und beschreibt Renfield zweimal mit einer Wolken-Metapher: Er „schwebte in den Wolken“ und er sieht durch die „Wolken seines Irrsinns“ hindurch. Auch die onomatopoetischen Verben, welche Tierlaute wiedergeben, dürfen nicht fehlen, außerdem fügt Widtmann einige Adverbien wie „recht“ und „noch weiter“ ein. Renfields Miene wird zweimal mit dem Adjektiv „überlegen“ beschrieben, andererseits verhält er sich auch „kriechend“, er spricht entschuldigend, verbeugt sich und schmiegt sich an. Dieser Gegensatz trägt, genau wie seine Stimmungsschwankungen, dazu bei, dass Renfield bei LeserInnen Unbehagen auslöst und Seward zur Vorsicht anhält.

Bei dem Brief der Firma *Mitchell, Söhne & Candy* handelt es sich um einen kurzen, aus sechs Sätzen unterschiedlicher Länge bestehenden Text. Diese sind nicht sehr komplex und bestehen hauptsächlich aus Haupt- und Relativsätzen und einem kurzen Einschub. Die Thema-Rhema-Gliederung wird eingehalten und es gibt keine syntaktischen Auffälligkeiten; die Sätze sind grammatikalisch korrekt und stets zu Ende geführt. Da das Schreibens zweckt, Lord Godalming über die Identität des neuen Besitzers des Hauses in Piccadilly in Kenntnis zu setzen, zieht sich die Wortfamilie „kaufen“ mit den Wörtern „Kauf“, „Verkauf“, „Verkäufer“, „Käufer“ und „Kaufgeld“ durch den ganzen Text. Arthur wird von den Schreibenden formgerecht gesiezt und in der zweiten Person Plural mit „Euer Lordschaft“ angesprochen, Höflichkeit bringen sie zudem durch Formulierungen wie „außerordentliche Ehre“,

„wenn Euer Lordschaft [...] gestatten“ oder „ergebenste Diener“ zum Ausdruck. Durch diese unterschiedlichen Details wirkt der standardsprachlich verfasste Brief sehr zweckorientiert – einerseits enthält er wesentliche Informationen, andererseits ist es der Firma auch wichtig, weiterhin in Lord Godalmings Gunst zu stehen.

Zuletzt sollen die Syntax und Lexik in Nohls Neuübersetzung untersucht werden. Jonathans und Swards Tagebucheinträge weisen insofern auf ihre Textsorte und ihre Funktion hin, als dass Datumsangaben die Einträge einleiten und kurze oder zusammenfassende Sätze einen Vorausblick auf die folgenden, aufgezeichneten Ereignisse bieten. Der Brief von *Mitchell, Sons & Candy* verfügt ebenfalls über die textsortenspezifischen Merkmale Datum, Anrede, Verabschiedung und Gruß.

In dieser Neuübersetzung tendiert Jonathan zu eher längeren Sätzen. Der Text enthält jedoch auch einige kürzere, etwa in Gesprächen, die er mit anderen Figuren führt, unter anderem jenen, welchen er während seiner Nachforschungen begegnet. An manchen Stellen werden Teile der Konversationen indirekt wiedergegeben, doch meist steht in den vorliegenden Einträgen die direkte Rede im Mittelpunkt. Es handelt sich bei den meisten Sätzen um hypotaktische Gebilde, weiters sind gelegentlich Einschübe oder kurze Ausrufe wie „Die Ärmste!“ inkludiert. Arbeiter, denen Jonathan in London begegnet, sprechen eine leicht andere Sprachvarietät als er selbst, doch die Stellung der Satzglieder und die Vollständigkeit der Sätze unterscheiden sich dabei nicht von Jonathans eigenen Gedanken.

Die Sprechweise der Arbeiter zeichnet sich sowohl durch die Tilgung der letzten Buchstaben mancher Wörter aus – „könnt“, „nich“ – als auch durch die Verkürzung der unbestimmten Artikel, „nem“ oder „ne“. Des Weiteren verwenden sie umgangssprachliche Ausdrücke wie „auf die Socken machen“, „Leine ziehen“ oder „sich einen anzwitschern“. Nicht nur letztere Formulierung hat mit dem Trinken und mit Getränken zu tun, dieses Wortfeld durchzieht Jonathans Notizen mit Wörtern wie „Tee“, „schlürfen“, „Bierrausch“, „Kaffeestube“. Um den ersten Arbeiter zu beschreiben, mit dem er spricht, nutzt Jonathan viele Adjektive, die den Mann in einem positiven Licht zeichnen – er ist etwa „anständig“ und versteckt ein „stauenswertes“ Notizbuch an einem „geheimnisvollen“ Ort. Im Gegensatz dazu werden Draculas Plan als „teuflich“ und seine Unterkünfte als „grausig“ beschrieben, Van Helsing bezeichnet den Grafen selbst als „Halunken“. Während Jonathan in London der Spur des Grafen folgt, kommt einige Male Geld zur Sprache, welches unterschiedlich genannt wird, einerseits gibt es beispielsweise die Bezeichnungen „Sovereign“ und „Krone“, andererseits wird es auch mit dem Ausdruck „eine Münze unseres Königreichs“ umschrieben.

Sewards Einträge sind auch in Nohls Übersetzung stets im selben Stil geschrieben, somit unterscheiden sich jene in Kapitel 20 nicht von jenen in Kapitel 9. Im Fließtext verwendet Nohl Sätze verschiedener Länge; es finden sich viel direkte Rede, in der Seward Renfield unter anderem viele Fragen stellt, und zwei abgebrochene Sätze mit Auslassungspunkten an Stellen, wo Renfield nicht weitersprechen möchte. Ebenso setzt Nohl die drei Punkte am Ende des Kapitels ein, als Seward während des Schreibens kurze Pausen macht oder den Stift gänzlich hinlegt.

Bei der Betrachtung der Lexik fällt das wiederholte Vorkommen des Wortes „Seele“ auf, welches die beiden Figuren in diesen Einträgen stark beschäftigt, denn wie im Originaltext und der Erstübersetzung spielt das Thema der Religion und Spiritualität hier ebenso eine bedeutende Rolle. Seward nennt Renfield mehrfach einen „Geisteskranken“ und an einer Stelle einen „Psychopathen“, seinerseits relativ neutral gemeinte Beschreibungen, die von modernen LeserInnen dennoch als negativ konnotiert aufgefasst werden. Trotz seiner intendierten Neutralität ist durch die Wortwahl in seinen Einträgen klar, dass Seward zwischen sich und dem Patienten eine Distanz bewahrt und ihn als anders betrachtet. Dessen Auftreten wird als „abschätzig“, „gönnerhaft-überlegen“ und „durchtrieben“ charakterisiert, andererseits als „unterwürfig“ und „zaghaft“, Beschreibungen, die jeweils sehr unterschiedliche Gefühle hervorrufen. Überdies lässt Seward ein paar Vergleiche in den Text einfließen. Die Figur des Professor Van Helsing wird in der Geschichte als Experte der altmodischen Methoden angesehen, dies zeigt sich in Sewards Einträgen durch die mit ihm in Verbindung gebrachten Themen und Wortfelder.

Das kurze, sechs Sätze umfassende Schreiben von *Mitchell, Sons & Candy* gibt der Gruppe höflich Auskunft zu Draculas erstandener Unterkunft. In die kurzen bis mittellangen Aussagesätze mischt sich ein langer hypotaktischer Satz; zwischen dem vorletzten und den letzten Satz inklusive Schlussformel fügt Nohl einen Gedankenstrich ein. Arthur, Lord Godalming, wird von den Schreibenden gesiezt und darüber hinaus als „Eure Lordschaft“ angesprochen. Die Hilfsbereitschaft von Seiten der Firma äußert sich durch Verben wie „erlauben“ und „gestatten“ und durch Konstellationen wie „große Freude“ und „ergebenste Diener“. An einer Stelle ist ein Ausdruck in Anführungszeichen gesetzt, womit ausgedrückt wird, dass die Schreibenden diese Formulierung lieber nicht verwenden würden, im Anschluss wird sie zudem als „ordinär“ bezeichnet.

Textbeispiel 5:

Stoker, S. 341-342	Widtmann, S. 351	Nohl, S. 394
„What about the flies these times?“ He smiled on me in quite a superior sort of way – such a smile as would have become the face of Malvolio – as he answered me: – “The fly, my dear sir, has one striking feature: its wings are typical of the aerial powers of the psychic faculties. The ancients did well when they typified the soul as a butterfly!” I thought I would push his analogy to its utmost logically, so I said quickly: – “Oh, it is a soul you are after now, is it?”	“Wie steht es denn jetzt mit den Fliegen?“ Er lächelte mich überlegen an und antwortete: „Die Fliege, verehrter Herr, hat einen auffallenden Zug: ihre Flügel sind typisch für die Gewalt der Psyche über die Luft. Die Alten wußten recht wohl, warum sie die Seele als Schmetterling darstellten.“ Ich wollte die Logik seiner Aussage prüfen und antwortete: „Sie sind also jetzt hinter einer Seele drein, nicht wahr?“	„Was machen denn die Fliegen zurzeit?“ Er lächelte mich abschätzig an – ein Lächeln, das Malvolio gut zu Gesicht gestanden hätte – und erwiderte: „Die Fliege, mein lieber Herr, hat eine auffallende Eigenschaft: Ihre Flügel sind ein Abbild der Schwingen unserer Seele. Die Alten hatten recht, als sie die Seele als Schmetterling abbildeten!“ Ich wollte seine Analogie auf die Spitze treiben und sagte rasch: „Ach, jetzt sind Sie also hinter einer Seele her, oder?“

In Beispiel 5 ist Seward zurück in seiner Anstalt und stattet Renfield einen Besuch ab. Der Patient leidet noch immer an Stimmungsschwankungen, scheint jedoch gerade bereit für ein Gespräch zu sein. Da er schon öfter Fliegen gefangen und sogar verspeist hat aber der Arzt sich noch nicht im Klaren darüber ist, was damit erreicht werden soll, nutzt er in dieser Szene die Chance und versucht, Renfield Informationen über dessen Verhalten zu entlocken.

Der Abschnitt besteht im Gegensatz zu den meisten bisher untersuchten aus kurzen Sätzen. Er beginnt mit einem Fragesatz in direkter Rede, es folgt Swards Narration inklusive einer Parenthese, anschließend spricht Renfield und abschließend kommt nach einer kurzen Narration erneut Seward zu Wort und stellt eine weitere Frage. In Renfields direkter Rede verwendet Stoker einen Doppelpunkt, obwohl darauf ein ganzer Satz folgt, ist das erste Wort dennoch kleingeschrieben; der nächste Satz endet mit einem Ausrufezeichen. Widtmanns Text ist grundsätzlich gleich aufgebaut, auch der Satz hinter dem Doppelpunkt beginnt mit einer Kleinschreibung, allerdings fällt auf, dass die Parenthese komplett fehlt und ferner der einzige Ausrufesatz des Originals in der Übersetzung mit einem einfachen Punkt endet. Nohls Neuübersetzung unterscheidet sich von Widtmanns Version insofern, als dass er das Wort nach dem Doppelpunkt großschreibt, außerdem fügt er die Parenthese wieder ein und auch der Ausrufesatz in Renfields Rede schließt mit einem Ausrufezeichen.

Lexikalisch gesehen stechen keine Wortarten oder Wortfelder besonders hervor. Das Adverb „quite“ wurde weder von Widtmann noch von Nohl übernommen, um die darauffolgenden Adjektive näher zu charakterisieren, dafür fügt Widtmann weiter unten im Text ein „recht“ ein, wenn er schreibt, die „Alten wussten recht wohl“. Sowohl im Text des Erstübersetzers als auch in dem des Neuübersetzers findet sich ein „also“ in der letzten Frage, welches

zum Ausdruck bringt, dass Seward die Frage als Schlussfolgerung stellt und zudem zu einem idiomatischen deutschen Satz beiträgt. In Widtmanns Version ist die Zeit der Entstehung an der alten Rechtschreibung im Verb „wußten“ zu erkennen, ebenso an dem Ausdruck „hinter etwas drein sein“.

Die Parenthese enthält eine Referenz auf Malvolio, eine Figur aus Shakespeares *Twelfth Night*. Dieser steht im Dienst der Hauptfigur Lady Olivia und wird von anderen Figuren dazu verleitet, sich zum Narren zu machen, indem sie ihn dazu bringen, breit grinsend vor Lady Olivia aufzutreten, die ihn daraufhin für wahnsinnig hält (Klinger 2008: 373). Ohne dieses Vorwissen, das Stoker bei seinen LeserInnen voraussetzt, kann zwar vage verstanden werden, dass Seward einen Vergleich zwischen Renfield und einer fiktiven Figur herstellt, die für ihr Lächeln bekannt ist, aber der größere Kontext fehlt. Laut Newey (2010: 124f) war Shakespeare im 19. Jahrhundert in aller Munde, seine Stücke wurden als vorbildlich angesehen und er dominierte den Diskurs über gutes Theater in der Viktorianischen Ära. Davon ausgehend darf angenommen werden, dass sich viele von Stokers LeserInnen tatsächlich gut mit Shakespeares Stücken auskannten. Widtmann lässt in seiner Übersetzung diesen Teil des Absatzes komplett aus, warum, kann nur spekuliert werden; womöglich fand er keine gute Lösung oder er hielt es für unnötig, die Stelle zu übernehmen. Nohl integriert den Einschub wie im Original zwischen zwei Gedankenstrichen, er erklärt die Referenz an dieser Stelle nicht weiter, obwohl besonders im deutschsprachigen Raum *Twelfth Night* wohl nicht so bekannt ist wie etwa *Romeo and Juliet*. Allerdings fügt er einen Kommentar in dem Kapitel „Anmerkungen“ am Ende des Buches hinzu und erklärt, aus welchem Werk die Figur stammt und warum ihr Grinsen relevant ist (Stoker 2012/2022: 585).

Eine weitere Präsupposition versteckt sich in Renfields Aussage über die Flügel der Fliege. Klinger (2008: 373) merkt an, dass alte Kulturen, wie die griechischen, römischen oder die der indigenen Völker Nordamerikas, eine Verbindung zwischen der menschlichen Seele und Schmetterlingen sahen. Dazu kommt, dass das griechische Wort „psyche“ sowohl „Seele“ als auch „Schmetterling“ bedeutet. Widtmann baut das deutsche Wort „Psyche“ in seine Übersetzung ein und bewahrt somit den etymologischen Hintergrund und dessen Polysemie, während Nohl die Stelle mit ganz anderen Worten beschreibt.

Seward erkennt Renfields Aussage über die Fliegen, Schmetterlinge und Seelen als eine „analogy“ und bezeichnet diese im Text als solche. Sowohl die Seele als auch der Schmetterling bzw. die Fliege können fliegen. Der Schmetterling, beziehungsweise in Renfields Fall die Fliege, ist ein Symbol für die Seele; da Renfield Fliegen fängt, schlägt Seward vor, der Patient wolle eine Seele fangen. Nohl übersetzt das Wort mit „Analogie“, Widtmann

entscheidet sich für „Aussage“, eine generische Bezeichnung, die nicht auf ein rhetorisches Mittel verweist; alles, was gesagt wird, kann eine Aussage sein. Im selben Satz verwendet Stoker das Wort „logically“, welches Widtmann in „die Logik [...] prüfen“ mit dem Nomen „Logik“ aufgreift. In Nohls Text geht dies gänzlich verloren, er möchte die „Analogie auf die Spitze treiben“. Äquivalenzen zeigen sich in den Verben „push“ und „treiben“, welche beide eine aktive Vorwärtsbewegung denotieren, sowie in dem substantivierten Adjektiv „utmost“ einerseits und dem Nomen „Spitze“ andererseits, da beide einen Höchstwert ausdrücken. Widtmann hingegen möchte „die Logik seiner Aussage prüfen“, ein Vorhaben, das eine andere Tätigkeit beschreibt, aber schlussendlich zum selben Ergebnis führt.

Widtmann übersetzt das im Ausgangstext verwendete Verb „to typify“ mit „darstellen“, Nohl mit „abbilden“. Das Verb ist im übertragenden Sinne gemeint, es geht um eine symbolische Verbindung zwischen Seele und Schmetterling. Zwischen den beiden deutschen Lösungen besteht ein subtiler Unterschied: „darstellen“ kann ebenfalls übertragend gemeint sein, etwas wird nicht nur als Bild, sondern sprachlich und erzählend dargestellt; etwas „abbilden“ geschieht mehr in der Form eines Bildes und weniger auf abstrakte Weise.

Renfield spricht Seward während des Sprechens mit „my dear sir“ an, ein kleiner Einschub, der bei Widtmann zu „verehrter Herr“ und bei Nohl zu „mein lieber Herr“ wird. Es ist ersichtlich, wie Nohl das Muster des Ausgangstextes übernimmt, indem er sowohl das Possessivpronomen verwendet als auch die auf der Hand liegende Übersetzung des Adjektivs. Widtmann überträgt jenes mit „verehrt“, was zu Renfields teilweise gehobeneren Art, sich auszudrücken, ebenfalls passt; das Possessivpronomen muss dabei wegfallen, da es im deutschen hier nicht idiomatisch klingen würden.

Es lassen sich ein paar weitere feine Unterschiede zwischen den drei Versionen feststellen. Erstens stellt Seward in Stokers Originaltext seine Frage am Ende des Abschnittes „quickly“, dieses Adverb übernimmt Widtmann nicht, Nohl hingegen fügt eines ein. Stokers Adverb verleiht dem Absatz eine Dringlichkeit: Seward stellt die Frage schnell, um das Gespräch mit Renfield fortzuführen, bevor dieser das Interesse verliert oder beschließt, keine Antworten mehr zu geben. Fällt das Adverb wie in Widtmanns Übersetzung weg, erwecken sowohl der Arzt als auch die gesamte Konversation einen entspannteren Eindruck. Zweitens beginnt Seward seine Frage mit der Interjektion „Oh“, durch die er seine plötzliche Eingebung zum Ausdruck bringt. Widtmann spart die Partikel aus, Nohl macht daraus ein „Ach“, das Swards abruptes Verständnis ausdrückt.

Textbeispiel 6:

Stoker, S. 345	Widtmann, S. 354-355	Nohl, S. 398
„I don't take any stock at all in such matters. 'Rats and mice and such small deer' as Shakespeare has it 'chickenfeed of the larder' they might be called. I'm past all that sort of nonsense. You might as well ask a man to eat molecules with a pair of chop-sticks, as to try to interest me about the lesser carnivora, when I know of what is before me.“	“Ich habe überhaupt keine rechte Freude an solchen Dingen. ‚Ratten und Mäuse und das kleine Getier‘ könnte man mit Shakespeare ‚Hühnerfutter der Speisekammer‘ nennen. Ich bin über jeden derartigen Unsinn hinaus. Sie könnten mit demselben Erfolg jemanden auffordern, Moleküle mit dem Eßstäbchen zu verzehren, wie mich für die niedrigen Fleischfresser zu interessieren, da ich doch weiß, was ich zu erwarten habe.“	„Ich halte von diesem Zeug nicht das Geringste. ‚Mäus‘ und Ratten und solch Getier‘, wie Shakespeare sagt – ‚Hühnerfutter aus der Speisekammer‘ könnte man's nennen. Diesen ganzen Unsinn habe ich hinter mir. Sie könnten ebenso gut einen Mann auffordern, Moleküle mit Essstäbchen zu essen, wie mich für die niedrigen Carnivoren zu interessieren. Ich weiß doch, was vor mir liegt.“

Für Beispiel 6 liegt ein weiterer Auszug aus Dr. Swards Tagebuch vor, in dem er erneut Renfield aufgesucht und ein Gespräch mit ihm begonnen hat. Das Thema der Tierexperimente wurde noch einmal aufgegriffen und Renfield behauptet nun, er habe kein Interesse mehr an Fliegen, Spinnen oder sonstigen Tierchen. Der Arzt beginnt Verdacht zu schöpfen, dass der Patient womöglich Interesse an dem Blut der Tiere hat, da dieser das Wort „trinken“ nicht aussprechen möchte, woraufhin Renfield versucht, ihn von diesem Gedanken abzulenken.

Der Originalabschnitt besteht aus vier Sätzen, von denen die ersten drei kürzer sind und der vierte verhältnismäßig lang ist. Dasselbe gilt für Widtmanns Übersetzung; Nohls Text setzt sich hingegen aus fünf Sätzen zusammen, da er den letzten Satz des Ausgangstextes aufteilt. Demnach liegen in der Neuübersetzung vier kürzere und ein längerer Satz vor, hier findet sich zudem ein Gedankenstrich. In allen drei Versionen handelt es sich um eine Mischung aus einfachen Hauptsätzen und hypotaktischen Gebilden. Renfield drückt sich im gesamten Abschnitt in direkter Rede mit Aussagesätzen aus, in den zweiten Satz baut er ein direktes Zitat ein. Zuletzt sollte erwähnt werden, dass in Stokers Ausgangstext, bzw. in dieser Ausgabe, die Kommata vor und nach „as Shakespeare has it“ zu fehlen scheinen.

Bei Untersuchung der Lexik fällt das Wortfeld der Tiere auf; allgemein häufen sich Nomen in diesem Abschnitt. Renfield spricht standardsprachlich, doch besonders in Nohls Text macht er einen recht lockeren Eindruck, da er Wörter wie „Zeug“ verwendet oder mit einem Apostroph „man es“ zu „man's“ verkürzt, andererseits benutzt er auch ein gehoben klingendes Wort lateinischen Ursprungs. Weitere kleine Auffälligkeiten sind in Stokers Text die einmalige Wiederholung von „such“ in rascher Abfolge und in Widtmanns die Hinzufügung des Adjektivs „recht“ im ersten Satz, welches die Aussage abschwächt. Die generelle

Wortwahl trägt dazu bei, dass Renfields Aussagen relativ despektierlich klingen, er möchte den Eindruck erwecken, als wäre er über das Thema erhaben und als läge sein Interesse daran weit in der Vergangenheit.

Zu Beginn des Abschnittes fällt ein Zitat aus Shakespeares *King Lear*, Akt III, Szene IV, ins Auge. Dieser kurze Satz setzt bei den LeserInnen theoretisch kein Vorwissen voraus, das benötigt wäre, um den Text zu verstehen. Seward und Renfield sprechen über kleine Tiere und der Patient zitiert eine Stelle, welche sich um ebenso kleines Getier dreht. Dennoch ist der Kontext interessant; etwa ist das Zitat nicht ganz korrekt ist, der tatsächliche Text lautet „mice and rats and such small deer“ (vgl. Folger Shakespeare Library 2025). Klinger (2008: 376) merkt an, dass die zitierte Figur aus *King Lear* sich in dem Stück verkleidet und vorgibt, ein verrückter Bettler namens Tom zu sein, an dieser Stelle spricht sie davon, dass der verrückte Bettler sich von solchen Tieren ernähre. Somit besteht eine Parallele zwischen dem verrückten Tom und dem verrückten Renfield, derer letzterer sich allem Anschein nach bewusst ist. Nach einigen Recherchen ergibt sich, dass Widtmann seine Version des Zitats keiner bereits existierenden Shakespeare-Übersetzung entnommen hat. Nohls Version übernimmt die Übersetzung Wolf Heinrich Graf von Baudissins (vgl. Projekt Gutenberg o.J.) und in den Anmerkungen am Ende des Romans gibt er an, aus welchem Werk das Zitat stammt (Stoker 2012/2022: 585).

Weiter sagt Renfield: „You might as well ask a man to eat molecules with a pair of chop-sticks“. Das Wort „man“ kann hier sowohl als geschlechtsneutral verstanden werden als auch spezifisch auf einen Mann bzw. auf Männer bezogen. Für ersteres spricht, dass Wörter wie „mankind“ ebenfalls neutral sind, auch wenn dies heutzutage zunehmend als veraltet gilt und oftmals „humankind“ bevorzugt wird. Andererseits bezieht sich Renfield womöglich rein auf Männer, da er in diesem Abschnitt von sich selbst ausgeht. Widtmann hat sich mit dem Indefinitpronomen „jemanden auffordern“ für den neutralen Weg entschieden, Nohl mit „einen Mann auffordern“ für den nicht neutralen Kognat. Renfield vergleicht die Unmöglichkeit und Absurdität zweier Situationen, einerseits das Essen von Molekülen mit Stäbchen, andererseits sein angebliches Interesse an Fliegen und Spinnen, das laut ihm nicht mehr vorhanden ist. Er bezeichnet diese Tiere mit dem lateinischen Ausdruck „carnivora“, wodurch er fachkundiger klingt, als wenn er von „carnivorous animals“ sprechen würde. In der Erstübersetzung greift Widtmann zu dem deutschen „Fleischfressern“ während Nohl sich für die ebenfalls lateinische Variante „Carnivoren“ entscheidet und in den Anmerkungen (Stoker 2012/2022: 585) erklärt, das Wort bedeute „Fleischfresser“. Des Weiteren schreibt Nohl in diesem Satz „mit Essstäbchen essen“, Widtmann benutzt das synonyme Verb „verzehren“.

Textbeispiel 7:

Stoker, S. 337-338	Widtmann, S. 347	Nohl, S. 389-390
There was at present nothing to be learned from the Piccadilly side, and nothing could be done; so I went round the back to see if anything could be gathered from this quarter. The mews were active, the Piccadilly houses being mostly in occupation. I asked one or two of the grooms and helpers whom I saw round if they could tell me anything about the empty house.	Von dieser Seite aus war für heute nichts mehr zu sehen und zu erfahren; ich begab mich also auf die Rückseite des Gebäudes, um zu erkunden, ob sich vielleicht von hier aus etwas erspähen ließe. In der Hintergasse war es lebendig, wie ja die meisten Straßen in Piccadilly sehr dicht bewohnt sind. Ich fragte einige Grooms und Burschen, die herumstanden, ob sie mir etwas über das leere Haus sagen könnten.	Im Augenblick ließen sich der Piccadilly-Fassade keine weiteren Informationen entnehmen, und es blieb auch sonst nichts zu tun. Also ging ich auf die Rückseite, um zu schauen, ob es dort etwas zu entdecken gab. Bei den Stallungen herrschte geschäftiges Treiben, denn die Häuser in Piccadilly sind fast alle bewohnt. Ich fragte einen oder zwei der Pferdeknechte und Burschen, die dort herumlungerten, ob sie mir etwas über das leerstehende Haus sagen könnten.

Es handelt sich bei Beispiel 7 um einen Auszug aus Jonathans Tagebuch, in dem er seine Exkursionen nach London, auf der Suche nach Draculas Kisten mit Erde, festhält. Er spricht mit einem Arbeiter, der ihm erzählt, er habe einige Kisten mit Erde an ein heruntergekommenes Haus in Piccadilly geliefert, wo ein alter Mann auf ihn gewartet habe. Nach der Konversation begibt Jonathan sich selbst dorthin und betrachtet das unbewohnt aussehende Haus von außen.

Stokers Originaltext besteht aus drei Sätzen; der Abschnitt beginnt mit einer Parataxe, die drei Hauptsätze sind durch eine nebenordnende Konjunktion und ein Semikolon verbunden, darauf folgen zwei Hypotaxen. Widtmann teilt den Ausschnitt ebenfalls in drei Sätze, die jedoch alle hypotaktisch aufgebaut sind, und Nohls Neuübersetzung besteht aus vier Sätzen, von denen der erste parataktisch ist und die drei folgenden hypotaktisch sind. Dort, wo Stoker im ersten Satz das Semikolon setzt, übernimmt Widtmann es, während Nohl einen Punkt macht, durch den sein Text letztendlich vier anstatt drei Sätze umfasst. Alle drei Texte setzen sich rein aus Aussagesätzen zusammen, es gibt weder Einschübe noch direkte Rede; im letzten Satz spricht Jonathan mit den Männern in indirekter Rede in Form eines indirekten Fragesatzes.

In Stokers Text werden die Indefinitpronomen „nothing“ und „anything“ wiederholt benutzt, diese Unbestimmtheit ergibt inhaltlichen Sinn, da Jonathan selbst nicht genau weiß, was er an dieser Adresse alles vorzufinden hofft. In Widtmanns Version kommen drei dieser Pronomen vor, das erste „nichts“ bezieht sich auf beide Verben, sodass das zweite weggelassen werden kann. Nohl macht die erste Verwendung expliziter, indem er anstatt eines einfachen „nichts“ schreibt, es gäbe „keine weiteren Informationen“ zu entnehmen. An den zwei

Stellen, an denen Stoker „anything“ schreibt, übertragen beide Übersetzer das Wort mit „etwas“.

Widtmann fügt ein Adverb und eine Partikel in den Text ein, die er nicht dem Ausgangstext entnommen hat. Im ersten Satz fügt er ein „vielleicht“ hinzu, welches der Aussage noch etwas mehr Ungewissheit verleiht, im zweiten Satz ein „ja“, welches die Aussage bekräftigt. Der dadurch entstandene Satz „wie ja die meisten Straßen in Piccadilly sehr dicht bewohnt sind“ erweckt den Eindruck, die LeserInnen würden dies über Piccadilly bereits wissen. Die Partikel ergibt intradiegetisch insofern Sinn, als dass Jonathan, der diese Notizen für sich selbst und seine Freunde aufschreibt, mit London vertraut ist und demnach hier eine für ihn altbekannte Information notiert. Hier sei hervorgehoben, dass Erwähnungen von Straßen oder Orten, welche in London wirklich existieren, stets als Präsuppositionen gesehen werden können, da diese die LeserInnen dazu verleiten sollen, die Szenen in einen örtlichen Kontext zu stellen. Das gilt besonders für Straßen wie Piccadilly, die einen relativ hohen Bekanntheitsgrad haben. Klinger (2008: 225) erklärt, dass es sich um eine über einen Kilometer lange Straße handelt, in der sich früher viele moderne Wohn- und Klubhäuser befanden. Stoker setzte bei seinen LeserInnen also vermutlich ein wenig Wissen darüber voraus, die deutschen LeserInnen Anfang des 20. Jahrhunderts dürften mit den Straßen Londons jedoch weniger vertraut gewesen sein. LeserInnen von heute wiederum sollten von Piccadilly eher gehört haben.

Jonathan betrachtet das Haus von außen, Stoker nennt dies „from the Piccadilly side“; Widtmann übersetzt die Stelle, ohne die Straße zu nennen mit „von dieser Seite aus“, womöglich möchte er den Straßennamen nicht zu oft nennen, da er in dieser gesamten Szene natürlich einige Male vorkommt, außerdem ist für die LeserInnen aus dem Kontext ersichtlich, in welcher Straße bzw. auf welcher Seite die Figur sich befindet. Nohls Neuübersetzung nimmt hier weniger Bezug auf Jonathans Standort als vielmehr auf das Haus selbst, wenn er schreibt, es würden sich der „Piccadilly-Fassade“ keine Informationen entnehmen lassen. Eine weitere Erwähnung der Straße folgt im nächsten Satz, in dem Stoker „the Piccadilly houses being mostly in occupation“ als Grund angibt, warum in der Umgebung ein geschäftiges Treiben herrscht. Widtmann schreibt, die „meisten Straßen in Piccadilly“ seien dicht bewohnt und Nohl schreibt, die „Häuser in Piccadilly sind fast alle bewohnt.“ Auffällig ist, dass Widtmann von „Straßen in Piccadilly“ spricht, obwohl Piccadilly selbst eine Straße ist. Dies könnte ein aus einem Missverständnis entstandener Fehler sein: Da im Ausgangstext nicht von einer Piccadilly-Straße gesprochen wird, sondern die Straße einfach den Namen „Piccadilly“ trägt und der Text ferner von Gassen auf der Rückseite spricht, die eine Verbindung zu den Piccadilly-

Häusern haben, könnte der Übersetzer der Auffassung gewesen sein, es handle sich um ein ganzes Viertel namens Piccadilly.

Laut Klinger (2008: 371) sind „mews“ als kleine Gassen hinter großen Verkehrsstraßen zu verstehen, in denen früher die Ställe untergebracht waren. Widtmann übersetzt den Ausdruck mit „Hintergasse“, Nohl mit „Stallungen“, somit bezieht ersterer sich auf die Straße selbst und letzterer auf ihren Nutzen. Des Weiteren beschreibt Stoker die dort arbeitenden Personen, vermutlich Jungen und Männer, mit den Bezeichnungen „grooms and helpers“. In Widtmanns Text arbeiten dort „Grooms und Burschen“, in Nohls „Pferdeknechte und Burschen“. Das Wort „groom“ bezeichnet einen Stallknecht, jedoch ist auch der englische Terminus im Deutschen einsetzbar, er ist etwa in Meyers Großem Konversationslexikon von Anfang des 20. Jahrhunderts zu finden (MGK online); zu jenem Zeitpunkt war die Verwendung im Vergleich zum 21. Jahrhundert zudem viel geläufiger (vgl. DWDS). Die Bezeichnung „Pferdeknecht“ gilt als veraltet und wird ebenfalls nur mehr selten gebraucht (vgl. DWDS), dennoch ist sie heute immer noch verständlich. Zusätzlich zu den „grooms“ unterhält Jonathan sich mit „helpers“, ein recht generischer Begriff, der alle Personen einschließt, die sich an diesem Ort aufhalten und mit etwas beschäftigt sind. Passend dazu bezeichnet die von beiden Übersetzern gewählte Lösung „Burschen“ ebenfalls unspezifische Figuren, welche sich aus allen möglichen Gründen in der Gasse aufhalten können. In Stokers Version spricht Jonathan mit „one or two“ dieser Männer, in Widtmanns unspezifisch mit „einigen“ und in Nohls Neuübersetzung wieder mit „einem oder zwei“.

Zweimal wird das Adverb „round“ im Sinne von „around“ benutzt: Anfangs notiert Jonathan seinen Gang „round the back“ in die Hintergasse und anschließend seine Begegnung mit den Stallknechten und Burschen „[he] saw round“. Widtmann und Nohl haben den Ortswechsel auf ähnliche Weise gelöst, in beiden Texten begibt sich bzw. geht Jonathan „auf die Rückseite“, Widtmanns fügt zudem die Klarstellung „des Gebäudes“ hinzu. Wo Jonathan im Ausgangstext die Männer, die er dort sah, beschreibt, berichtet er in Widtmanns Übersetzung, wie sie „herumstanden“ und in Nohls, wie sie „herumlungerten“. Diese drei Ausdrücke sind unterschiedlich konnotiert. Unter der englischen Bezeichnung kann verstanden werden, dass die dort beschäftigten Männer gegenwärtig ihren Aufgaben nachgehen oder auch nicht, sie ist diesbezüglich relativ neutral und somit eine kleine Leerstelle, die von den LeserInnen ausgefüllt werden kann. Werden die Männer jedoch als „herumstehend“ beschrieben, entsteht ein konkretes Bild, in dem wenigstens einige von ihnen – jene, mit denen Jonathan beschließt zu sprechen – keine Arbeiten verrichten; man könnte zudem sagen, dieses explizitere Bild sei leicht negativ behaftet, da LeserInnen von den Arbeitern erwarten zu arbeiten und nicht

untätig zu sein. Dasselbe gilt für Nohls Entscheidung, den Begriff mit dem Verb „herumlungern“ zu übertragen, eine abwertende Bezeichnung, die impliziert, dass die Männer entweder faul sind oder nicht dort hingehören.

Als Jonathan sich auf die Rückseite des Gebäudes begibt, benennt er seinen neuen Standort als „this quarter“; das Wort kann unter anderem als „a point, direction, or place not definitely identified“ verstanden werden (vgl. Merriam-Webster). Es ist demnach eine unpräzise, aber dennoch schlüssige Information gegeben. Jonathan beschreibt seinen Aufenthaltsort in der Erstübersetzung mit den Worten „von hier aus“ und in der Neuübersetzung mit „dort“; in beiden Fällen verstehen die LeserInnen im Kontext des Absatzes, wo er sich nun aufhält. Ein Unterschied liegt in der Perspektive: In Widtmanns Übersetzung hält Jonathan sich in der Hintergasse auf und dokumentiert von *hier* aus seine Beobachtungen und Begegnungen, in Nohls Text bezieht er sich entweder noch in Piccadilly stehend oder im Nachhinein beim Aufschreiben in distanzierterer Weise auf *dort*.

Weitere kleine Unterschiede in den Übersetzungen finden sich etwa im letzten Satz des Abschnittes. Das „empty house“ ist in Widtmanns Version ein „leeres Haus“, in Nohls ist es „leerstehend“. Im Verlauf des Kapitels wurde das Gebäude als alt und seit langem unbewohnt aussehend beschrieben; der Arbeiter, mit dem Jonathan sich unterhält, berichtet zudem, er habe die leere Halle betreten, als er die Kisten mit Erde dort abgeliefert hatte. Daraus lässt sich folgern, dass „empty“ sich sowohl auf das Fehlen von Einrichtung als auch auf das Fehlen von BewohnerInnen beziehen kann, obwohl angemerkt werden soll, dass unbewohnte Häuser eher als „vacant“ oder „uninhabited“ bezeichnet werden. Widtmanns „leeres“ Haus beschreibt vermutlich ein nicht eingerichtetes und genauso wenig bewohntes Gebäude, während Nohls „leerstehendes“ den Fokus auf die fehlenden BewohnerInnen legt.

Textbeispiel 8:

Stoker, S. 339	Widtmann, S. 349	Nohl, S. 391
I got a cup of tea at the Aerated Bread Company and came down to Purfleet by the next train. I found all the others at home. Mina was looking tired and pale, but she made a gallant effort to be bright and cheerful; it wrung my heart to think that I had to keep anything from her and so caused her inquietude.	Ich ging in ein Kaffeehaus und fuhr dann mit dem nächsten Zug nach Purfleet. Alle Freunde waren schon zu Hause. Mina sah müde und blaß aus, aber sie bemühte sich tapfer, fröhlich und frisch zu sein. Es tat mir weh, daß ich etwas vor ihr zu verbergen hatte und ihr dadurch Leid verursachen musste.	Ich trank in der ‚Aerated Bread Company‘ eine Tasse Tee und fuhr mit der nächsten Bahn nach Purfleet. Die anderen waren alle zu Hause. Mina sah müde und blass aus, aber sie versuchte tapfer, einen fröhlichen Eindruck zu machen. Es zerriss mir fast das Herz, wenn ich daran dachte, dass ich durch meine Geheimniskrämerei schuld an ihrer Unruhe war.

Die vorliegende Szene in Beispiel 8 spielt sich kurz nach Jonathans Besichtigung des Piccadilly-Hauses ab. Nachdem er einige weitere Nachforschungen angestellt hat, um mehr über den neuen Besitzer des Gebäudes herauszufinden, trinkt er eine Tasse Tee und macht sich anschließend auf den Rückweg nach Purfleet, wo Dr. Swards Anstalt liegt und die Gruppe der Hauptfiguren sich derzeit aufhält. Der Text besteht aus Aussagesätzen, Parataxen sowie Hypotaxen, der zweite Satz ist besonders kurz und der letzte lang und von einem Semikolon unterbrochen. Sowohl Widtmann als auch Nohl setzen anstelle des Semikolons einen Punkt, somit umfassen die Übersetzungen vier Sätze anstatt drei. Sie sind nicht besonders komplex und es gibt keine Besonderheiten, weder Einschübe noch direkte oder indirekte Rede, auch die Thema-Rhema-Gliederung wird eingehalten und die Sätze sind einwandfrei zu Ende geführt. In Stokers Text werden Minas Gemüt und ihre Bemühungen mit mehreren Adjektiven beschrieben, in Widtmanns Text sind diese in Form von vier Adjektiven und einem Adverb aufgegriffen und in Nohls fließen in diesem Zusammenhang drei Adjektive ein. In der Erstübersetzung fällt zudem die Alliteration „fröhlich und frisch“ auf; der Übersetzer fügt weiters die Adverbien „dann“ und „schon“ hinzu, um die zeitliche Abfolge eindeutiger darzustellen. Stoker verwendet eine Metapher – „it wrung my heart“ – um Jonathans Gefühle auszudrücken, und in Nohls Neuübersetzung fällt die Alliteration „Tasse Tee“ ins Auge.

Bevor Jonathan sich auf den Heimweg nach Purfleet macht, legt er einen Zwischenstopp ein: Er geht zur *Aerated Bread Company (A.B.C.)* und trinkt „a cup of tea“. Diese im 19. Jahrhundert gegründete Firma eröffnete mehrere Bäckereien in London, die Brot zu billigen Preisen verkauften; 1864 wurde eine der Zweigstellen in eine Mischung aus Bäckerei und Teesalon umgewandelt. Bald begannen Teesalons sich großer Beliebtheit zu erfreuen und der Tee löste den Kaffee als Lieblingsgetränk der BritInnen ab (Klinger 2008: 371f). Auch wenn durch den Kontext verständlich ist, dass die *A.B.C.* eine Art Café sein muss, setzt Stoker bei seinen LeserInnen voraus, dass sie den Namen einordnen können. Da die Firma laut Klinger überall in London ihre Zweigstellen einrichtete und einen großen Einfluss auf die Teekultur hatte, ist anzunehmen, dass zumindest LeserInnen, die in und um London wohnten, mit der *A.B.C.* vertraut waren. Widtmann entscheidet sich an dieser Stelle für eine Verallgemeinerung und schreibt, Jonathan ginge „in ein Kaffeehaus“. Die damit zusammenhängende folgende Handlung, etwas zu trinken, entfällt komplett und ist in der Nennung des Kaffeehauses implizit enthalten. Um noch einmal auf Klinger zurückzukommen: Die konkrete Bezeichnung „Kaffeehaus“ ist eigentlich nicht korrekt, es handelt sich um eine Einrichtung, die explizit für ihren Tee bekannt war. In Nohls Übersetzung hält Jonathan fest, er „trank in der ‚Aerated Bread Company‘ eine Tasse Tee“. Die LeserInnen sollen ebenfalls aus dem Kontext

verstehen, dass es sich hierbei um eine Art Café handelt, dennoch fügt der Übersetzer einen Kommentar in den Anmerkungen hinzu. Er erklärt, es handle sich um preiswerte Londoner Cafés, die in den 1860er-Jahren populär wurden (Stoker 2012/2022: 585).

Als nächstes beschreibt Jonathan: „[I] came down to Purfleet by the next train.“ Widtmann übersetzt diese Stelle mit “[ich] fuhr dann mit dem nächsten Zug nach Purfleet“ und Nohl mit „[ich] fuhr mit der nächsten Bahn nach Purfleet.“ Es lässt sich ein leichter Unterschied in den Blickwinkeln feststellen: Stokers Wortwahl, besonders „come down to“, zeichnet ein Bild, in dem Jonathan diese Notizen rückblickend in Purfleet schreibt, während die Konstruktion „fahren nach“ den Ortswechsel von London nach Purfleet auf distanziertere Weise ausdrückt. Eine weitere Auffälligkeit dieser Stelle liegt in der Benutzung der Begriffe „train“, „Zug“ und „Bahn“. Klinger (2008: 55) merkt an, dass die Reise von London nach Purfleet ungefähr fünfundvierzig Minuten dauerte und Jonathan mit der *London, Tilbury, and Southend*-Eisenbahnlinie gefahren sein muss. Somit nimmt Nohls Ausdruck „Bahn“ auf die Eisenbahn Bezug; in den meisten Fällen werden „Zug“ und „(Eisen)Bahn“ synonym verwendet, wodurch beides korrekt ist.

Jonathan kommt in Purfleet an und zeichnet auf, dass der Rest der Gruppe bereits dort ist. Dabei bezeichnet er die anderen Figuren im Ausgangstext als „all the others“, in Widtmanns Version als „alle Freunde“ und in Nohls als „die anderen“. Offensichtlich legt Widtmann eine freiere Übersetzung vor; gewiss ist es nicht falsch, die Freundschaften der Figuren zu unterstreichen und die Wortwahl trägt zudem dazu bei, Jonathans Zuneigung und Vertrauen zu den anderen hervorzuheben, eine Entscheidung, die in Kombination mit der Ortsangabe „zu Hause“ besonders gut funktioniert. Wie bereits erwähnt drückt er seine Gefühle darüber, wie Mina im Dunkeln gelassen wird, durch die Metapher „it wrung my heart“ aus, die Nohl mit der deutschen Metapher „es zerriss mir fast das Herz“ überträgt. Widtmann benutzt einen nicht-metaphorischen, allgemeinen Ausdruck, und schreibt „es tat mir weh“. Im darauffolgenden Teil des Satzes hingegen hält Widtmann sich näher an den Ausgangstext als Nohl. Der Grund, aus dem Jonathan unglücklich ist, ist folgender: „I had to keep anything from [Mina]“. Diese Ursache drückt sich in Widtmanns Text mit den Worten „daß ich etwas vor ihr zu verbergen hatte“ aus, während Nohl die Handlung mit „meine Geheimniskrämerei“ zusammenfasst. Der Originaltext und die Erstübersetzung beinhalten beide ein Indefinitpronomen, „anything“ und „etwas“ und einen direkten Bezug auf „her“ und „sie“, d.h. auf Mina. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Widtmann hier den Verbalstil verwendet und Nohl den Nominalstil.

Das folgende Kapitel befasst sich weiter mit den soeben untersuchten Beispielen und versucht, aus den Übersetzungen und aufgezeigten Veränderungen, Details und Auffälligkeiten Schlüsse zu ziehen. Es sollen Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Erstübersetzung Widtmanns und Neuübersetzung Nohls aufgezeigt werden, mit dem Ziel, zu Ergebnissen zu kommen, welche die Forschungsfragen dieser Arbeit beantworten können.

5. Diskussion

Diese Arbeit behandelt die Frage, wie sehr und auf welche Arten sich die von Heinz Widtmann und Andreas Nohl verfassten deutschen Übersetzungen *Draculas* unterscheiden. Das vorliegende Kapitel untersucht auf der Grundlage des vorhergehenden die Unterschiede und Gemeinsamkeiten der beiden Texte; es werden einige allgemeine und einige auf spezifische Beispiele bezogenen Punkte besprochen. Wie von Koskinen und Paloposki (2010a: 295) erwähnt, eignen sich literarische Übersetzungen und Neuübersetzungen besonders gut, um diachrone Veränderungen zu ermitteln, weshalb dieser Ansatz auch für diese Arbeit gewählt wurde. Zudem soll an dieser Stelle erwähnt werden, dass hier eine Neuübersetzung vorliegt, die von Alvstadt und Assis Rosa (2015: 16) als *overt* bezeichnet würde, da auf dem Cover die Anmerkung „Neuübersetzung von Andreas Nohl“ sogleich ins Auge fällt.

Ein genereller Unterschied zwischen der Erstübersetzung und der Neuübersetzung besteht darin, dass Widtmanns Version gewisse aus heutiger Perspektive als veraltet wahrgenommene Merkmale aufweist, die insofern gut in den Text passen, als dass sie ihn als einen älteren Text kennzeichnen, der er ja auch ist. Die Erstübersetzung entstand rund zehn Jahre und deren zweite und dritte Auflage rund dreißig Jahre nach dem Erscheinen des Originals. Demnach sind beide Texte von der Sprache rund um die Jahrhundertwende gekennzeichnet. Zu den heute als veraltet geltenden Elementen von Widtmanns Text zählen unter anderem die Dativendung mit -e, die Wortwahl (Brauthemd, Nervenfieber, Weib, Petschaft, Bureau, nachtwandeln, Fräulein) oder die Wahl mancher Phrasen (nach Tisch, hinter etwas drein sein). Nohl hingegen griff an diesen Stellen zu modernen oder neutralen Ausdrücken (Schock, Frau, Siegel, schlafwandeln, Miss, hinter etwas her sein).

Eine zweite allgemeine Beobachtung betrifft die Figur des Professor Van Helsing und dessen Brief in Kapitel 9. Wird in Stokers Ausgangstext der Eindruck vermittelt, Van Helsing könne nicht perfekt Englisch und verstricke sich deswegen in seltsamen, nicht ganz richtigen Sätzen, klingt Widtmanns Van Helsing redselig und als hielte er es für nötig, sich öfters zu wiederholen, um keine Irrtümer aufkommen zu lassen, jedoch schreibt er fehlerfrei. Nohls Van Helsing ist ebenfalls gut zu verstehen, jedoch mit einigen kleineren Fehlern und mutmaßlichen Interferenzen seiner Muttersprache. Es zeigt sich, dass Widtmann im Gegensatz zu Stoker Van Helsing's Herkunft nicht übermäßig in dessen Sprache zeigen wollte und Nohl Van Helsing's Briefe nicht zu unsinnig, aber auch nicht idiomatisch perfekt klingen lassen wollte.

Des Öfteren demonstriert Nohl die Bemühung, die Syntax und Satzkonstruktion des Originals beizubehalten. Er übernimmt Satzzeichen meist an den gleichen Stellen und hält sich bei Einschüben zwischen zwei Gedankenstrichen an die Struktur des Ausgangstextes;

dies zeigt sich in den Beispielen 3 und 5, in denen die Parenthesen genau aus dem Original übernommen sind. Widtmann geht hingegen jeweils anders vor: In Beispiel 3 ist die eingeschobene Zusatzinformation ohne auffällige Satzzeichen an den Rest des Satzes angehängt, in Beispiel 5 fällt der Einschub in Widtmanns Übersetzung komplett weg. Widtmann scheut sich zudem nicht, Satzzeichen zu verändern oder wegzulassen. Obwohl auch Nohl dies manchmal für nötig hält, demonstriert die Analyse die Tendenz seinerseits, dem Original diesbezüglich strikter treu bleiben zu wollen als Widtmann es tat.

Es zeigen sich teilweise Unterschiede in der Übertragung der Metaphern. Einfache, unauffällige Metaphern wie „dog’s-eared“ oder „in the clouds“ werden meist sowohl von Widtmann als auch von Nohl mit einem metaphorischen Äquivalent übertragen. Laut Alvstad und Assis Rosa (2015: 10) übernehmen Neuübersetzungen manchmal Stellen aus früheren Übersetzungen, was sich beispielweise in Kapitel 20 zeigt, wenn Nohl die Metapher der harten Nuss von Widtmann übernimmt, obwohl im Original keine Metapher verwendet wird. Zudem gibt es Auffälligkeiten: In Beispiel 1 benutzt Nohl eine bewährte Metapher, indem er schreibt, Jonathan drehe sich der Kopf; Widtmann hingegen nutzt für diesen Ausdruck das Nomen „Gehirn“. In beiden Fällen wird dasselbe ausgedrückt und dasselbe Bild hervorgerufen, doch Nohls Bezeichnung ist idiomatisch und durch die direkte Übersetzung des Wortes „head“ mit „Kopf“ sehr nahe am Original. Eine weitere Metapher wird in Beispiel 8 benutzt, wenn Stoker Jonathans Leid mit einer das Herz betreffenden Metapher ausdrückt. Derer bedient Nohl sich im Deutschen ebenfalls, während Widtmann sich für eine verallgemeinernde Variante entscheidet, die weder spezifisch mit dem Herzen noch mit seelischem Leid zusammenhängt. Daraus erschließt sich, dass beide Übersetzer sich der Metaphern bewusst waren, doch Widtmann sich stellenweise für einen etwas anderen Weg entschied.

Zweimal enthält der untersuchte Ausgangstext eine Anspielung auf Shakespeare. In Beispiel 5 wird eine Figur aus einem Stück genannt und mit Renfield verglichen, die Übersetzer gehen mit der Referenz unterschiedlich um. Nohl handhabt die Stelle im Fließtext so wie Stoker und überträgt den Namen ohne weitere Erklärung, er erörtert die Anspielung jedoch kurz in den Anmerkungen am Ende des Romans. Demgegenüber lässt Widtmann diese Stelle komplett aus seiner Übersetzung weg. In Beispiel 6 folgt ein zweiter Verweis, in dem eine Zeile aus einem Stück zitiert und mit Renfield in Verbindung gebracht wird. Da Shakespeare im Text unmittelbar namentlich genannt wird, ist die Herkunft des Zitats eindeutig. Widtmann und Nohl übersetzen die Stelle auf die gleiche Weise, Nohl fügt sie außerdem in die Anmerkungen ein. Eine weitere kulturelle Anspielung findet sich in Beispiel 8, in dem explizit der Name eines Teehauses erwähnt wird. Nohl behält dessen Namen ohne zusätzliche textuelle

Ausführungen bei, während Widtmann sich für eine verallgemeinerte Formulierung entscheidet. Generell lässt sich sagen, dass Widtmann die meisten Anspielungen beibehält, doch manch andere abschwächte oder gänzlich ausließ. Nohl hingegen übertrug kulturspezifische Elemente stets ausgangstextorientiert.

In Beispiel 4 bedient Nohl sich eines weniger idiomatischen Ausdrucks, da er die nicht sehr geläufige Adjektiv-Nomen-Kollokation „schwere Schlafphasen“ verwendet, die jedoch wörtlich näher am Ausgangstext ist. Demgegenüber wählt Widtmann eine idiomatischere, weniger wörtliche Variante. Der Grad an Nähe zum Ausgangstext zeigt sich auch in Details wie in den Beispielen 1 und 5. In ersterem überträgt Nohl das Wort „brain fever“ mit „Hirnfieber“, beide Ausdrücke setzen sich aus denselben Wörtern zusammen; in Beispiel 5 kann eine ähnliche Herangehensweise beobachtet werden, wenn er „my dear sir“ mit „mein lieber Herr“ übersetzt. Widtmann überträgt in Beispiel 7 „one or two“ mit „einige“, Nohl hingegen hält sich genau an den Ausgangstext und bleibt bei „einem oder zwei“. Auch in dieser Hinsicht zeigt sich Nohls Nähe zum Ausgangstext, während Widtmann lieber freiere Ausdrücke wählte.

Weiters beleuchtet die Analyse grundsätzlich Widtmanns Versuche, in repetitive Stellen Abwechslung hineinzubringen. Wie bereits zur Sprache gebracht hält er sich oftmals nicht strikt an das Original. Zusätzlich zu den erörterten Fällen neigt er etwa dazu, regelmäßig Adverbien einzufügen, durch die dem Text ein flüssiger und natürlicher Klang verliehen wird; dies zeigt sich in den Beispielen 4, 7 oder 8. Nohl übernimmt in den meisten Fällen die Adverbien des Originals, doch fügt auch er in Beispiel 3 eines hinzu oder lässt eines in Beispiel 5 wegfallen. Widtmanns Bestreben, Abwechslung zu schaffen, tritt ferner in lexikalischer Hinsicht zutage. Wenn im Ausgangstext ein Wort des Öfteren wiederholt wird oder wenn Wörter derselben Wortfamilie in rascher Abfolge verwendet werden, pflegt Nohl die betroffenen Stellen auf ähnliche Weise ins Deutsche zu übertragen. Widtmann entscheidet sich hingegen gerne für Synonyme, so wird in Beispiel 2 aus dem „Wahnsinnigen“ der „Irre“ oder aus dem „Siegel“ ein „Petschaft“, und in Beispiel 6 benutzt er, um eine Wiederholung zu vermeiden, das Verb „verzehren“ anstatt „essen“. Nohl hingegen scheut sich nicht, die Stelle in Beispiel 2, an welcher von „to seal“, „sealing-wax“ und „seal“ gesprochen wird, mit „versiegeln“, „Siegellack“ und „Siegel“ zu übertragen. Ebenso zeigt sich der Wunsch, repetitive Stellen abwechslungsreicher zu gestalten in der Verwendung der Konjunktionen. In Beispiel 2 benutzt Stoker in einem langen Gefüge mehrmals die gleiche Konjunktion, ein Muster, das Nohl übernimmt, wohingegen Widtmann weiter davon abweicht. Ihre Herangehensweisen bezüglich der repetitiven Stellen erwecken den Eindruck, für Widtmann wäre ein angenehmer und schöner

Lesefluss besonders wichtig gewesen, auch wenn er sich dadurch weiter vom Original entfernen musste, während Nohl bewusst nahe an dem Original dranbleiben wollte.

Weitere leichte Unterschiede finden sich in der Intensivierung oder Abschwächung von Aussagen. In Beispiel 4 benutzt der Ausgangstext das Modalverb „must“, Widtmanns Übersetzung mit „können“ schwächt die Originalaussage ab, zudem wird sie dadurch gemildert, dass er die „conclusion“ mit „Idee“ überträgt. Nohls komplettes Weglassen des Modalverbs hingegen verleiht der Aussage eine noch größere Sicherheit, ebenso wie das Nomen „Schluss“, wo Widtmann „Idee“ schreibt. Ferner kann eine Modifizierung in den Beispielen 3 und 6 beobachtet werden, in welchen Widtmann Aussagen mit Adverbien abschwächt. Auch in diesen beiden Beispielen hält Nohl sich enger an den Ausgangstext, indem er keine Zusätze beifügt. Dies suggeriert erneut eine erheblichere Treue Nohls gegenüber dem Original sowie eine Tendenz Widtmanns, um des Leseflusses willen kleine Veränderungen vorzunehmen.

Wie diese Analyse gezeigt hat, gibt es einige Unterschiede zwischen den beiden Übersetzungen – diese sind manchmal signifikant und zeugen von sehr unterschiedlichen Herangehensweisen an das Übersetzen von *Dracula*, und manchmal handelt es sich um kleinere, stilistische Unterschiede, die ein Ausdruck des persönlichen Geschmacks der Übersetzer sind. Generell zeigen die Unterschiede, dass beide Versionen ein Produkt ihrer Zeit und der Erfahrungen der Übersetzer sind; wie bereits Brownlie sagte, spiegeln Übersetzungen und Neuübersetzungen oftmals den Zeitgeist wider. Die unterschiedlichen Übersetzungsstrategien zeugen ebenso von den mannigfaltigen Interpretationsmöglichkeiten literarischer Texte, wegen derer NeuübersetzerInnen von Brownlie (2006: 152) als „interpreters“ bezeichnet werden, die, wie hier Nohl, kleinere Einheiten innerhalb eines Textes neu interpretieren. Nohls Neuübersetzung kann als eine Mischung aus „konservativer“ und „kreativer“ Neuübersetzung kategorisiert werden (Franz 2019: 529). Sie ist konservativ, da die grundsätzlichen Ideen der Geschichte bewahrt werden und der Text als Jubiläumsversion veröffentlicht wurde, ergo anstrebt und dazu beiträgt, dass der Klassiker nicht vergessen wird; sie ist kreativ, da sich im direkten Vergleich deutliche sprachlich-stilistische und teilweise syntaktische und referentielle Unterschiede zeigen. Außerdem hat sich Nohl, laut seines Interviews (Mary 2012) eine qualitativ besonders hochwertige und durchdachte Übersetzung zum Ziel gesetzt.

Besonders interessant ist die Handhabung von Kulturspezifika, die darauf hindeutet, dass LeserInnen von heute in zunehmendem Maße daran gewöhnt sind, in übersetzten Texten auf englische Elemente zu stoßen – sie sind durch die Globalisierung mit fremden Kulturen vielfach vertrauter als noch vor 100 Jahren und somit darauf vorbereitet, in übersetzten Texten

neuen Elementen zu begegnen. Mit anderen Worten, sie sind damit vertraut, auf Elemente zu stoßen, die ihnen nicht grundlegend vertraut sind.

Die zweite Frage, die in dieser Arbeit beantwortet werden soll, ist jene, ob die von Forschern wie Berman und Chesterman konzipierte Neuübersetzungshypothese im Fall der Übersetzungen *Draculas* zutrifft. Diese besagt, siehe Kapitel 2.3, dass erste Übersetzungen einbürgernd und spätere verfremdend seien, und diese späteren dem Ausgangstext gegenüber loyaler seien. Die Neuübersetzung ist dem Original gegenüber tatsächlich insofern loyaler, als dass Nohl sich beim Umgang mit Referenzen und Realia, wie soeben hervorgehoben, für die Beibehaltung ohne große Erklärungen entschied; Widtmann passte sie eher an das Zielpublikum an oder ließ sie weg. In Bezug auf die Syntax und Satzzeichen orientierte Nohl sich stellenweise auffällig am Originaltext, während Widtmann diesbezüglich etwas lockerer übersetzte. Zur Lexik kann Folgendes erklärt werden: Einerseits bemühte Nohl sich, die Wortwahl des Originals beizubehalten, wohingegen Widtmann etwas freier vorging, andererseits nutzte Widtmann ein heute veraltet wirkendes, zur damaligen Zeit passendes Vokabular. Zusätzlich glättete Widtmann die Sprache Van Helsings, um sie verständlicher zu machen; weiters gestaltete er repetitive Stellen gern etwas abwechslungsreich, während Nohl sich strenger an den Ausgangstext hielt. Metaphern wurden grundsätzlich von beiden übernommen, doch auch hier orientierte Nohl sich gewissenhafter am Original. In der Einleitung dieser Arbeit wurde die Hypothese aufgestellt, dass die Neuübersetzung verfremdender sein würde als die Erstübersetzung. Die dargestellten Ergebnisse rechtfertigen die Aussage, dass diese Vermutung und somit auch die Neuübersetzungshypothese im vorliegenden Fall zutreffen.

Dies bedeutet jedoch nicht, dass Widtmanns Übersetzung als „veraltet“ oder „zu alt“ angesehen werden sollte oder zwischen den beiden Texten ein linearer Fortschritt besteht (vgl. auch Massardier-Kenney 2015). Hier soll an Pöckl (2010: 200) sowie Koskinen und Paloposki (2010a: 296) erinnert werden, die betonen, dass der Vorwurf des Alterns einer Übersetzung kritisch betrachtet werden sollte; es existieren zahlreiche andere Gründe, aus denen Texte neuübersetzt werden. Gewiss ist ein Übersetzer im 21. Jahrhundert mit der englischen Kultur vertrauter als ein Übersetzer Anfang des 20. Jahrhunderts, womit laut Koskinen und Paloposki (2010a: 296) ein häufiger Grund für Neuübersetzungen vorliegt. Wenngleich im Fokus dieser Überlegungen die Frage nach Nähe und Treue zum Ausgangstext stand, sollte nicht vergessen werden, dass noch kein eindeutiger wissenschaftlicher Konsens besteht, wie diese Faktoren zu verstehen sind und Studien sie demnach auf unterschiedlichste Weisen messen und unterschiedlichste Ergebnisse vorlegen (2010b: 30).

6. Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit setzte sich mit der Erstübersetzung und einer Neuübersetzung von *Dracula* auseinander, mit dem Ziel herauszufinden, inwiefern die beiden sich voneinander unterscheiden, und ob die Neuübersetzungshypothese die Beziehung der beiden Übersetzungen zum Ausgangstext passend beschreibt. Um dieses Ziel zu erreichen, musste Stokers Roman zuerst genauer dargelegt und in einen Kontext eingebettet werden. Die Hauptfiguren wurden beschrieben, anschließend zeigte sich in einer Retrospektive, dass der Vampir in der Literatur schon lange vor *Dracula* sein Unwesen getrieben hatte und sich bis heute in vielen Formen und Medien großer Beliebtheit erfreut. Danach offenbarte eine Untersuchung der Erzählung, eingebunden in den Rahmen des Viktorianischen Zeitalters, in dem sie entstanden war, wie sehr sich die damaligen Denkweisen und Werte in ihr widerspiegeln. Verschiedene Bereiche der Gesellschaft durchliefen zu jener Zeit einen polarisierenden Wandel, etwa in Bezug auf das Geschlechterverhältnis – hier wurde das Konzept der Neuen Frau beleuchtet – sowie auf Sexualität, Tradition und Technik, oder (psychische) Krankheiten.

Der translatorisch-theoretische Teil der Arbeit widmete sich zunächst ausführlich der Neuübersetzung; es zeigte sich, dass sie auf verschiedenste Arten kategorisiert werden und aus verschiedensten Gründen entstehen kann. Auch hier demonstrierte ein Blick in die Vergangenheit, dass das Thema nicht neu ist und seit den 1990er-Jahren laufend Publikationen dazu herausgegeben wurden. Darauf folgte eine Beschreibung der Neuübersetzungshypothese; wie verschiedene Studien zeigen, gibt es noch keine eindeutige Antwort auf die Frage, ob Neuübersetzungen dem Originaltext gegenüber nun tatsächlich loyaler sind als Erstübersetzungen. Da Widtmanns Erstübersetzung und Nohls Neuübersetzung im Rahmen von Nords Analysemodell miteinander verglichen wurden, beschäftigte sich die Arbeit ferner mit Nords Werken und weiteren funktionalen Ansätzen in der Translationswissenschaft, nämlich Reiß und Vermeers Skopostheorie und Holz-Mänttärís Theorie des translatorischen Handelns.

Die textexternen und die textinternen Faktoren laut Nord wurden kurz dargelegt, da sie in der anschließenden Analyse die bedeutendste Rolle spielten. Darauf wurden die externen Faktoren des Ausgangstextes und der beiden deutschen Übersetzungen untersucht und anschließend die internen Faktoren Inhalt, Syntax, Lexik und Präsuppositionen. Nach einer allgemeinen Zusammenfassung des Romans folgte die Analyse der Kapitel 9 und 20, dabei wurden diese zusammengefasst, auf ihren grundsätzlichen Stil hin untersucht und anschließend anhand von jeweils vier Beispielen auf die soeben genannten textinternen Merkmale untersucht. Es stellte sich heraus, dass die Übersetzungen in mehreren Bereichen Unterschiede aufweisen, etwa hinsichtlich des Vokabulars, der Satzkonstruktion und Anwendung der

Satzzeichen, der Metaphern und Referenzen, sowie in der Einhaltung und Änderung verschiedener kleinerer Details, etwa bezüglich Wiederholungen oder Adverbien. Diese Ergebnisse zeigten zudem, dass die Neuübersetzungshypothese in diesem Falle zutrifft. Da die anhaltende Popularität *Draculas* gewiss auch weiterhin Neuübersetzungen und überarbeitete Übersetzungen verspricht, wäre die Auseinandersetzung damit eine lohnenswerte Aufgabe für die Zukunft, um aus ihnen neue Schlüsse über die Entwicklung der Übersetzungen zu ziehen.

Bibliografie

Primärquellen

Stoker, Bram (1897/2024). *Dracula*. Köln: Anaconda.

Stoker, Bram (1926/2008). *Dracula. Ein Vampyr-Roman*. Frankfurt am Main: Fischer.

Stoker, Bram (2012/2022). *Dracula*. 8. Aufl. Göttingen: Steidl.

Sekundärquellen

Abbott, Stacey (2018). *Dracula on Film and TV from 1960 to the Present*. In: Luckhurst, Roger (Hg.) *The Cambridge companion to Dracula*. Cambridge: Cambridge University Press, 192-206.

Adelung online. Grammatisch-Kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart (Ausgabe letzter Hand, Leipzig 1793–1801). Adelung, Johann Christoph (Hg.) <https://woerterbuchnetz.de/?sigle=Adelung&lemid=A00001> (Stand: 01.05.2025).

Afrouz, Mahmoud (2022). Testing the validity of the retranslation hypothesis for classical and religious literary texts. *trans-kom* 15 (2), 156-173.

Alvstad, Cecilia & Assis Rosa, Alexandra (2015). Voice in retranslation: An overview and some trends. *Target: international journal of translation studies* 27 (1), 3-24.

Amaral, Vitor Alevato do (2019). Broadening the notion of Retranslation. *Cadernos de tradução* 39 (1), 239-259.

Bale, Anthony (2018). *Dracula's Blood*. In: Luckhurst, Roger (Hg.) *The Cambridge companion to Dracula*. Cambridge: Cambridge University Press, 104-113.

Bensimon, Paul (1990). Presentation. *Palimpsestes* 13 (4), ix–xiii.

Bentley, Christopher (1988). The Monster in the Bedroom: Sexual Symbolism in Bram Stoker's *Dracula*. In: Carter, Margaret L. (Hg.) *Dracula. The Vampire and the Critics*. London: UMI Research Press, 25-34.

Beresford, Matthew (2008). *From Demons to Dracula: The Creation of the Modern Vampire Myth*. London: Reaktion Books.

Berman, Antoine (1990). La retraduction comme espace de la traduction. *Palimpsestes* 13 (4), 1-7.

- Bloy, Marjie (2002). *A British view of the Crimean War: introduction*. <https://www.victorianweb.org/history/crimea/intro.html> (Stand: 18.12.2024).
- Booklooker (o.J.) o.T. <https://www.booklooker.de/B%C3%BCcher/Angebote/verlag=Verlag+Max+Altmann+Leipzig> (Stand: 11.02.2025).
- Brennan, Matthew C. (1992) Repression, Knowledge, and Saving Souls: The Role of the "New Woman" in Stoker's "Dracula" and Murnau's "Nosferatu". *Studies in the Humanities* 19 (1), 1-10.
- Brownlie, Siobhan (2006). Narrative Theory and Retranslation Theory. *Across languages and cultures* 7 (2), 145-170.
- Chesterman, Andrew (2017). *Reflections on Translation Theory: Selected papers 1993 – 2014*. Amsterdam: John Benjamins.
- Dagnino, Roberto (2022). Hendrik Conscience's The Poor Gentleman and Its Italian Retranslations. In: Cadera, Susanne M. & Walsh, Andrew Samuel (Hg.) (2022). *Retranslation and Reception. Studies in a European Context*. Leiden/Boston: Brill, 86-107.
- Deane-Cox, Sharon (2014). *Retranslation: translation, literature and reinterpretation*. London/New York: Bloomsbury Academic.
- Diniejkó, Andrzej (2011). *The New Woman Fiction*. <https://victorianweb.org/gender/diniejkol.html> (Stand 04.07.24).
- DNB (2025a). o.T. <https://portal.dnb.de/opac/enhancedSearch?index=tit&term=&operator=and&index=per&term=&operator=and&index=per&term=heinz+widtmann> (Stand: 02.04.2025).
- DNB (2025b). o.T. <https://portal.dnb.de/opac/simpleSearch?query=978618335> (Stand: 02.04.2025).
- DNB (2025c). o.T. <https://portal.dnb.de/opac/moveDown?currentResultId=tit+all+%22Dracula%22+and+per%3D%22Stoker%2C+Bram%22%26any&categoryId=books> (Stand: 26.04.2025).
- DWB online. Deutsches Wörterbuch von Jakob und Wilhelm Grimm. Grimm, Jakob & Grimm, Wilhelm (Hg.) <https://woerterbuchnetz.de/?sigle=DWB&lemid=A00001> (Stand: 05.05.2025).

- DWDS. Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache. <https://www.dwds.de/> (Stand: 05.05.2025).
- Eurobuch (2015). *o. T.* <https://www.eurobuch.ch/buch/nr/04924cac7d5d1cd5e4c779c9785862ee.html> (Stand: 08.02.2025).
- Feng, Lei (2014). Retranslation hypotheses revisited: A case study of two English translations of Sanguo Yanyi. *Stellenbosch Papers in Linguistics Plus* 43 (1), 69-86.
- Folger Shakespeare Library (2025). *King Lear – Act 3, scene 4*. <https://www.folger.edu/explore/shakespeares-works/king-lear/read/3/4/> (Stand: 08.04.2025).
- Franz, Marc (2019). Neue Originale. Die Neuübersetzung im Prozess der Klassikerbildung. In: Wolting, Monika; Matuschek, Stefan; Wojcik, Paula; Picard, Sophie. (Hg.) *Klassik als Kulturelle Praxis*. Berlin, Boston: De Gruyter, 519-530.
- Gambier, Yves (1994). La retraduction, retour et detour. *Meta* 39 (3): 413–417.
- Gürçağlar, Şehnaz Tahir (2019). Retranslation. In: Baker, Mona & Saldanha, Gabriela (Hg.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London: Routledge, 484-489.
- Haferland, Harald (2014). Fiktionsvertrag und Fiktionsanzeigen, historisch betrachtet. *Poetica* 46 (1-2), 41-83.
- Hanser Literaturverlage (2024). *Andreas Nohl*. <https://www.hanser-literaturverlage.de/personen/andreas-nohl-p-724>. (Stand: 27.01.25).
- Holz-Mänttari, Justa (1984). *Translatorisches Handeln: Theorie und Methode*. Helsinki: Suomalainen Tiedekatemia.
- Hughes, William (2000). *Beyond Dracula: Bram Stoker's Fiction and its Cultural Context*. London: Palgrave Macmillan.
- Key, Jack D. & Rodin, Alvin E. (1984). *Medical Casebook of Dr. Arthur Conan Doyle*. Malabar: Robert E. Krieger Publishing Co.
- Klinger, Leslie S. (Hg.) (2008). *The New Annotated Dracula*. New York: W.W. Norton.
- Koskinen, Kaisa & Paloposki, Outi (2004). A Thousand and One Translations: Revisiting Retranslation. In: Hansen, Gyde; Malmkjaerm, Kirsten; Gile, Daniel (Hg.) *Claims, Changes and Challenges in Translation Studies*. Amsterdam: John Benjamins, 27-38.

- Koskinen, Kaisa & Paloposki, Outi (2010a). Retranslation. In: Gambier, Yves & van Doorslaer, Luc (Hg.) *Handbook of translation studies*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 294-298.
- Koskinen, Kaisa & Paloposki, Outi & (2010b). Reprocessing texts. The fine line between re-translating and revising. *Across Languages and Cultures* 11 (1), 29-49.
- Koskinen, Kaisa & Paloposki, Outi (2015). Anxieties of influence: The voice of the first translator in retranslation. *Target: international journal of translation studies* 27 (1), 25-39.
- Kvetenadze, Téa (2021). *From 'Interview' To 'Twilight': Here's How Anne Rice Brought Vampires Mainstream*. <https://www.forbes.com/sites/teakvetenadze/2021/12/12/from-interview-to-twilight-heres-how-anne-rice-brought-vampires-mainstream/> (Stand: 03.12.2024).
- LBBG (o.J.) *Constable*. <https://www.littlebrown.co.uk/imprint/lbbg/constable/page/little-brown-books/lbbg-imprint-constable/> (Stand: 10.02.2025).
- Leatherdale, Clive (1985). *Dracula: The Novel & the Legend*. Wellingborough: Desert Island Books.
- Lohnes, Kate (2024). *Dracula*. <https://www.britannica.com/topic/Dracula-novel>. (Stand: 07.07.24).
- Macaluso, Elizabeth D. (2019). *Gender, the New Woman, and the Monster*. London: Palgrave Macmillan.
- Massardier-Kenney, Françoise (2015). Towards a Rethinking of Retranslation. *Translation review* 92 (1), 73-85.
- Mayr, Richard (2012). *Dracula: Der Vampir wird lebendig*. <https://www.augsburger-allgemeine.de/kultur/Dracula-Autor-starb-vor-100-Jahren-Dracula-Der-Vampir-wird-lebendig-id19691471.html>. (Stand: 27.01.25).
- McAlduff, Paul S. (2012). The Publication of Dracula. *Journal of Dracula Studies* 14 (1), 37-52.
- Merriam-Webster. <https://www.merriam-webster.com/> (Stand: 10.05.2025).
- MGK online. Meyers Großes Konversationslexikon (6. Auflage, 1905–1909). <https://woerterbuchnetz.de/?sigle=Meyers&lemid=A00001> (Stand: 02.05.2025).

- Miller, Elizabeth (2012). *Dracula: Sense and Nonsense*. Wellingborough: Desert Island Books.
- Milmine, Alexis M. (2013). Retracing the Shambling Steps of the Undead: The Blended Folkloric Elements of Vampirism in Bram Stoker's *Dracula*. In: Brodman, Barbara & Doan, James E. (Hg.) *The universal vampire: origins and evolution of a legend*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 33-44.
- Newey, Katherine (2010). Theatre. In: O'Gorman, Francis (Hg.) *The Cambridge companion to Victorian culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 119-134.
- Nord, Christiane (1989). Loyalität statt Treue. Vorschläge zu einer funktionalen Übersetzungstypologie. *Lebende Sprachen* 34 (3), 100-105.
- Nord, Christiane (2009). *Textanalyse und Übersetzen. Theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse*. 4. Aufl. Tübingen: Julius Groos Verlag.
- Nord, Christiane (2012). Quo vadis, functional translation? *Target: international journal of translation studies* 24 (1), 26-42.
- Nord, Christiane (2018). *Translating As A Purposeful Activity. Functionalist Approaches Explained*. 2. Aufl. New York: Routledge.
- Pedlar, Valerie (2006). *The most dreadful visitation: male madness in Victorian fiction*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Pöckl, Wolfgang (2010). Neuübersetzungen: Zwischen Zufall und Notwendigkeit. In: Bachleitner, Norbert & Wolf, Michaela (Hg.) *Streifzüge im translatorischen Feld. Zur Soziologie der literarischen Übersetzung im deutschsprachigen Raum*. Wien, Berlin: LIT, 317-330.
- Poetenfest Erlangen (2013). *Andreas Nohl*. <https://archive.ph/20130217062750/http://www.poetenfest-erlangen.de/teilnehmerdetail.asp> (Stand: 04.03.2025).
- Projekt Gutenberg (o.J.). *William Shakespeare. König Lear*. <https://www.projekt-gutenberg.org/shakespr/lear1/lear.html> (Stand: 19.04.2025).
- Pym, Anthony (1998). *Method in translation history*. Manchester: St. Jerome Publishing.

- Reiß, Katharina & Vermeer, Hans J. (1984). *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- S. Fischer Verlage (o.J.) *Heinz Widtmann*. <https://www.fischerverlage.de/uebersetzer/heinz-widtmann-1005719> (Stand: 08.02.2025).
- Schaaf, Gabriela (2012). *Bram Stokers Dracula*. <https://www.dw.com/de/dracula-ein-welt-klassiker-neu-%C3%BCbersetzt/a-15881668> (Stand: 12.02.2025).
- Schumann, Nancy (2018). Women with Bite: Tracing Vampire Women from Lilith to Twilight. In: Brodman, Barbara & Doan, James E. (Hg.) *The universal vampire: origins and evolution of a legend*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 109-120.
- Scull, Andrew (Hg.) (2015). *Madhouses, Mad-Doctors, and Madmen: The Social History of Psychiatry in the Victorian Era*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Senf, Carol A. (1982). Dracula: Stoker's response to the new woman. *Victorian Studies* 26 (1), 33-49.
- Senf, Carol A. (1998). *Dracula: between tradition and modernism*. New York: Twayne Publishers.
- Senf, Carol (2018). Dracula and Women. In: Luckhurst, Roger (Hg.) *The Cambridge companion to Dracula*. Cambridge: Cambridge University Press, 114-122.
- Sharifpour, Pardis & Sharififar, Masood (2019). An Investigation of Retranslation Hypothesis in English Translations of Rumi's Poetry. *Translation Review* 111 (1), 26-41.
- Steidl (2022). *Steidl Frühjahr 2022*. https://steidl.de/assets/mime/-UTQ3ZSCXdS+mfhk5WjJkIV7GdLsefhRMeIXCAEoBU53qTMnB/Vorschau_dt_F22_online.pdf (Stand: 13.02.2025).
- Steidl (o.J.) *o.T.* <https://steidl.de/Verlag-0508192541.html> (Stand: 12.02.2025).
- Steinbach, Susie (2024). *Victorian Era*. https://www.britannica.com/event/Victorian-era_ (Stand: 06.07.24).
- Subotsky, Fiona (2020). *Dracula for doctors: Medical facts and Gothic fantasies*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Sutherland, Doris (2020). *Nineteenth Century Vampires: A Partial History*. <https://dorisvsutherland.com/2020/11/20/nineteenth-century-vampires-a-partial-history/> (Stand: 28.04.2025).
- Tusan, Michelle Elizabeth (1998). Inventing the New Woman: Print Culture and Identity Politics During the Fin-de-Siecle. *Victorian Periodicals Review* 31 (2), 169-182.
- Van Poucke, Piet (2017). Aging as a motive for literary retranslation: A survey of case studies on retranslation. *Translation and interpreting studies* 12 (1), 91-115.
- Venuti, Lawrence (2004). Retranslations: the creation of value. *Bucknell Review* 47 (1), 25-38.
- Verwandten.info (2025). *Alte Krankheitsbezeichnungen*. <https://www.verwandten.info/blog/alte-krankheitsbezeichnungen> (Stand: 28.03.25).
- Wardle, Mary (2020). Reviewing the Reviewers: (Re)Translations and the Literary Press. *Vertimo studijos* 13 (13), 128-140.
- Wende, Peter (2008). *Das Britische Empire*. Verlag C.H. Beck: München.
- Wikipedia (2025). *Dracula (Roman)*. [https://de.wikipedia.org/wiki/Dracula_\(Roman\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Dracula_(Roman)) (Stand: 08.02.2025).
- Xu, Jianzhong (2003). Retranslation: Necessary or Unnecessary. *Babel* 49 (3), 193-202.
- Young, Arlene (2015). *The Rise of the Victorian Working Lady: The New-Style Nurse and the Typewriter, 1840-1900*. https://branchcollective.org/?ps_articles=arlene-young-the-rise-of-the-victorian-working-lady-the-new-style-nurse-and-the-typewriter-1840-1900#_ftn2.end (Stand: 20.12.2024).
- Young, Lin (2023). Digitizing the Epistolary: Dracula Daily and Embodied Contemporary Reading. *Adaptation: the journal of literature on screen studies* 16 (2), 248-250.
- Zhang, Huanyao & Ma, Huijuan (2018). Intertextuality in retranslation. *Perspectives, studies in translatology* 26 (4), 576-592.

Abstract

Der Roman *Dracula* (1897) von Bram Stoker gilt als die wohl bekannteste Vampirgeschichte der Literatur und wurde zahlreiche Male in verschiedene Sprachen übersetzt. Die deutsche Erstübersetzung sowie eine Neuübersetzung aus dem 21. Jahrhundert dienten, im Vergleich mit dem englischen Originaltext, als Untersuchungsgegenstände dieser Arbeit. Ziel war es, die Unterschiede zwischen den Übersetzungen aufzuzeigen und zudem zu überprüfen, ob die von Antoine Berman und Andrew Chesterman entwickelte Neuübersetzungshypothese die Übersetzungen und ihre Wirkungen treffend beschreibt. Als theoretische Grundlage für die Analyse wurde das funktionale Modell von Christiane Nord (2009) gewählt, mit dem die textexternen und textinternen Faktoren untersucht wurden. In der Geschichte spiegeln sich der Ort und die Zeit der Entstehung wider, sowohl in den Thematiken als auch in der Wortwahl oder Verwendung der Realia. Die erzielten Ergebnisse deuteten auf eine Tendenz des Erstübersetzers hin, freier zu formulieren, und eine Tendenz des Neuübersetzers, sich eng an den Ausgangstext zu halten.