



universität  
wien

# MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

„H. P. Lovecrafts *The Call of Cthulhu* in zwei deutschen Übersetzungen. Eine funktionale Übersetzungskritik nach dem Modell von Margret Ammann.“

Verfasserin

Sonja Jauernig, Bakk.phil.

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, im Juni 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 060 342 345

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Masterstudium Übersetzen

Betreuerin/ Betreuer:

emer. O. Univ.-Prof. Dr. Mary Snell-Hornby



## **Danksagung**

An dieser Stelle möchte ich all jenen danken, die mich während der Entstehung dieser Masterarbeit unterstützt und motiviert haben.

Mein Dank gilt zunächst meiner Betreuerin, emer. O. Univ.-Prof. Dr. Mary Snell-Hornby, die sich sofort bereit erklärte, diese Arbeit zu betreuen, und die mir stets mit gutem Rat und konstruktiver Kritik zur Seite stand.

Bedanken möchte ich mich weiters bei Frank Festa für die prompte und präzise Beantwortung meiner Fragen.

Ganz besonderer Dank gilt meinen Eltern für ihre Geduld und moralische Unterstützung und dafür, dass sie mir dieses Studium ermöglicht haben. Ihnen ist diese Arbeit gewidmet.



# Inhaltsverzeichnis

<b>1. Einleitung</b> .....	<b>1</b>
<b>2. Übersetzungstheoretische Grundlagen</b> .....	<b>3</b>
2.1 Zur Geschichte des literarischen Übersetzens .....	3
2.2 Übersetzungskritische Ansätze .....	7
2.2.1 <i>Der texttypologische Ansatz von Reiß</i> .....	8
2.2.2 <i>Der pragmlinguistische Ansatz von House</i> .....	9
2.2.3 <i>Der polysystemische Ansatz von Van den Broeck</i> .....	10
2.3 Theorie des translatorischen Handelns .....	11
2.4 Die Skopostheorie.....	13
2.5 Margret Ammanns funktionales Modell der Übersetzungskritik .....	14
2.5.1 <i>Die Rolle der LeserInnen: der „Modell-Leser“</i> .....	15
2.5.2 <i>Die scenes-and-frames semantics</i> .....	16
2.5.3 <i>Die fünf Kritikschrifte</i> .....	19
<b>3. Definitionen und Genreüberblick</b> .....	<b>21</b>
3.1 Definitionen .....	21
3.1.1 <i>Phantastische Literatur</i> .....	21
3.1.2 <i>Horrorliteratur und Weird Fiction</i> .....	22
3.1.3 <i>Science Fiction</i> .....	23
3.1.4 <i>Short Story</i> .....	24
3.2 H. P. Lovecrafts <i>Weird Fiction</i> -Begriff und ein geschichtlicher Überblick über die Schauerliteratur des 18. bis 21. Jahrhunderts .....	25
3.2.1 <i>Die Geburt der gothic novel</i> .....	25
3.2.2 <i>Edgar Allan Poe: Großmeister des Grauens</i> .....	26
3.2.3 <i>Die weitere Entwicklung der Weird Fiction bis ins 20. Jahrhundert</i> .....	27
3.2.4 <i>Weird Fiction seit den sechziger Jahren bis heute</i> .....	30
<b>4. Das Werk und seine Hintergründe</b> .....	<b>32</b>
4.1 Der Autor: Howard Phillips Lovecraft .....	32
4.1.1 <i>Leben</i> .....	32
4.1.2 <i>Werk</i> .....	33
4.2 Die Übersetzer .....	35
4.2.1 <i>H. C. Artmann</i> .....	35

4.2.2 <i>Frank Festa und Andreas Diesel</i> .....	36
4.3 Inhaltsangabe von <i>The Call of Cthulhu</i> .....	37
<b>5. Übersetzungskritik nach dem Modell von Margret Ammann</b> .....	<b>39</b>
5.1 Feststellung der Funktion von Translat I .....	39
5.2 Feststellung der intratextuellen Kohärenz von Translat I .....	41
5.3 Feststellung der Funktion von Translat II .....	58
5.4 Feststellung der intratextuellen Kohärenz von Translat II .....	59
5.5 Funktion des Ausgangstexts .....	74
5.6 Intratextuelle Kohärenz des Ausgangstexts .....	75
5.7 Feststellung der intertextuellen Kohärenz zwischen Translat I bzw. Translat II und Ausgangstext .....	90
5.7.1 <i>Textstelle 1</i> .....	90
5.7.2 <i>Textstelle 2</i> .....	93
5.7.3 <i>Textstelle 3</i> .....	95
5.7.4 <i>Textstelle 4</i> .....	96
5.7.5 <i>Textstelle 5</i> .....	97
5.7.6 <i>Textstelle 6</i> .....	100
5.7.7 <i>Textstelle 7</i> .....	101
5.7.8 <i>Textstelle 8</i> .....	103
5.7.9 <i>Textstelle 9</i> .....	105
5.7.10 <i>Textstelle 10</i> .....	106
5.7.11 <i>Textstelle 11</i> .....	108
5.7.12 <i>Textstelle 12</i> .....	110
5.7.13 <i>Textstelle 13</i> .....	113
<b>6. Schlussfolgerungen</b> .....	<b>115</b>
<b>7. Bibliographie</b> .....	<b>117</b>
<b>8. Anhang</b> .....	<b>122</b>

## 1. Einleitung

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit der Short Story *The Call of Cthulhu*, die von Howard Phillips Lovecraft im Jahr 1926 verfasst und erstmals 1928 im amerikanischen Pulp-Magazin *Weird Tales* veröffentlicht wurde. Es handelt sich um eines der berühmtesten Werke des amerikanischen H. P. Lovecraft, dessen Hauptwerk in den zwanziger und dreißiger Jahren des vergangenen Jahrhunderts entstand, gilt heute neben Edgar Allan Poe und Ambrose Bierce als einer der bedeutendsten Vertreter der amerikanischen Phantastik- und Horrorliteratur.

Das Ziel der Arbeit ist eine Analyse und ein Vergleich von zwei verschiedenen Übersetzungen dieser Erzählung anhand des funktionalen Modells einer Übersetzungskritik, das 1990 von Margret Ammann entwickelt wurde. Die erste Übersetzung stammt von dem österreichischen Schriftsteller H. C. Artmann, der in den späten sechziger Jahren mehrere Kurzgeschichten Lovecrafts ins Deutsche übersetzte. Diese Sammlung phantastischer Kurzgeschichten mit dem Titel *Cthulhu* ist erstmals 1968 im Insel-Verlag erschienen. In der Arbeit soll aufgezeigt werden, welche Gründe dazu geführt haben, dass Artmanns Übersetzung auch heute noch vielfach als kongenial angesehen wird, andererseits als veraltet und teilweise sogar als verfälschend empfunden wird. Die zweite zu analysierende Übersetzung wurde 2006 für den deutschen Festa-Verlag angefertigt. Sie unterscheidet sich zum Teil erheblich von der älteren Übersetzung, unter anderem aufgrund der Tatsache, dass sie in Hinblick auf eine moderne deutschsprachige Leserschaft gezielt geglättet wurde. Da infolge der Zeitspanne von vierzig Jahren etliche Unterschiede in den Übersetzungen und den Übersetzungsstrategien zu erwarten waren, erwies sich ein Vergleich beider Translations als ein sehr interessantes und ergiebiges Unterfangen.

Der erste Abschnitt dieser Masterarbeit widmet sich übersetzungstheoretischen Grundlagen. Hier wird zunächst überblicksmäßig auf die Geschichte des literarischen Übersetzens eingegangen, danach werden in Kürze die Geschichte der Übersetzungskritik und in Folge drei übersetzungskritische Modelle erläutert und anschließend Justa Holz-Mänttärins Theorie des translatorischen Handelns sowie die Skopostheorie Hans J. Vermeers vorgestellt, die die wesentlichen Grundlagen für das funktionale Modell von Margret Ammann darstellen. Schließlich wird Ammanns funktionales Modell einer Übersetzungskritik erläutert. Nach einer Ausführung über die Rolle der LeserInnen werden die erstmals von Charles Fillmore entwickelten *scenes-and-frames semantics* dargestellt, bevor es zu einer Erklärung von Ammanns fünf Kritikschritten kommt.

Im darauffolgenden Abschnitt werden die literarischen Gattungsbegriffe definiert, die für das Thema grundlegend sind. Es folgt ein kurzer geschichtlicher Überblick über das Genre der *Weird Fiction*, ausgehend von Lovecrafts Definition und der Entstehung des Schauerro-

mans, der *gothic novel*. Der nächste Abschnitt widmet sich dem Autor, den Übersetzern und dem Werk selbst.

Im Hauptteil erfolgt die eigentliche Übersetzungskritik in fünf Analyseschritten, wobei gemäß dem zieltextorientierten Modell das Hauptaugenmerk auf der Untersuchung der Funktion und intratextuellen Kohärenz der beiden Translate liegt. Anhand von dreizehn ausgewählten Textstellen sollen exemplarisch für die ganze Erzählung die verschiedenen Probleme und Inkohärenzen der Translate sowie die Wirkung der Texte auf die LeserInnen dargelegt werden. Nach der Analyse des Ausgangstexts erfolgt schließlich ein Vergleich zwischen den Translaten und dem Original, im Zuge dessen ich die Unterschiede zwischen den beiden Übersetzungen und dem Ausgangstext und ihre Auswirkungen auf die Leserschaft diskutieren werde. Einzelne zusammenfassende Ergebnisse bilden den Abschluss dieser Arbeit.

Anmerkung bezüglich der im Anhang verwendeten Buchcovers: Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Buchcovers in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.



## 2. Übersetzungstheoretische Grundlagen

### 2.1 Zur Geschichte des literarischen Übersetzens

Übersetzungen sind aus unserem Lesealltag nicht mehr wegzudenken<sup>1</sup>. Dabei wird allerdings gerne vergessen, dass es sich um spezielle und - ganz allgemein formuliert - äußerst problematische Texte handelt. Übersetzungen unterscheiden sich oft beträchtlich von den Originalen; für ihre Entstehung spielen so unterschiedliche Faktoren wie Auftrag, Kalkül, Zielgruppe, Zeit und einiges mehr eine erhebliche Rolle. Bei literarischen Übersetzungen ist außerdem zu beachten, dass hierbei unterschiedliche Sprachsysteme mit eigenen Strukturen und Stilmerkmalen sowie verschiedene ästhetische und kulturelle Traditionen miteinander konfrontiert werden.

Da die Anfänge des Übersetzens bis zur Erfindung der Schrift zurückgehen, existiert auch eine jahrtausendealte theoretische Auseinandersetzung mit dem Thema. Im Zentrum der Betrachtungen stand bis weit ins 20. Jahrhundert die klassische Frage nach dem „wörtlichen“ oder „freien“ Übersetzen. Auch wurde seit jeher sorgfältig zwischen dem Übersetzen alltäglicher Sach- und Fachtexte und dem literarischen Übersetzen unterschieden (vgl. Snell-Hornby 1996:11). Dennoch ist die Geschichte der Translation eine vergleichsweise junge Forschungsströmung; eine systematische Dokumentation der Übersetzungstätigkeit setzte erst ab dem 20. Jahrhundert ein (vgl. Albrecht 1998:44). Der Oberbegriff *Translation* für Übersetzen und Dolmetschen sowie die Bezeichnungen *Translat* und *Translator* wurden von Otto Kade etabliert, der folgende noch heute gültige Definition von *Übersetzen* lieferte:

„Wir verstehen daher unter Übersetzen die Translation eines fixierten und demzufolge permanent dargebotenen bzw. beliebig oft wiederholbaren Textes der Ausgangssprache in einen jederzeit kontrollierbaren und wiederholt korrigierbaren Text der Zielsprache.“ (Kade 1968:35)

In der Übersetzungsgeschichte wurden lange Zeit nur historische Exkurse in Arbeiten vorgelegt, die das Problem des Übersetzens im Allgemeinen behandelten (vgl. Albrecht 1998:49). Die ersten Ausführungen zu übersetzerischen Fragen stammen aus der Antike. In Rom herrschte eine bedeutende Übersetzungstätigkeit. Die Übersetzer, die meist selber Dichter waren, bereicherten die lateinische Literatur mit Modellen griechischer Autoren; so entsprang die römische Literatur durch meist recht freie Übersetzungen bzw. *imitationes* dem Geist der griechischen (vgl. Albrecht 1998:28). In seiner Vorrede zu den Übersetzungen von Reden zweier griechischer Rhetoren *De optimo genere oratorum* äußerte sich Cicero für eine sinn-gemäße Methode. Obwohl er an einer anderen Stelle für wortwörtliches Vorgehen eintritt und

---

<sup>1</sup> Laut [http://www.boersenverein.de/de/158446/Pressemitteilungen/329126?\\_nav](http://www.boersenverein.de/de/158446/Pressemitteilungen/329126?_nav) betrug der Anteil der Übersetzungen unter allen auf dem deutschen Buchmarkt erschienenen Erstauflagen im Jahr 2008 8,8 Prozent, 2003 12,3 Prozent. Gut zwei Drittel davon stammen aus dem Englischen. (Zugriff am: 9.3. 2011)

nicht klar ist, ob er an eine Maxime für das Übersetzen oder bloß an die Optimierung der Redepraxis gedacht hat, nimmt man heute generell an, dass es Cicero war, der sich als erster gegen die vorherrschende Wörtlichkeit im Übersetzen und für die „Einbürgerung“ des Werks in die eigene Literatur aussprach (vgl. Albrecht 1998:54ff.). Ein wenig zweifelhaft ist auch eine Aussage Horaz' zum Übersetzen: In seiner *Epistula ad Pisones*<sup>2</sup>, in der er jungen Dichtern Ratschläge erteilt, findet sich eine Anspielung auf den *fidus interpretes* (gewissenhaften Übersetzer bzw. Dolmetscher): „nec verbum verbo curabis reddere fidus interpretes...“ (*De arte poetica*, 133f., zit. n. Albrecht 1998:56). Viele Kommentatoren empfanden dies als Empfehlung für freies Übersetzen, doch ist die Aussage nur eine Feststellung, dass ein gewissenhafter Übersetzer einen Text wortwörtlich wiederzugeben pflegt und kann auf zwei verschiedene Weisen interpretiert werden (vgl. Albrecht 1998:56ff.). Die Tradition des freien Übersetzens, in der die Übersetzer mit dem Original konkurrierten, wurde in Folge von den Römern weitergeführt. Ein wenig anders verhielt es sich mit den Ansichten des Bibelübersetzers Hieronymus (400 n.Chr.). Zwar beteuerte auch er, bei der Übersetzung griechischer Texte nach Ciceros Vorbild dem Sinn nach vorzugehen, doch wandte er dieses Prinzip nicht für seine Übersetzung der Heiligen Schrift an, die Wort für Wort zu übersetzen sei, da „die Wortstellung ein Mysterium“ (Störig 1963:1) darstelle.

Erste bedeutende Ausbildungszentren für Sprachmittler entstanden im Mittelalter; am bekanntesten ist die „Schule von Toledo“, durch die nur mehr auf Arabisch erhaltene griechische wissenschaftliche und philosophische Werke über den Umweg des Lateinischen in Westeuropa verbreitet wurden (vgl. Snell Hornby 1996:9). Mit der Erfindung des Buchdrucks und der daraus resultierenden Expansion des literarischen Marktes wurden immer mehr Texte antiker Autoren sowie Übersetzungen in die sich allmählich formierenden Volkssprachen gedruckt; erste Übersetzungsbibliographien entstanden (vgl. Albrecht 1998:42f.).

Einen wesentlichen Beitrag für die Übersetzungstheorie in Deutschland leistete Martin Luther mit seinem *Sendbrief vom Dolmetschen* (vgl. Albrecht 1998:121f.). Mit seiner deutschen Übersetzung von Erasmus' griechischer Fassung des Neuen Testaments, die 1522 veröffentlicht wurde, trug er auch wesentlich zur Bereicherung und Prägung der deutschen Standardsprache bei (vgl. Albrecht 1998:130). Auch er sah sich in manchen Fällen dem Wortlaut der Bibel derart verpflichtet, dass er wörtliches Übersetzen dem deutschen Sprachgebrauch vorzog, übersetzte jedoch grundsätzlich in einer volksverbundenen Sprache und wollte dem gemeinen Volk die Heilige Schrift näherbringen. Somit gehört Luther zu den entschiedensten Vertretern eines zielsprachenorientierten Übersetzens (vgl. Albrecht 1998:121).

Immer wieder wurden Grundsatzthesen und Abhandlungen zum Übersetzen verfasst, die für die abendländische Kultur in einige wesentliche Komponenten zusammengefasst werden kann: Sachkenntnisse, Sprachbeherrschung, Empathie mit dem Autor und die Bemühung um einen guten Stil (vgl. Snell-Hornby 1996:12). Im 17. Jahrhundert gehörte das Übersetzen - zumindest aus den klassischen Sprachen - zu den anerkannten literarischen Gattungen, Über-

---

<sup>2</sup> zitiert als *De arte poetica*

setzerInnen wurden gemeinhin als SchriftstellerInnen angesehen. Das führte dazu, dass sich viele ÜbersetzerInnen mehr in den Dienst ihres eigenen Textes stellten, eine Tendenz, die besonders in der französischen Klassik auflebte (vgl. Albrecht 1998:69). Die ÜbersetzerInnen nahmen sich nicht nur Freiheiten in Bezug auf die sprachliche Form, sondern passten oft auch kulturelle Eigentümlichkeiten, Denkformen und das historische Umfeld eines Werkes an die Lebenswelt der LeserInnen und ästhetischen Normen der Zeit an. Die „schönen ungetreuen“ Übersetzungen (*belles infidèles*), die ihre Blütezeit im 18. Jahrhundert erlebten, charakterisierten sich durch starke Eingriffe in die Makrostruktur von Texten (etwa durch Streichungen, Umstellungen, Hinzufügungen) und waren auch in Deutschland weitverbreitet. Stilbrüche oder Derbheiten, wie beispielsweise bei Shakespeare vorgefunden, wurden geglättet oder weggelassen (vgl. Albrecht 1998:79).

Seit dem Ende des 18. Jahrhunderts expandierte der Buchmarkt enorm; Übersetzungen wurden angefertigt, um möglichst rasch den steigenden Bedarf an Lesestoff zu sichern. Unter diesen Umständen spielte die Qualität bzw. die Treue einer Übersetzung eine untergeordnete Rolle. In Deutschland wurde in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts der Begriff der „Übersetzungsfabriken“ geprägt (vgl. Albrecht 1998:183f.).

Im Laufe des 18. Jahrhunderts keimte allmählich das für die Epoche der Romantik charakteristische Ideal der treuen Übersetzung auf. Diese Wende in der Übersetzungstheorie erfolgte aus einer geänderten Auffassung von Sprache, besonders aus Herders Überlegungen zum Übersetzen. Ihm zufolge sei Sprache das Resultat eines un abgeschlossenen Prozesses, der sich in den Menschen vollzieht und habe Erkenntnisfunktion, sodass Gedanke und Form eine untrennbare Einheit bilden (vgl. Hohn 2003:93). Die Romantik, in der August Wilhelm Schlegel und Ludwig Tieck unter anderem die Werke Shakespeares übersetzten, war eine wichtige Periode für die literarische Übersetzung. Goethe betrachtete die Übersetzungstätigkeit als Mittel zur Verwirklichung der Universalität (vgl. Woodsworth 2003:42) und unterschied zwischen zwei Übersetzungsmaximen<sup>3</sup>. Die eine verlange, dass der fremdsprachige Autor zu den Lesern herübergebracht werde; die andere fordere, dass sich die Leser zu dem Fremden hinüber begeben sollen und sich in seine Zustände, Sprechweise und Eigenheiten fügen sollen (vgl. Albrecht 1998:73). Zusätzlich sahen die Romantiker im un abgeschlossenen Übersetzungsprozess das Fortleben der Dichtung, ja gar ihren Inbegriff, in der sich gleich zwei dichterische Stimmen vereinigen (vgl. Hohn 2003:93).

Die praktische Übersetzungstätigkeit im 19. Jahrhundert war stark von Friedrich Schleiermachers Übersetzungstheorie geprägt. Er formulierte zwei Methoden<sup>4</sup>: „Entweder der Uebersetzer läßt den Schriftsteller möglichst in Ruhe, und bewegt den Leser ihm entgegen; oder er läßt den Leser möglichst in Ruhe und bewegt den Schriftsteller ihm entgegen“ (Störig 1963:47). Durch die erste Methode würde sich eine Übersetzung demgemäß wie ein Originalwerk lesen. Schleiermacher gab der zweiten Methode den Vorzug, in der das Gefühl des

---

<sup>3</sup> Später unterschied Goethe jedoch zwischen drei Arten von Übersetzungen (prosaische, parodistische und neuschaffende Übersetzung).

<sup>4</sup> Aufsatz „Über die verschiedenen Methoden des Uebersetzens“ (1813)

Fremden erhalten bleibt (vgl. Albrecht 1998:75). Wichtigste Leistung der Übersetzung sei laut Schleiermacher, auf das Original zu verweisen. So bildete sich zur Zeit der Hochromantik in Deutschland eine verfremdende Übersetzungspraxis heraus (vgl. Albrecht 1998:153). Wilhelm von Humboldt vertrat ähnliche Ansichten wie Schleiermacher: Da sich mit Ausnahme von Fachterminologien für kein Wort in einer bestimmten Sprache ein komplett äquivalentes finden lasse, könne eine Übersetzung immer nur das dem jeweiligen Übersetzer/der jeweiligen Übersetzerin eigene Verständnis vom Original darstellen und besitzt nur für eine gewisse Zeit Gültigkeit. Während die Übersetzungstheorie in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in einer Zeit geistiger wie politischer Liberalität, eine regelrechte Blütezeit erlebte, kam es in der zweiten Jahrhunderthälfte durch die Zunahme des Materialismus und der nationalen Gesinnung zu einer Umkehr in die Praxis der einbürgernden Methode (vgl. Hohn 2003:94f.).

Im 20. Jahrhundert setzte sich besonders Stefan George für die Wiederaufnahme von Form und Gestalt als wichtigstes Prinzip der Lyrik ein. Dem entspricht die Übersetzungstheorie Walter Benjamins, die dem interlinearen, also wörtlichen Übersetzen, dem „Urbild oder Ideal aller Übersetzung“ (Störig 1963:195) verpflichtet ist (vgl. Hohn 2003:95). Nach dem Zweiten Weltkrieg begann sich die Disziplin der Übersetzungswissenschaft zu wandeln. War diese vormals eher Theologen, Philosophen und Dichtern vorbehalten, entwickelten sich nun im Zuge der Euphorie um die maschinelle Übersetzung wissenschaftlich-objektive Ansätze heraus (vgl. Snell-Hornby 1996:13). Die Übersetzungswissenschaft begann als Teildisziplin der Sprachwissenschaft, hat sich mittlerweile aber weit von ihren Ursprüngen entfernt (vgl. Albrecht 1998:13f.). Anfang der sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts beschäftigten sich verschiedenste Wissenschaftsdisziplinen mit dem Problem der Übersetzung. Leipzig wurde ein wichtiges Zentrum der neuen fach- und gemeinsprachlich orientierten Übersetzungswissenschaft, wobei hier - in der so genannten Leipziger Schule - der Terminus *Translation* als Oberbegriff für das Dolmetschen und Übersetzen eingeführt wurde. Besonders in Deutschland bildete sich die stark linguistisch orientierte Übersetzungswissenschaft als Teilbereich der Angewandten Linguistik heraus<sup>5</sup> (vgl. Snell-Hornby 1996:13). Das Übersetzen wurde damals zunächst als rein linguistische Angelegenheit angesehen und als *Substitution*, d. h. als Umwandlung einer Kette von Einheiten in eine Kette äquivalenter Einheiten (in der Zielsprache) aufgefasst. Der Begriff der Äquivalenz, der nie eindeutig definiert wurde, wurde zum zentralen Begriff und Streitpunkt in der damaligen Übersetzungswissenschaft (vgl. Snell-Hornby 1996:14). In den siebziger Jahren erweiterte sich die Perspektive im Zuge der „pragmatischen Wende“. In Deutschland entstanden neue theoretische Ansätze, die die funktionalen, sozialen und kommunikativen Aspekte der Sprache aufgriffen. Maßgebend für die Neuorientierung der Übersetzungs- und Dolmetschwissenschaft in den achtziger Jahren waren die von Hans J. Vermeer erstmals 1978 vorgelegte Skopostheorie (siehe 2.4) sowie Justa Holz-Mänttärís Theorie vom translatorischen Handeln (siehe 2.3). Nach dieser funktionalen Theorie ist Sprache ein Bestandteil von Kultur; Übersetzen wurde nicht länger als Umkodierung sprachlicher Zei-

---

<sup>5</sup> Literaturübersetzen wurde hier allerdings als „normabweichend“ ausgeklammert und als Teilbereich der Literaturwissenschaft verstanden (vgl. Snell-Hornby 1996:13).

chen, sondern als transkulturelles Handeln definiert (vgl. Snell-Hornby 1996:14). Es kam zu einer „Entthronung des Ausgangstexts“ (Vermeer 1986:42); denn nunmehr galt das Hauptaugenmerk dem Zweck einer Übersetzung in der Zielkultur, nicht mehr dem Ausgangstext allein (vgl. Snell-Hornby 1996:14).

Die Übersetzungswissenschaft - seit Ende der achtziger Jahre setzte sich der Terminus „Translationswissenschaft“ durch - ist im Wesentlichen prospektiv; eine Ausnahme stellt die Übersetzungskritik dar, die bereits bestehende Werke behandelt. Daneben bildete sich in den letzten dreißig Jahren eine deskriptive Forschungsrichtung heraus (*Descriptive Translation Studies*, auch unter dem Namen *Manipulation School* bekannt). Die historisch-deskriptive Übersetzungsforschung entwickelte sich aus der vergleichenden Literaturwissenschaft (vgl. Albrecht 1998:13-16).

## 2.2 Übersetzungskritische Ansätze

Die Übersetzungswissenschaft begann sich erst in den 1970er Jahren mit dem Gebiet der Übersetzungskritik zu beschäftigen. Davor fand Übersetzungskritik vor allem in literaturkritischen Rezensionen von Zeitungen statt und war oft subjektiv und mit allgemeinen Aussagen unterlegt (vgl. Kaindl 2003:373). Katharina Reiß (1971:9) stellt sich hier zu Recht die Frage, ob es sich dabei um Übersetzungskritik im eigentlichen Sinn handelt. Schließlich habe „im Zeichen der Kommerzialisierung des Literaturbetriebes das Niveau der literarischen Kritik“ im Allgemeinen stark abgenommen (Reiß 1971:9). Zudem werden Übersetzungen in den meisten Rezensionen nicht wie Übersetzungen, sondern wie Originale bewertet. Die Urteile der KritikerInnen fallen meist sehr subjektiv aus; in den seltensten Fällen wird eine Übersetzung überhaupt mit dem fremdsprachigen Ausgangstext verglichen (vgl. Reiß 1971:9f.). Reiß zufolge hat die Übersetzungskritik mehrere Funktionen zu erfüllen: Sie soll dazu beitragen, die Qualität von Übersetzungsleistungen in der Gesellschaft zu verbessern, aber auch den Wunsch nach „besseren“ Übersetzungen in der Öffentlichkeit wecken sowie - auch vom pädagogischen Standpunkt aus, d.h. in der Übersetzer Ausbildung - das Sprachbewusstsein schärfen. Zudem soll sie den sprachlichen sowie den außersprachlichen Horizont erweitern (vgl. Reiß 1971:7). Das Ziel einer wissenschaftlich fundierten Übersetzungskritik sollte laut Reiß „die Feststellung, Beschreibung und Bewertung der angebotenen Übersetzungslösungen in einem Zieltext (ZT) und dies nicht rein subjektiv, sondern argumentativ und intersubjektiv nachvollziehbar“ sein (Reiß 1989:72). Dazu gibt es mittlerweile eine Reihe unterschiedlicher übersetzungskritischer Modelle. Im Folgenden sollen drei dieser Ansätze näher beschrieben werden.

### 2.2.1 Der texttypologische Ansatz von Reiß

Katharina Reiß entwickelte 1971 in *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik* eines der ersten Modelle der Übersetzungskritik. Ziel ihrer Ausführungen ist es, „objektive Kriterien und sachgerechte Kategorien für die Beurteilung von Übersetzungen aller Art zu erarbeiten“ (Reiß 1971:7). ÜbersetzungskritikerInnen sollten sowohl die Ausgangs- als auch die Zielsprache beherrschen, also die Übersetzung anhand des Originals nachprüfen: „Keine Übersetzungskritik ohne Vergleich zwischen Ziel- und Ausgangstext“ (Reiß 1971:11). Somit wendet sich Reiß eindeutig gegen eine rein zieltextorientierte Bewertung. Jede Beurteilung sollte objektiv, begründet und nachvollziehbar sein. Objektivität definiert Reiß in diesem Zusammenhang mit Überprüfbarkeit, die „das Gegenteil von Willkür und mangelnder Beweisführung“ (1971:12) darstelle. Jede positive oder negative Bewertung soll eingehend begründet und durch Nachweise gestützt werden. Idealerweise sollen KritikerInnen auch subjektiv mögliche andere Entscheidungen erörtern. Bei einem negativen Urteil ist zu eruieren, wie es zu den übersetzerischen Fehlentscheidungen kommen konnte, weiters sind Verbesserungsvorschläge anzuführen (vgl. Reiß 1971:12).

Die Analyse und Beurteilung des Zieltexts kann durchaus in einem ersten Schritt erfolgen, in einem zweiten Schritt ist die Übersetzung aber immer mit dem Ausgangstext zu vergleichen. Im Allgemeinen sollte als erster Schritt der Zieltext analysiert werden (vgl. Reiß 1971:18).

Aufbauend auf Karl Bühlers Unterscheidung der drei Sprachfunktionen Darstellung, Ausdruck und Appell (1982/1934:28ff.) unterscheidet Reiß in ihrer Texttypologie drei grundsätzliche Typen von Texten: „inhaltsbetonte“, „formbetonte“ und „appellbetonte Texte“, die „je nach dem *Übergewicht* der einen oder anderen Funktion der Sprache in einem gegebenen Text“ (Reiß 1971:32) bestimmt werden. Als vierten Typ fügt sie den „audio-medialen Typ“<sup>6</sup> hinzu (Reiß 1971:34). Der jeweilige Texttyp beeinflusst die Wahl der Übersetzungsmethode, denn das wichtigste Ziel müsse sein, „das Wesentliche, den Typ Bestimmende des Textes auch in der Übersetzung zu erhalten“ (Reiß 1971:31). Abweichungen von diesem Prinzip seien nur dann gestattet, wenn eine Übersetzung einem speziellen Zweck dienen oder an einen speziellen Leserkreis angepasst werden soll (vgl. *ibid.*).

Neben dem Texttyp gilt es auch die sogenannten „innersprachlichen Instruktionen“ zu beachten, nämlich die semantischen, lexikalischen, grammatikalischen und stilistischen Elemente eines Textes (vgl. Reiß 1971:54ff.). Prinzipiell sei Übersetzen nur möglich, da zwischen den verschiedenen Sprachen Äquivalenzbeziehungen auf der Ebene der „langue“ (d. h. der Sprache als System) bestehen; beim Übersetzen sind die bestmöglichen Äquivalente auf der Ebene der „parole“ (d. h. der aktualisierten Sprache) auszuwählen (vgl. Reiß 1971:54). Bei den semantischen Elementen seien „die Äquivalenz, bei den lexikalischen die Adäquatheit, bei den grammatikalischen die Korrektheit und bei den stilistischen die Korrespondenz

---

<sup>6</sup> Audio-mediale Texte sind auf „außersprachliche (technische) Medien und nichtsprachliche Ausdrucksformen graphischer, akustischer und optischer Art“ (Reiß 1971:49) angewiesen.

ihrer Wiedergabe in der Übersetzung“ (Reiß 1971:68f.) zu analysieren. Eine weitere Kategorie, die bei einer Übersetzungskritik beachtet werden muss, bezieht sich auf die vielfältigen außersprachlichen Faktoren, die sogenannten „außersprachlichen Determinanten“, die das sprachliche Gepräge des Textes mitbestimmen (vgl. Reiß 1971:70). Zu ihnen zählt Reiß „den engeren Situationsbezug, den Sachbezug, den Zeitbezug, den Ortsbezug, den Empfängerbezug, die Sprecherabhängigkeit und die affektiven Implikationen“ (Reiß 1971:71).

### 2.2.2 Der pragmlinguistische Ansatz von House

Juliane House's erstmals 1977 vorgelegtes und 1997 weiter ausgearbeitetes Modell zur Übersetzungskritik basiert auf einer pragmlinguistischen Analyse des Ausgangstexts. Als Hauptkriterium gilt dabei die Äquivalenz zwischen der Funktion von Ausgangs- und Zieltext (vgl. 1997:32). Sie gliedert Sprache/Text (*language/text*) in Anlehnung an Michael A. K. Halliday in drei übersetzungskritisch relevante Bereiche: Register, Genre und individuelle Textfunktion bzw. *individual textual function* (vgl. 1997:108).

Der erste Analyseschritt bezieht sich auf das Register, das House wiederum in drei Kategorien unterteilt, die alle auf lexikalischer, syntaktischer und textueller Ebene untersucht werden. Zum Register gehören aufbauend auf Halliday die inhaltlich-thematische Orientierung des Textes mit seinem jeweiligen Fachlichkeitsgrad (*field*), die situativen Faktoren der KommunikationsteilnehmerInnen, das emotionale Verhältnis zwischen TextproduzentIn und AdressatIn, die Haltung des Senders/der Senderin zum Thema und seine/ihre kommunikative Intention (*tenor*) sowie die Kommunikationsformen (*mode*). Die Kategorie *mode* verzweigt sich weiters in die Komponenten Medium - gesprochene beziehungsweise geschriebene Sprache (*simple/complex medium*) - und Zahl der Kommunikationsteilnehmer: monologisch beziehungsweise dialogisch (*simple/complex participation*). Im zweiten Bereich, dem Genre, wird im Großen und Ganzen die Textsorte identifiziert (vgl. House 1997:105ff.). Diese verbindet die Bereiche Register und individuelle Textfunktion, wobei letztere in Anlehnung an Halliday in eine referentiell-inhaltsbezogene und eine interpersonelle, beim Leser/der Leserin Reaktionen bewirkende Funktion geteilt wird (vgl. House 1997:35).

Übersetzungen werden nach so genannten Äquivalenzrelationen zwischen Ausgangs- und Zieltext bewertet. House unterscheidet zwischen *covert* und *overt translation* (vgl. 1997:111-115). Der erste Typ, die „verdeckte“ Übersetzung, ist als Übersetzung nicht erkennbar und hat in der Zielkultur den Status eines Originals inne. Die kulturellen Unterschiede zwischen den ausgangs- und zieltextkulturellen Sprachgemeinschaften und die unterschiedlichen kulturellen Präsuppositionen bedingen häufig die Einfügung eines „kulturellen Filters“ (*cultural filter*) (vgl. 1997:115). Die funktionale Äquivalenz kann und soll in „verdeckten“ Übersetzungen bewahrt werden, denn “it is thus both possible and desirable to keep the function of the source text equivalent in the translation text“ (1997:69).

Die „offene“ Übersetzung ist jedoch als Übersetzung identifizierbar, wodurch Äquivalenz im Bereich der textuellen Funktion unmöglich wird. Andernfalls müsste der Text an die unterschiedlichen kulturellen Präsuppositionen angepasst werden (vgl. House 1997:76).

House weist darauf hin, dass ihr Ansatz eher für Gebrauchstexte als für literarische Texte geeignet sei, da in letzteren Form und Inhalt untrennbar miteinander verbunden seien (vgl. House 1997:48).

### 2.2.3 Der polysystemische Ansatz von Van den Broeck

Als drittes Modell der Übersetzungskritik soll der Ansatz von Raymond van den Broeck vorgestellt werden, der dem Bereich der *Descriptive Translation Studies* zugeordnet wird.

Grundlage hierfür ist die vergleichende Analyse von Ausgangs- und Zieltext, mit deren Hilfe eine evaluative und kritische Beurteilung erfolgen kann. Van den Broecks Modell sucht den Grad der Äquivalenz zwischen Ausgangs- und Zieltext zu ermitteln (vgl. Van den Broeck 1985:57). Der Vergleich ist ausgangstextorientiert; als Maßstab zum Vergleich dient die sogenannte *adequate translation*, die eine optimale Rekonstruktion aller im Ausgangstext enthaltenen Elemente mit textuellen Funktionen, welche „Texteme“ genannt werden, darstellt. Das Analysemodell besteht aus drei Stufen:

Zunächst werden in einer Textemanalyse die Texteme des Ausgangstextes identifiziert und die *adequate translation* konzipiert. Analysiert werden „phonic, lexical, and syntactic components, language varieties, figures of rhetoric, narrative and poetic structures, elements of text convention [...], thematic elements, and so on“ (Van den Broeck 1985:58). In einem zweiten Schritt erfolgt die Gegenüberstellung der Texteme mit den entsprechenden Elementen im Zieltext. Dabei sind eventuelle Verschiebungen (*shifts*) zu beachten, die Van den Broeck in *obligatory shifts* und *optional shifts* unterteilt. Erstere werden durch die Regeln des linguistischen und kulturellen Systems der Zielkultur determiniert, zweitere durch die Entscheidungen der ÜbersetzerIn (vgl. Van den Broeck 1985:57). Im dritten Schritt erfolgt ein allgemeiner Vergleich der Ausgangstext- und Zieltextmerkmale unter Berücksichtigung der *adequate translation* und des Vergleichs der Texteme. Nach Van den Broeck ist dabei unbedingt das komplexe Netzwerk von Beziehungen zu beachten, in das der Übersetzungsprozess eingeflochten ist. Dabei ist das Augenmerk zu richten auf die Beziehungen zwischen dem Ausgangstext und dem System ähnlicher Texte in der Ausgangssprache und/oder -kultur, zwischen Ausgangs- und Zielsystemen, Zieltext und Zielpublikum, Zieltext und anderen Übersetzungen und so weiter (vgl. Van den Broeck 1985:59). Erst danach kann die Bewertung der ÜbersetzungskritikerInnen erfolgen. Dabei ist aber immer zwischen den Normen der ÜbersetzerInnen und denen der KritikerInnen zu unterscheiden (vgl. Van den Broeck 1985:56). Auch die Strategien in Hinblick auf das Zielpublikum sowie jene der ÜbersetzerInnen, die außerdem an Ort und Zeit gebunden sind, müssen in die abschließende Beurteilung der Entspre-



chung von Textemen des Zieltextes und Textemen des Ausgangstextes einfließen (vgl. Van den Broeck 1985:56, 61).

### 2.3 Theorie des translatorischen Handelns

1984 veröffentlichte Justa Holz-Mänttari in ihrer Monographie *Translatorisches Handeln: Theorie und Methode* ihre Theorie vom translatorischen Handeln, die auf handlungs- und systemtheoretischen sowie auf kommunikationstheoretischen Grundlagen basiert und auf praktische Anwendung abzielt (vgl. Holz-Mänttari 1984:25). Translatorisches Handeln soll nach Holz-Mänttari „als spezifisches Handlung-in-Situation-Konzept für Botschaftsträgerproduktion beschrieben werden“ (Holz-Mänttari 1984:26). Weiters solle es auch als gesellschaftliche Institution und Kooperationsmuster aufgefasst werden, wodurch es „als pragmatische und didaktische Disziplin seine Daseinsberechtigung“ (Holz-Mänttari 1984:26) erhalte. Die Theorie leistete einen wegweisenden Beitrag zur Neuorientierung der Translationswissenschaft in den 1980er Jahren.

Holz-Mänttari verwendet den Begriff „Translation“ für Übersetzen und Dolmetschen und bezeichnet ihn wie folgt:

„Translation sei ein mit Expertenfunktion auf Produktion gerichtetes Handlungsgefüge in einem komplexen und hierarchisch organisierten Gefüge verschiedenartiger Handlungen; konstituierende Merkmale seien analytisches, synthetisches, evaluatives und kreatives Handeln unter den Aspekten verschiedener Kulturen und gerichtet auf die Überwindung von Distanzen; Zweck translatorischen Handelns sei die Produktion von Texten, die von Bedarfsträgern als Botschaftsträger im Verbund mit anderen für transkulturellen Botschaftstransfer eingesetzt werden [...].“ (Holz-Mänttari 1984:87)

Holz-Mänttari definiert Übersetzen und Dolmetschen also als Expertenhandlung, die als solche spezifische Kompetenzen erfordert. Ein Ausgangspunkt ihrer Theorie besteht darin, dass die Ermöglichung der interkulturellen Kooperation ein entscheidendes Prinzip für die Translation darstellt. Da in der modernen arbeitsteiligen Gesellschaft die Menschen oftmals ihrem eigenen Bedarf nicht mehr nachkommen können, sind sie auf ExpertInnen angewiesen, die für ihre Produkte Verantwortung übernehmen. Holz-Mänttari bezeichnet die AuftraggeberInnen als *Bedarfsträger*, Texte als *Botschaftsträger* (vgl. Holz-Mänttari 1984:31). ÜbersetzerInnen, die Holz-Mänttari als „Experten für interkulturelle Kommunikation“ (Holz-Mänttari 1986:360) betrachtet, haben die Aufgabe, gemeinsam mit den AuftraggeberInnen deren Bedarf zu definieren, zu verbalisieren und zu konkretisieren (vgl. Holz-Mänttari 1984:91f.). Der Bedarf nach translatorischem Handeln ergibt sich, wenn beim Überschreiten kultureller Barrieren zwecks Koordinierung ein Botschaftstransfer unter Einsatz von Texten als Botschaftsträgern im Verbund benötigt wird (vgl. Holz-Mänttari 1984:86). Da Handlungs- und Sprachmuster kulturbedingt sind, ist auch sprachliches Handeln als kulturspezifisches Handeln auf-

zufassen (vgl. Holz-Mänttari 1984:42). Unter handlungstheoretischem Aspekt bedeutet dies „kommunikative Kooperation zur Steuerung aktionaler Kooperation, aber auch der kommunikativen Kooperation selbst“ (Holz-Mänttari 1984:42).

Übersetzen ist für Holz-Mänttari nicht in erster Linie Kommunikation, sondern Produktion - die Herstellung eines Produktes für Fremdbedarf, welche einem spezifischen Zweck dient: „Das Handeln selbst wird an seiner Funktion gemessen: *WOZU* wird etwas getan? Dadurch wird sein Resultat beurteilbar“ (Holz-Mänttari 1984:17). Da Übersetzen bei Holz-Mänttari keine rein sprachliche Tätigkeit ist, werden relevante verbale und nonverbale Aspekte in ihrer Theorie einbezogen. Translatoren ist laut Holz-Mänttari eine „von Experten auszuführende kreative Handlung“, wobei besonders auf das „Gemeinte“, das heißt das Nichtsprachliche Rücksicht zu nehmen ist (vgl. Holz-Mänttari 1984:30). Wesentlich ist, dass translatorisches Handeln, wie jede andere Handlung, einem Gesamtziel untersteht. Eine Handlung ist dann als geglückt anzusehen, „wenn sie aus der Sicht des Aktanten ihren Zweck erfüllt hat, also funktionsgerecht war“ (Holz-Mänttari 1984:29). „Funktion“ ist ein Schlüsselbegriff dieser Theorie und wird als Zweck beschrieben, der „unter bestimmten Bedingungen in gegebener Situation zu erfüllen, bzw. das Ziel, das zu erreichen ist“ (vgl. Holz-Mänttari 1984:30). Beim Prozess des Übersetzens, also der „Produktion eines Botschaftsträgers“ (Holz-Mänttari 1984:31) ist nicht nur die Funktion, sondern auch die Zielgruppe bzw. im weitesten Sinn die „Rezeptionssituation“, nämlich die Situation des Rezipienten und sein Umfeld (vgl. Holz-Mänttari 1984:31) zu berücksichtigen.

Aufbauend auf ihrer Theorie erarbeitete Holz-Mänttari auch eine Methodologie, „über die der theoretische Ansatz didaktisch und pragmatisch umsetzbar ist“ (Holz-Mänttari 1984:162). Am Beginn translatorischer Handlungen wird ein Auftrag erteilt, der Spezifikationen der Bedarfsträger über das Produkt enthält. Um den TranslatorInnen die Arbeit zu erleichtern, sollten die Bedarfsträger ihren Bedarf in einer Produktspezifikation möglichst genau darlegen, wobei anzugeben ist, „was für eine Botschaft mit was für einem Botschaftsträger wann und wo zu welchem Zweck bei welchem Rezipienten in welcher Situation was bewirken soll“ (Holz-Mänttari 1984:114). Je sorgfältiger die Bedarfsbeschreibung und je sachdienlicher die mitgelieferten Daten und Materialien sind, desto rascher und funktionsgerechter können TranslatorInnen arbeiten (vgl. Holz-Mänttari 1984:114).

Durch die Analyse des Ausgangsmaterials wird ein Profil erarbeitet, das die verschiedenen Funktionen der einzelnen Elemente beschreibt. Die Ergebnisse des Ausgangstextprofils und des Zieltextmodells werden schließlich für „ein funktionsbezogenes Zieltextprofil“ verwendet, das die Grundlage für die Zieltextproduktion darstellt (vgl. Holz-Mänttari 1984:114).

Laut Holz-Mänttari ist Translation als Teil eines komplexen Handlungsgefüges aufzufassen, in dem Individuen unterschiedliche Rollen einnehmen: die des Translations-Initiators oder Bedarfsträgers, der einen Text benötigt, die Rolle des Bestellers, des Ausgangstext-Texters, des Translators, der den (Ziel-)Text produziert, des (Ziel-)Text-Applikators, der mit dem (Ziel-)Text arbeitet, und die Rolle des (Ziel-)Text-Rezipienten, der den (Ziel-)Text rezipiert. Diese Handlungsrollen mit ihrer jeweiligen Schlüsselposition setzen Entscheidungsbe-

fugnis voraus. Der Translator/die Translatorin ist dafür verantwortlich, das Funktionsfeld des Zieltextes zu analysieren, die Ergebnisse zu beurteilen und die nötigen Schlüsse daraus zu ziehen (vgl. Holz-Mänttari 1984:109).

Texte als Botschaftsträger stellen jedoch nicht die einzigen Kommunikationsmittel dar. Von TranslatorInnen wird erwartet, dass sie andere Arten von Botschaftsträgern - wie Bilder, Melodien oder Gesten - „in ihren konstitutiven Merkmalen und ihrem Einfluss auf Texte beim Einsatz im Verbund [kennen], ohne selbst für deren Produktion kompetent sein zu müssen“ (Holz-Mänttari 1984:86).

## 2.4 Die Skopostheorie

1978 präsentierte Hans J. Vermeer in dem Artikel *Ein Rahmen für eine Allgemeine Translationsstheorie* zum ersten Mal seine Skopostheorie, die er später weiter ausarbeitete und unter anderem 1984 mit Katharina Reiß in *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie* sowie 1989 in seinem Werk *Skopos und Translationsauftrag* veröffentlichte. Sie stellt eine allgemeine Theorie der Translation dar, die auf dem so genannten „Skopos“ (von griechisch *skopós* = Zweck, Ziel), also der Funktion einer Übersetzung in der Zielkultur, basiert (vgl. Reiß/Vermeer 1984:96). Die Skopostheorie ist eine spezielle Form der Handlungstheorie, die eine Situation voraussetzt, in der immer schon ein Ausgangstext als „Primärhandlung“ existent ist (vgl. Reiß/Vermeer 1984:95). Im Gegensatz zu früheren Modellen in der Übersetzungswissenschaft, die sich auf sprachliche Komponenten und die Äquivalenz zwischen Ausgangs- und Zieltext konzentrieren, ist die Skopostheorie primär funktionsorientiert. Im Mittelpunkt stehen das Ziel des translatorischen Handelns, der Kultur- und AdressatInnenbezug sowie die Rolle der TranslatorInnen als ExpertInnen. Handeln wird als Reaktion auf eine gegebene Situation betrachtet und gilt dann als sinnvoll, wenn es kulturspezifisch als situationsadäquat eingestuft wird (vgl. Reiß/Vermeer 1984:97). Auch Normen, welche vorschreiben, wie gehandelt werden soll, sind kulturspezifisch. Wesentlich ist, dass „auf eine Situation so reagiert wird, daß die Reaktion als sinnvoll erklärt werden kann“ (Reiß/Vermeer 1984:98), denn „was man tut, ist sekundär im Hinblick auf den Zweck des Tuns und seine Erreichung“ (ibid.).

Der Zieltext, sei es eine Übersetzung oder Verdolmetschung, wird bei Reiß und Vermeer „unabhängig von seiner Funktion [...] und Textsorte als Informationsangebot in einer Zielsprache und deren -kultur (IA<sub>Z</sub>) über ein Informationsangebot aus einer Ausgangssprache und deren -kultur (IA<sub>A</sub>) gefaßt“ (Reiß/Vermeer 1984:76).

Dem Skopos kommt beim Translationsvorgang höchste Priorität zu, nicht jedoch dem Ausgangstext, der jeweils spezifisch interpretiert wird. Die Erreichung eines gegebenen Translationszwecks ist wichtiger als die Erstellung einer Translation in einer bestimmten Weise (vgl. Reiß/Vermeer 1984:100). Nicht „der Ausgangstext ist oberste Richtschnur für

eine Translation, sondern die Kommunikationsintention und deren optimale Realisierung unter den Gegebenheiten der Zielkultur“ (Vermeer 1990<sup>2</sup>:68). Laut Reiß und Vermeer gibt es „den“ Ausgangstext gar nicht, sondern „nur einen Text in einer gegebenen Rezeptionssituation“ (1984:90).

Die Aufgabe professioneller ÜbersetzerInnen ist es, jene Faktoren zu identifizieren, die das „Funktionieren“ eines Translats in einer Zielkultur ermöglichen (vgl. Dizdar 2003:105). Darüber hinaus müssen Translationszwecke auch begründbar sein (vgl. Reiß/Vermeer 1984:101). Die Festlegung eines Skopos kann nur „bei möglicher Einschätzung der Zielempfänger“ (Reiß/Vermeer 1984:102) vorgenommen werden, weshalb der Skopos auch als rezipientenabhängig bezeichnet wird.

Für die Realisierung eines Skopos ist schließlich nicht nur Bekanntheit mit der Zielsprache, sondern auch mit der Zielkultur notwendig (vgl. Reiß/Vermeer 1984:103). In der Skopostheorie sind TranslatorInnen keine bloßen Sprachmittler, sondern auch „Kulturmittler“ (vgl. Reiß/Vermeer 1984:7). Dafür müssen sie sowohl Ausgangs- als auch Zielkultur kennen, also „bikulturell“ (Reiß/Vermeer 1984:26) sein. Da es für verschiedene Textteile unterschiedliche Skopoi geben kann, schlägt Reiß gegebenenfalls eine Skoposhierarchie vor. Da es sich bei der Translation um eine andere Produktionshandlung als das Verfassen eines Ausgangstexts handelt, kann sie auch anderen Zwecken dienen, das heißt der Skopos eines Translats und der Skopos des Ausgangstexts müssen nicht übereinstimmen. Die Bewahrung eines Zwecks kann daher keine grundsätzliche Forderung einer allgemeinen Translationstheorie darstellen (vgl. Reiß/Vermeer 1984:103). Laut Vermeer entscheiden sich TranslatorInnen je nach Fall gemäß dem Skopos für eine bestimmte Translationsstrategie. Zwar legt der Skopos fest, dass „bewußt und konsequent nach einem für das Translat festgelegten Prinzip übersetzt werden muß. Er sagt nicht, welches Prinzip dies ist“ (Vermeer 1990<sup>2</sup>: 118).

## **2.5 Margret Ammanns funktionales Modell der Übersetzungskritik**

Margret Ammann entwickelte ein zieltextorientiertes, funktionales Modell der Übersetzungskritik, welches auf der Skopostheorie, dem Modell für eine Übersetzungskritik von Vermeer und der Theorie des translatorischen Handelns von Justa Holz-Mänttari basiert. Veröffentlicht wurde das Modell 1990 in ihrem Aufsatz *Anmerkungen zu einer Theorie der Übersetzungskritik und ihrer praktischen Anwendung* in der Zeitschrift *TEXTconTEXT*. Im Rahmen ihrer Übersetzungskritik stellt Ammann die Untersuchung des Zieltexts einer Analyse des Ausgangstexts voran, d.h. die Rezeption des Translats als eigenständiger Text steht im Vordergrund. Erst nach der Analyse des Translats wird in weiteren zwei Schritten der Ausgangstext behandelt, bevor es abschließend in einem fünften Schritt zu einem Vergleich beider Texte

kommt (vgl. Ammann 1990:209-215). Ammann übernimmt dabei Vermeers Kriterien<sup>7</sup> und entwickelt sie zu den einzelnen Analyseschritten ihres Modells weiter. Sowohl für die intratextuelle als auch für die intertextuelle Kohärenz ist stets die jeweilige Funktion des Ziel- bzw. Ausgangstextes zu berücksichtigen (vgl. Ammann 1990:215).

Diese zieltextorientierte Perspektive wurde schon von Reiß/Vermeer gefordert: „Zu beurteilen ist einmal (und in den meisten Fällen wahrscheinlich in erster Linie) das Translat per se. In zweiter Linie ist ein Translat als Translation eines AT zu beurteilen.“ (1984:113). Ammann nimmt den Adressatenbezug als „Orientierungsgröße“ (Ammann 1990:209) an, der jedem Text inhärent ist und dem für die Feststellung der Translat- beziehungsweise Ausgangstextfunktion entscheidende Bedeutung zukommt. Ein weiteres zentrales Merkmal ihres praktischen Modells ist die Berücksichtigung des Konzepts der scenes-and-frames semantics. Ammann wollte ein wissenschaftliches Modell der Übersetzungskritik schaffen, das methodisch beschreibbar und nachvollziehbar ist (vgl. Ammann 1990:210f.).

Ammann spricht sich ausdrücklich gegen den Äquivalenzbegriff aus, der nur an der Textoberfläche bleibt und dem Zieltext keine Eigenständigkeit verleiht, wodurch ein „wesentliches Moment der Literarizität“ verloren geht (vgl. Ammann 1990:216f.).

Die Wahl des übersetzungskritischen Modells von Ammann liegt insbesondere darin begründet, dass in seinem Rahmen verschiedenste, vornehmlich funktionale, Theorien wie die Skopostheorie, die Theorie des translatorischen Handelns, das Konzept des Modell-Lesers und die scenes-and-frames semantics integriert sind. Ammanns Modell scheint besonders für die praktische Anwendung geeignet, da in ihrer Theorie den RezipientInnen eines Textes eine wesentliche Rolle zugeschrieben wird und das scenes-and-frames-Konzept zum Tragen kommt, welches sich für literarische Texte sehr gut anwenden lässt. Die fünf Analyseschritte sind gut für die Praxis nutzbar, wobei Ammann allerdings nicht genau beschreibt, wie die einzelnen Textanalysen vorgenommen werden sollen. ÜbersetzungskritikerInnen steht es somit frei, gewisse Elemente besonders hervorzuheben beziehungsweise ihre eigene Methode der Textanalyse zu entwickeln.

### *2.5.1 Die Rolle der LeserInnen: der „Modell-Leser“*

Ammann geht von der These aus, dass Texte erst in der Rezeption entstehen und den EmpfängerInnen eines Translats bei der Übersetzung das zentrale Interesse zukommt: „Ohne Rezipient sind Funktion und intra- und intertextuelle Relationen nicht feststellbar.“ (Ammann 1990:217). Da Texte immer unter bestimmten historisch-sozialen Umständen entstehen, werden sie abhängig von den historisch-sozialen Situationen der jeweiligen EmpfängerInnen verschieden interpretiert. Somit kommt es immer wieder zu unterschiedlichen Rezeptionssituati-

---

<sup>7</sup> Das Konzept der intratextuellen und intertextuellen Kohärenz wurde bereits bei Reiß und Vermeer eingeführt (vgl. Reiß/Vermeer 1984:109-115).

onen (vgl. Ammann 1990:218f.). Ammann zielt mit ihrem funktionalen Modell der Übersetzungskritik darauf ab, die Wirkung und Rezeption von Translaten in Hinblick auf einen bestimmten Rezipienten/eine bestimmte Rezipientin oder RezipientInnengruppe zu analysieren (vgl. Ammann 1990:219).

Ammann bezieht sich auf das Konzept des „Lettore Modello“ (Modell-Lesers) von Umberto Eco, das dieser in seinem Werk *Lector in fabula* (1979, dt. 1987) einführte. Nach seinem Konzept wird ein Text erst durch einen aktiven Leser/eine aktive Leserin zu einem Text. Schon in der Produktionsphase eines Textes haben AutorInnen die Vorstellung potentieller LeserInnen im Kopf, dabei werden „die vorhergesehenen Züge eines Andern miteinbezogen [...]“ (Eco 1987:65f.). Dabei kann es sich laut Ammann „um Annahmen über mögliches Wissen oder mögliches Nicht-Wissen wie auch über mögliche Lesegewohnheiten (Traditionen, Strategien), Vorlieben etc. handeln“ (Ammann 1990:222). Ammann stimmt mit Ecos Ansicht überein, dass ein Text voll mit Leerstellen ist, die die LeserInnen auszufüllen haben (vgl. Ammann 1990:222). Über die jeweiligen Textstrategien schafft sich ein Text bereits bestimmte „Modell-Leser“, also LeserInnen mit einem bestimmten Lese- und Interpretationsverhalten (vgl. Eco 1987:72).

Laut Ammann ist der „Modell-Leser“ „jener Leser, der aufgrund einer Lesestrategie zu einem bestimmten Textverständnis kommt“ (Ammann 1990:225). Aus den verschiedenen Möglichkeiten der Interpretation resultieren unterschiedliche Lesestrategien. Durch die Lesestrategie ergibt sich die Gesamtscene (Gesamtverständnis) eines Texts, die durch das Vorwissen und die Erwartungen der LeserInnen geprägt ist und aus kulturspezifisch etablierten Einzelszenen besteht (vgl. Ammann 1990:225).

Das „Modellhafte“ eines Lesers liegt für Ammann „eher in der von ihm angewandten Strategie zur Erfassung eines Texts“ (Ammann 1990:222f.). So wird ein Leser „konsequent“ jene Merkmale beachten, „die es ihm erlauben, den Roman als spannende Unterhaltungsliteratur zu lesen“ (Ammann 1990: 223). LiteraturwissenschaftlerInnen werden hingegen ein anderes Muster für ihre Lektüre entwerfen (vgl. *ibid.*).

### 2.5.2 *Die scenes-and-frames semantics*

Charles Fillmore entwickelte 1977 das scenes-and-frames-Konzept, eine Theorie der Semantik, die von der Auffassung ausging, dass Menschen durch ihre persönlichen Erfahrungen Prototypen aufbauen, nach denen sie linguistische Formen kategorisieren beziehungsweise deren Bedeutungen erschließen (vgl. Fillmore 1977:62). Die linguistischen Einheiten werden somit mit bestimmten Vorstellungen, den so genannten *scenes*, verbunden, die Fillmore wie folgt definiert:

“I intend to use the word scene [...] in a maximally general sense, to include not only visual scenes but familiar kinds of interpersonal transactions, standard scenarios, familiar layouts, institutional structures, enactive experiences, body image; and, in general, any kind of coherent segment, large or small, of human beliefs, actions, experiences, or imaginings.” (Fillmore 1977:63)

Die linguistischen Formen - *frames* - beschreibt Fillmore (1977:63) als „any system of linguistic choices [-] the easiest cases being collections of words, but also including choices of grammatical rules or grammatical categories - that can get associated with prototypical instances of scenes.”

Nach Fillmore sind es nicht nur die frames, die scenes evozieren: Vielmehr aktivieren sich scenes und frames wechselseitig; eine scene kann etwa auch einen frame oder ein frame einen anderen frame auslösen (vgl. Fillmore 1977:63). Es wird die Vermutung geäußert, dass die meisten scenes zur Gänze oder zum Teil schemenhaft sind: „schematic scenes with some of the positions ‘left blank‘, so to speak“ (Fillmore 1977:63).

Für die Rezeption eines Textes bedeutet dies, dass der Leser/die Leserin zunächst in Gedanken das Bild einer bestimmten Situation, also eine scene, aufbaut, welche in Folge durch andere scenes ergänzt wird. Zugleich werden Leerstellen im Text ausgefüllt; und letztlich ergibt sich eine Gesamtscene und damit ein kohärenter Text (vgl. Vannerem/Snell-Hornby 1986:186f.). Scenes sind allerdings kulturspezifisch. Da sie von Vorwissen, Intention, Aufmerksamkeit und anderen Faktoren bestimmt werden, ist die Gesamtscene, die beim Lesen hervorgerufen wird, stark von den individuellen Erfahrungen der RezipientInnen abhängig, so dass Texte auf unterschiedliche Art und Weise interpretiert werden können (vgl. Vannerem/Snell-Hornby 1986:186).

In der Translationswissenschaft wurde auf die scenes-and-frames semantics zunächst von Mia Vannerem und Mary Snell-Hornby Bezug genommen. Weiter ausgebaut wurde dieser Ansatz 1990 von Vermeer und Witte. *Scene* steht für „die sich im Kopf eines Menschen aufbauende [...] mehr oder minder komplexe Vorstellung aufgrund von Wahrnehmungen“ (Vermeer/Witte 1990:51), *frame* für „jegliches wahrnehmbare Phänomen (Vorkommen), das als informationshaltig aufgefaßt<sup>8</sup> wird“ (Vermeer/Witte 1990:66). Laut Vermeer/Witte handelt es sich bei einer „scene“ weiters um die Gesamtrepräsentation eines „Weltstücks“ im Kopf eines Menschen: „Eidetisches, Akustisches, Taktiles, Olfaktorisches, Gustatorisches, Kognitives und Emotives; Statisches und Dynamisches“ (Vermeer/Witte 1990:49). Eine scene muss allerdings nicht bewusst gedacht und auch nicht sprachlich ausgedrückt werden (vgl. Vermeer/Witte 1990:50). Scenes können „auf Grund von aktiviertem Vorwissen, auf Grund neuer Wahrnehmungen, auf Grund bereits bestehender scene-Stücke und auf Grund bereits geäußerter Ausdrucksformen (frames oder frame-Stücke)“ modifiziert werden (Vermeer/Witte 1990:55). Ferner sind scenes in sich strukturiert; mehrere scenes können eine „Gesamtscene“ erzeugen (vgl. Vermeer/Witte 1990:56). Sie werden nur teilweise formuliert,

---

<sup>8</sup> „aufgefasst“ bedeutet hier sowohl „intendiert“ als auch „rezipiert“

während die Formulierung selbst einem „mehr oder minder großen und mehr oder minder bereitliegenden ‘Repertoire‘ möglicher Ausdrucksweisen entnommen“ wird (Vermeer/Witte 1990:60). Es gibt keine Angabe über die Größe von frames. Sie können etwa im sprachlichen Bereich so genannte „Minimalgrößen“ sein (ein Phonem oder ein Wort) oder auch „Textstücke beträchtlichen Umfangs“ bilden (Vermeer/Witte 1990:68).

Vermeer und Witte formulierten drei Möglichkeiten, mit scenes und frames bei der Erstellung eines Translats umzugehen: Erstens könne man versuchen, die scene der Ausgangskultur auch in der Vorstellung der ZielrezipientInnen auszulösen, wobei der frame dabei nicht nur transkodiert werden kann. Die zweite Möglichkeit bestehe darin, eine „äquivalente“ scene in der Zielkultur hervorzurufen, wobei dies eine Umgestaltung oder die Wahl eines gänzlich anderen frames zur Folge haben könne. Drittens könne man versuchen, den frame möglichst zu bewahren, wodurch aber riskiert würde, eine völlig andere scene zu evozieren als beabsichtigt (vgl. Vermeer/Witte 1990:68).

Zusammengefasst handelt es sich bei dem Konzept der scenes-and-frames - nun in Zusammenhang mit der Translation - um den Prozess von einer durch einen (ausgangskulturellen) Text (*frame*) evozierten Vorstellung (*scene*) beim Translator (Rezipient) zu einem neuen (zielkulturellen) Text und der evozierten Vorstellung bei einem Zielrezipienten (vgl. Ammann 1990:225).

Der Ansatz der scenes-and-frames semantics beschreibt translatorisches Handeln als dynamischen, umfassenden Prozess von Vorstellungsabläufen. Hierbei gilt es, die scene in der Vorstellung ausgangskultureller TextproduzentInnen, die scene der TranslatorInnen als RezipientInnen, die scene, die diese in Hinblick auf ZielleserInnen aufbauen, sowie die tatsächlich von ZielrezipientInnen entwickelte scene zu berücksichtigen (vgl. Ammann 1990:226). Nach Ammann werden scenes und frames nicht nur textuell-inhaltsbetont, sondern auch metatextuell, d.h. auf der formbetonten Ebene, entwickelt (vgl. *ibid.*). Hinsichtlich der Leseerwartungen haben TextproduzentInnen von einem „impliziten“ Leser/einer „impliziten“ Leserin bzw. einem „Modell-Leser“ auszugehen; die TextinterpretInnen sollten wiederum beachten, auf welche LeserInnen der Text ausgerichtet ist. Da sich auch TranslatorInnen selbst auf einen bestimmten Leser/eine bestimmte Leserin beziehen, müssen bei einer Übersetzungskritik die gegebenenfalls unterschiedlichen Leseerwartungen all dieser „impliziten“ LeserInnen berücksichtigt werden- die Tendenz von ÜbersetzungskritikerInnen, ein Translat mit der eigenen Interpretation des Originals zu vergleichen, soll überwunden werden (vgl. Ammann 1990:228).

Ammann geht es besonders um die Untersuchung der Auswirkung von Einzelscenes auf das Textganze (vgl. Ammann 1990:226). Dabei ist von einem Leser/einer Leserin auszugehen, der/die „zunächst die einzelnen scenes aufbaut und sie nach Abschluß der Lektüre zu einer Gesamtscene zusammenfügt“ (Ammann 1990:226). Im Rahmen der Übersetzungskritik wird die Lesestrategie der ZieltextrezipientInnen mit der Strategie der Ausgangstextrezipien-



tInnen verglichen, wodurch die Basis für weitere Untersuchungen möglicher Relationen zwischen beiden Texten geschaffen ist.

### *2.5.3 Die fünf Kritikschritte*

Basierend auf Hans J. Vermeers *Modellskizzen zu einer 'angewandten' Kritik* im Manuskript *Beiträge zu einer Theorie der Übersetzungskritik* (1986) entwickelte Margret Ammann die folgenden fünf Schritte einer Übersetzungskritik (vgl. Ammann 1990:212):

#### *(1) Feststellung der Translatfunktion*

Ammann vertritt den Standpunkt, dass das Translat als eigenständiger Text zu betrachten ist. Damit verweist sie auf Hans J. Vermeer und Justa Holz-Mänttari, die ebenso auf die Möglichkeit unterschiedlicher Skopoi (Funktionen) von Translat und Ausgangstext sowie auf die Berücksichtigung der kulturellen Hintergründe hinweisen. Deshalb werden in ihrem Modell die Funktionen von Ziel- und Ausgangstext getrennt untersucht. Auch kommt es in ihrer Übersetzungskritik nicht darauf an, sich rein auf das „sprachliche Verhältnis zwischen Ziel- und Ausgangstext“ (Ammann 1993:434) zu konzentrieren. Wie Holz-Mänttari betrachtet Ammann Translation als translatorisches Handeln in einem Handlungsgefüge, weshalb die „gesamte Kommunikationssituation“ (Ammann 1993:434) berücksichtigt werden müsse. Daher fungieren auch Fragen nach Skopos, AuftraggeberInnen und ZielrezipientInnen als Teil der Übersetzungskritik (vgl. Ammann 1993:436).

Die Feststellung der Funktion wird der Textanalyse vorangestellt, da bei der Untersuchung der Kohärenz immer auch die Funktion des Ausgangstextes beziehungsweise des Translats zu beachten ist (vgl. Ammann 1990:215).

#### *(2) Feststellung der intratextuellen Translatkohärenz*

Kohärenz bedeutet in diesem Sinne die Stimmigkeit des Inhalts beziehungsweise des Sinns, die Stimmigkeit der Form sowie die Stimmigkeit zwischen Inhalt beziehungsweise Sinn und Form. Die Feststellung der intratextuellen wie auch der intertextuellen Kohärenz soll durch Textanalysen erfolgen. Ammann lässt allerdings relativ offen, wie man bei der Analyse genau vorgehen soll (vgl. Ammann 1990:214). Bei der Feststellung der intratextuellen Kohärenz geht es im Allgemeinen um die „Feststellung der Relation(en) zwischen Inhalt (Sinn) und Form“ (Ammann 1990:230).

*(3) Feststellung der Funktion des Ausgangstexts*

Unabhängig von der Funktion des Translats wird analog zu Schritt eins die Funktion des Ausgangstextes ermittelt.

*(4) Feststellung der intratextuellen Kohärenz des Ausgangstexts*

Zur Feststellung der intratextuellen Kohärenz wird auch für den Ausgangstext eine Analyse durchgeführt. Hierbei sind die gleichen Aspekte zu berücksichtigen wie in Schritt zwei.

*(5) Feststellung der intertextuellen Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext*

Laut Ammann besteht die intertextuelle Kohärenz aus einem Netz unterschiedlicher Relationen zwischen Translat und Ausgangstext, beispielsweise den jeweiligen Beziehungen zwischen Einzelszenen und Gesamttext (vgl. Ammann 1990:234). Weiters weist Ammann darauf hin, dass Kohärenz auch bewusste Inkohärenz einschließen kann (vgl. Ammann 1990:212).

## 3. Definitionen und Genreüberblick

### 3.1 Definitionen

#### 3.1.1 Phantastische Literatur

Phantastik (auch Fantastik) bezeichnet ein literarisches Genre, dessen Definition in Fachkreisen nicht unumstritten ist und sehr unterschiedlich ausfällt. Louis Vax, der sich allerdings generell weigert, das Genre zu definieren, nennt den „Einbruch eines übernatürlichen Ereignisses in eine von der Vernunft regierte Welt“ (Vax 1974:17) als für das Phantastische erforderlich.

Auch nach Roger Caillois zeigt sich das phantastische Phänomen als Eindringling in die alltägliche Umgebung: „Im Phantastischen aber offenbart sich das Übernatürliche wie ein Riß in dem universellen Zusammenhang. [...] Es ist das Unmögliche, das unerwartet in einer Welt auftaucht, aus der das Unmögliche per definitionem verbannt worden ist“ (Caillois 1974:46).

Diese Merkmale des Phantastischen werden in H. P. Lovecrafts Werk deutlich, dessen besonderer Reiz in der Kombination des Alltäglich-Vertrauten mit den übernatürlichen Schrecken liegt, die aus weiter Vergangenheit oder unvorstellbaren kosmischen Tiefen heraufbeschwört werden.

Das *Sachwörterbuch zur deutschen Literatur* definiert phantastische Literatur wie folgt:

„Texte, in denen Phänomene auftreten, die jenseits der (historisch und kulturell unterschiedlich definierten) Erfahrungswirklichkeit liegen. Diese so geschaffene Welt des Phantastischen muss als (wenigstens potentiell) mögliche dargestellt werden, verlangt also angesichts der in ihr vorkommenden ‚unmöglichen‘ phantastischen Gestalten und Ereignisse nach Erklärung. Diese Erklärung kann darin liegen, dass das Phantastische rational aufgeklärt oder als Erscheinung einer anderen Wirklichkeit- wie auch immer begründet- bestätigt wird. Das Aufkommen des Phantastischen in der Literatur im späten 18. Jahrhundert hängt eng mit der Aufklärung und den gegen sie gerichteten okkulten Gegenströmungen zusammen. [...] Eine andere, beim Publikum erfolgreiche Richtung des Schauerromans knüpft vor allem an die englische Gothic novel an und geht von der Wirklichkeit des Übernatürlichen aus. Hier setzt dann auch die phantastische Literatur der Romantik ein, in der das Unterbewusste der Psyche gleichsam als phantastische Wirklichkeit nach außen projiziert wird. Diese Tendenzen finden ihre Fortsetzung in der schwarzen Romantik der europäischen und amerikanischen Literatur [...]“ (Meid 1999:392f.)

Im Vergleich dazu sei die populäre, jedoch kontroverse Definition des bulgarischen Literaturwissenschaftlers Tzvetan Todorov (*minimalistische Definitionsweise*) genannt. Hiernach zögert der Leser/die Leserin zu entscheiden, ob das beschriebene Wunderbare im Text tatsächlich existiert oder beispielsweise auf einer Täuschung des Helden, auf einer Inszenierung durch Betrüger, Drogenkonsum, Wahnsinn und so weiter beruht:

„Das Fantastische liegt im Moment dieser Ungewißheit; sobald man sich für die eine oder die andere Antwort entscheidet, verläßt man das Fantastische und tritt in ein benachbartes Genre ein, in das des Unheimlichen oder das des Wunderbaren. Das Fantastische ist die Unschlüssigkeit, die ein Mensch empfindet, der nur die natürlichen Gesetze kennt und sich einem Ereignis gegenüber sieht, das den Anschein des Übernatürlichen hat.“ (Todorov 1972:26)

### 3.1.2 Horrorliteratur und *Weird Fiction*

H. P. Lovecraft definiert in seinem literaturkritischen Essay *Supernatural Horror in Literature* (erste Veröffentlichung 1927) Horrorliteratur durch den Umstand, dass sie die LeserInnen mit ihren Ängsten konfrontiert:

“The oldest and strongest emotion of mankind is fear, and the oldest and strongest kind of fear is fear of the unknown. These facts few psychologists will dispute, and their admitted truth must establish for all time the genuineness and dignity of the weirdly horrible tales as a literary form.” (Lovecraft 1973:12)

Einige AutorInnen sind hingegen der Meinung, ein Horrorgenre als solches existiere gar nicht; Horror sei eher ein Gefühl als eine Literaturgattung. Aufgrund der Vielschichtigkeit und Wandlungsfähigkeit von Horrorliteratur scheint eine endgültige Definition kaum realisierbar. Laut dem *Lexikon der Horrorliteratur* handelt es sich bei Horrorliteratur um ein „Segment der phantastischen Literatur, die ihrerseits auch Märchen, Utopien, Science Fiction, Fantasy und allgemeine Phantastik umfaßt“ (Alpers et al. 1999:7). Während es für den alternativen Begriff *Weird Fiction* im Deutschen keine exakte Entsprechung gibt, hat sich die ebenfalls aus dem angloamerikanischen Sprachraum stammende Bezeichnung Horrorliteratur inzwischen eingebürgert. Gerade im Bereich der phantastischen Literatur ist eine klare Abgrenzung umso schwieriger, wäre man doch gezwungen, alle Bereiche der Phantasie schlechthin zu definieren. Im Bereich des Möglichen liegt allerdings eine Auflistung der verschiedenen Topoi der Horrorliteratur bzw. *Weird Fiction* (vgl. Alpers et al. 1999:7). Diese basiert auf der Studie *Bemerkungen über Weird Fiction* von Kalju Kirde, der gemeinsam mit den Autoren des *Lexikon der Horrorliteratur* die darin enthaltene *Einführung in die Horrorliteratur* bearbeitete, zu dem auch die Abhandlung über *Weird Fiction* gehört, aus der ich in Abschnitt 3.2 zitieren werde. Zu den Topoi der *Weird Fiction* gehören:

„1. Geschichten von übernatürlichen Ereignissen wie z. B. Gespenstergeschichten, Geschichten von Dämonen, Hexen, Vampiren, Werwölfen, Kobolden und Phantomen;

2. realistisch geschilderte Geschichten des Grauens (‘Tales of Terror‘). Hierzu gehören Geschichten von Folterungen, außergewöhnlichen Morden, pathologischen Verbrechen und anderen Scheußlichkeiten;

3. psychologische Gruselgeschichten wie z. B. Geschichten von Angstträumen und Halluzinationen, Geschichten von Wahnsinnigen und Schizophrenen, von Besessenheit und psychischem Vampirismus, von Wachträumen (oft unter Einwirkung von Drogen);

4. Science Fiction- Gruselgeschichten;

5. Geschichten, die zum Grotesken, Skurrilen und Surrealen neigen, Geschichten mit schwarzem Humor.“ (Alpers et al. 1999:7)

Während das Genre früher vornehmlich aus Gespenster- und Schauergeschichten bestand und sich stärker an Mythen und Märchen anlehnte, sind die darauffolgend genannten Topoi neueren Datums und erhielten erst seit Edgar Allan Poe Relevanz (vgl. Alpers et al. 1999:7). Genau so wie eine Definition von Horrorliteratur allgemein schwerfällt, ist auch die Bestimmung der geschichtlichen Entwicklung problematisch- schließlich muss dabei auch immer die Wirkung eines Werkes auf die Zeitgenossen des Autors/der Autorin berücksichtigt werden. Da die Kurzgeschichte den beiden wichtigen Forderungen an die *Weird Fiction* - atmosphärische Dichte und schrittweise Steigerung der Spannung - anscheinend besser gerecht wird als der Roman, dominieren in diesem Genre Kurzgeschichten. Die kurze, konzentrierte Darstellungsform, in der mit jedem Satz von Anfang an auf den Endeffekt abgezielt wird, wurde von Edgar Allan Poe geprägt, der der Short Story als neue literarische Gattung zu Ansehen verhalf (vgl. Alpers et al. 1999:8). Mehr dazu unter 3.1.4.

### 3.1.3 Science Fiction

Der Begriff leitet sich von englisch *science* (Wissenschaft) und *fiction* (Fiktion oder Einbildung) ab. Auch die literarische Gattung der Science Fiction ist nicht klar abgrenzbar und überschneidet sich oft mit anderen Genres wie etwa Horrorliteratur oder Fantasy. Im Folgenden eine Definition aus *Grundbegriffe der Literatur*:

„abenteuerlich-phantastische Dichtung utopischen Inhalts, auf naturwissenschaftlich-technischen Grundlagen basierend. Science Fiction hat sich zu einer weit verzweigten und verschiedene Gattungen umfassenden Literaturform entwickelt, die dem Zukunftsroman nahesteht. Science Fiction geht wohl von Jules Verne aus und profitiert von den neuesten Entwicklungen der Technik, vor allem der Raumfahrt. Der Science Fiction- Autor verbindet diese neuen technischen Erfindungen mit denen seiner Phantasie und der Wunschwelt des Menschen und schafft utopische Situationen [...]“ (Bantel, Schaefer 1984:122f.)

### 3.1.4 Short Story

Eine prägnante Definition dieser englischen Literaturgattung findet sich im *Wörterbuch der Literaturwissenschaft*:

„im englisch-amerikanischen Sprachbereich weitverbreitete Form der erzählenden Prosa, die sich in den USA um 1820, aufbauend auf in Europa bereits entwickelte Genres wie Novelle, Essay oder Sketch, mit der Verlagerung des Schwerpunkts der literarischen Konsumtion auf Magazine, Almanache und Wochenschriften herausbildete. Sie unterscheidet sich durch den ihr eigentümlichen sozialen und kulturhistorischen Kontext etwa von der deutschen Kurzgeschichte, wengleich diese auf verwandte gesellschaftliche Bedürfnisse zurückgeht sowie analoge Erzähltechniken entwickelte und eine gegenseitige Beeinflussung zwischen beiden stattfand. [...] Poe formulierte 1842 die ersten verbindlichen Prinzipien für diese epische Form, die er noch als *tale*, *sketch* ua. bezeichnete: Er forderte Geschlossenheit, Präzision und Kürze sowie die inhaltliche wie formale Ausrichtung auf die beabsichtigte Einheit der Wirkung (*unique or single effect*). Poes sorgfältig konstruierte, auf Effekt abzielende, dichte ‘plot story’ mit ihrer dem Höhepunkt zustrebenden Handlung blieb bis heute einer ihrer wichtigsten Grundtypen“ (Träger, 1986:475).

Die Kurzgeschichte in ihrer jetzigen Form geht also auf Edgar Allan Poe zurück, der es verstand, in seinen Erzählungen eine einzige Stimmung aufrechtzuerhalten mit dem Ziel, einen einzigen Eindruck zu erreichen. Viele von Lovecrafts Kurzgeschichten aus dem ersten Jahrzehnt seines Schaffens (1917- 1926) sind stark von den traditionellen Themen der Schauergeschichten und dem von ihm hochverehrten Poe inspiriert, dessen Erzählungen und literarischer Stil großen Einfluss auf ihn ausübten. Typische Schauplätze aus Lovecrafts früher Schaffensperiode sind Friedhöfe und verlassene, unheimliche Häuser (vgl. Kirde 1995 in Kasprzak 1997:28). Auch das Motiv der Liste von Büchern, die Lovecraft gerne in seine Erzählungen einknüpft, wurde in erster Linie von Poe übernommen (vgl. Frenschkowski 1995 in Kasprzak 1997:154). In seiner Short Story *The Call of Cthulhu* befolgt Lovecraft trotz der Mehrsträngigkeit der Handlung Poes Forderung einer dichten Erzählung, die in allen ihren Teilen dem Höhepunkt zustrebt.

### 3.2 H. P. Lovecrafts *Weird Fiction*-Begriff und ein geschichtlicher Überblick über die Schauerliteratur des 18. bis 21. Jahrhunderts

Wie bereits erwähnt, war H. P. Lovecraft der Auffassung, die Gattung der unheimlichen Schauergeschichte definiere sich dadurch, dass sie die LeserInnen mit ihren Ängsten, besonders der Angst vor dem Unbekannten, konfrontiert. In seinem Essay *Supernatural Horror in Literature* erhebt er die „Schaffung einer bestimmten Empfindung“ (Lovecraft 1987:11) zum Kriterium der Authentizität einer Schauergeschichte. Im Leser/in der Leserin soll ein tiefes Gefühl der Furcht geweckt werden:

“The true weird tale has something more than secret murder, bloody bones or a sheeted form clanking chains according to rule. A certain atmosphere of breathless and unexplainable dread of outer, unknown forces must be present; and there must be a hint, expressed with a seriousness and portentousness becoming its subject, of that most terrible conception of the human brain - a malign and particular suspension or defeat of those fixed laws of Nature which are our only safeguard against the assaults of chaos and the daemons of unplumbed space.” (Lovecraft 1973:15)

Die Horrorerzählung ist an sich so alt wie die Menschheit selbst - kosmischer Terror findet sich schon in magischen Zeremonien aus prähistorischen Zeiten, und aus der Antike und dem Mittelalter wurden unzählige unheimliche Mythen überliefert -, doch die Schauergeschichte als Bestandteil der Standardliteratur entstand im England des 18. Jahrhunderts (vgl. Lovecraft 1987:13-18).

#### 3.2.1 Die Geburt der *gothic novel*

Als Begründer der *gothic novel* gilt der Engländer Horace Walpole, der 1764 *The Castle of Otranto* (*Die Burg* bzw. *das Schloss von Otranto*) veröffentlichte. Walpole, der für die gotische Bauart schwärmte, schuf damit eher einen romantischen, mediokeren Ritterroman, in dem es allerdings zu zahlreichen übernatürlichen Episoden kommt. Der Roman erreichte unerwartete, weitverbreitete Popularität und wurde zum Vorbild für alle folgenden gotischen Schauerromane dieser Zeit. Nach Walpoles Muster war der typische Schauplatz ein gotisches Ritterschloss mit verborgenen Katakomben und furchterregenden Legenden und Geistern. Ein tyrannischer Edelmann fungierte als Bösewicht, daneben traten eine verfolgte, unschuldige Heroine und ein tugendhaften Held edler Geburt, doch oft in ärmlicher Verkleidung, auf. Bezeichnend waren auch hochgestochene, fremd klingende Namen für die Figuren und ein Arsenal an unheimlichen Requisiten (vgl. Lovecraft 1987:19-22). Unter den zahllosen Nachahmern, die Ende des 18. Jahrhunderts auftauchten, sind die berühmten Romane Ann Radcliffes hervorzuheben, besonders *The Mysteries of Udolpho* (1794, *Die Geheimnisse von Udolpho*), die sich durch eine starke atmosphärische Gestaltung auszeichnen (vgl. Lovecraft 1987:24f.).

Weitere Nachfolger Walpoles sind Matthew Gregory Lewis mit seinem Schauerroman *Ambrosio or The Monk* (1796, *Der Mönch*) und Charles R. Maturin mit *Melmoth the Wanderer* (1820, *Melmoth der Wanderer*). Der Engländer William Beckford wurde durch seinen phantastischen Roman nach dem Vorbild orientalischer Erzählungen *The History of the Caliph Vathek* (1786, *Vathek*) weltberühmt und beeinflusste damit nicht unerheblich Autoren wie Byron, Poe und Lovecraft; Mary Shelley schrieb mit *Frankenstein; or, the modern Prometheus* (1818, *Frankenstein oder Der neue Prometheus*) einen Horrorklassiker, der auch als Vorläufer der Science Fiction-Literatur gilt (vgl. Alpers et al. 1999:9).

Im Großen und Ganzen reichte der Einfluss der *gothic novel* bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts und zeigte sich am stärksten in England, wobei die Gattung auch in Deutschland, Frankreich und Amerika einige Vertreter vorzuweisen hat. Bei den deutschen Romantikern offenbart sich der Einfluss des gotischen Schauerromans vor allem bei E. T. A. Hoffmann, der meist reine Kunstmärchen schrieb und ein Faible für phantastisch-groteske Themen, die Nachtseite der Natur und absonderliche psychische Zustände hegte. Sein Roman *Die Elixiere des Teufels* (1815/16) wurde von Lewis' *The Monk* inspiriert; seine unheimliche Erzählung *Der Sandmann* (1817) gilt auch als Vorläufer der Robotergeschichten (vgl. Alpers et al. 1999:9). Die phantastische Literatur in Frankreich wurde von Dichtern wie Victor Hugo, Honoré de Balzac und Théophile Gautier bestimmt. Unter den amerikanischen Schriftstellern ist Charles Brockden Brown zu nennen, der in Geist und Methode Radcliffe ähnelt, allerdings zeitgenössische Schauplätze wählt (vgl. Lovecraft 1987:25).

Der schottische Schriftsteller Sir Walter Scott hat in viele seiner Werke unheimliche Elemente eingeflochten; die „romantische, halb-gotische, quasi-moralische Tradition“ der Schauerliteratur (Lovecraft 1987:44) wurde bis weit ins 19. Jahrhundert von Autoren wie Joseph Sheridan Le Fanu, Wilkie Collins, Sir Arthur Conan Doyle, H. G. Wells und Robert Louis Stevenson fortgesetzt.

### 3.2.2 Edgar Allan Poe: Großmeister des Grauens

Der amerikanische Schriftsteller Edgar Allan Poe (1809-1849), der etwa 70 Novellen vorwiegend phantastisch-unheimlichen Inhalts und einige unheimliche Gedichte verfasste, gilt als größter Dichter der *Weird Fiction*. Er verstand es, psychische Phänomene wie Angst und die Psychologie des Todes (Todesangst, Überwindung des Todes durch Willenskraft etc.) mit mathematischer Präzision zu schildern, wobei das unmittelbare Übernatürliche in seinem Werk seltener auftritt. Mit *The Fall of the House of Usher* (1839, *Der Untergang des Hauses Usher*) und *Ligeia* (1838) schuf er Meisternovellen in künstlerischer Vollendung, die sich durch einen einfachen und direkten Handlungsablauf auszeichnen und mit unablässiger Kraft ihrem Höhepunkt zustreben (vgl. Alpers et al. 1999:10). Durch Poes wissenschaftliche Einstellung wurde ein neuer Maßstab des Realismus in der unheimlichen Literatur geschaffen. Indem er Krankheit, Perversität und Verfall zu künstlerischen Themen erhob, lieferte er den



Grundgedanken der wesentlichen ästhetischen Bewegungen wie Dekadenzliteratur und Symbolismus, die in der Folge in Frankreich entstanden (vgl. Lovecraft 1987:57f.). Charles Baudelaire setzte sich für Poes Werk in Frankreich ein; Poes Einfluss verbreitete sich von dort aus nach England (vgl. Alpers et al. 1999:10). Als Schriftsteller konzentriert sich Poe mehr auf die Schilderung der Handlung und die erzählerische Wirkung als auf Charakterbeschreibungen - sein typischer Protagonist ist ein melancholischer, gutaussehender, zutiefst empfindsamer, intellektueller und in sich gekehrter Gentleman aus einem alten Geschlecht, der abgeschieden und in Opulenz lebt und infolge seines dunklen Wissensdrangs nach verbotenen Geheimnissen strebt (vgl. Lovecraft 1987:64).

### 3.2.3 Die weitere Entwicklung der Weird Fiction bis ins 20. Jahrhundert

Zu den wichtigsten englischen *Weird Fiction*-Autoren des 19. Jahrhunderts gehören Edward George Bulwer-Lytton, Joseph Sheridan Le Fanu, Wilkie Collins, Robert Louis Stevenson und Bram Stoker. Von 1830-60 vollzog sich ein allmählicher Übergang vom gotischen Roman zur Kurzgeschichte, und die übernatürlichen Phänomene wurden immer mehr zu zentralen Figuren. Von den zahlreichen Sammlungen von Gespenstergeschichten sind die *Ingoldsby Legends* von Thomas Ingoldsby am bekanntesten (1847). Le Fanu, der mit *Carmilla* (1872) eine der berühmtesten Vampirgeschichten schrieb, schuf den Prototyp der modernen Gruselgeschichte in England und Irland. Stevenson gelang mit *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886, *Der seltsame Fall des Dr. Jekyll und Mr. Hyde*) ein weiterer Horrorklassiker. Bram Stoker erlangte durch seinen Vampirklassiker *Dracula* (1897) Weltruhm (vgl. Alpers et al. 1999:10f.).

E. T. A. Hoffmann übte auf die Phantasten im Frankreich des 19. Jahrhunderts großen Einfluss aus, besonders auf Gérard de Nerval, der wie Charles Nodier Traumvorstellungen zum Gegenstand seiner Erzählprosa machte. Auch Honoré de Balzac schrieb einige phantastische und unheimliche Geschichten. Théophile Gautier (der durch seinen Briefroman *Made-moiselle de Maupin* Berühmtheit erlangte) prägte in seiner Erzählung *Une nuit de Cléopâtre* (1845, *Eine Nacht der Kleopatra*) den Typ der *femme fatale*, eine populäre literarische Figur des 19. Jahrhunderts. Weitere Schriftsteller, die hervorstechende Werke zur *Weird Fiction* verfassten, sind Prosper Mérimée - der mit *La Vénus d'Ille* (1837, *Die Venus von Ille*) neben Maupassants *Le Horla* eine der bedeutendsten französischen Gruselgeschichten schuf - sowie Emile Erckmann und Alexandre Chatrian (vgl. Alpers et al. 1999:13). Das Makabere und Morbide, mit stark erotischen, perversen und blasphemischen Komponenten verflochten, war das bevorzugte Thema der französischen Symbolisten und Décadents in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Wichtigste Vertreter sind Charles Baudelaire mit seinem Gedichtband *Les Fleurs du Mal* (1857, *Die Blumen des Bösen*), Comte de Lautréamont, Villiers de l'Isle-Adam, Barbey d'Aurevilly, Marcel Schwob und Joris-Karel Huysmans. Ein bedeutender Autor des frühen 20. Jahrhunderts ist Maurice Renard, dessen Roman *Le Docteur Lerne, sous*

dieu (1908, *Der Doktor Lerne*) von H. G. Wells' *The Island of Doctor Moreau* inspiriert wurde. Renards Roman *Le Péril Bleu* (1911, *Die blaue Gefahr*) wird heute als Science Fiction-Klassiker eingestuft. An dieser Stelle sei noch das umfangreiche Werk des flämischen Phantasten Raymundus Joannes Maria De Kremer erwähnt, der seine phantastischen Erzählungen und Romane auf Französisch unter dem Namen Jean Ray verfasste (vgl. Alpers et al. 1999:14f.).

Zu den wichtigsten deutschen phantastischen Werken vor 1800 gehören Friedrich von Schillers Romanfragment *Der Geisterseher* (1787) sowie einige Balladen Goethes wie *Der Erlkönig* (1782), *Die Braut von Korinth* (1797) und seine anekdotenhafte Gespenstergeschichte *Die Sängerin Antonelli* (1795). Anfang des 19. Jahrhunderts schrieben die Romantiker Ludwig Tieck, Achim von Arnim, Adalbert von Chamisso und Friedrich Baron de la Motte Fouqué einige phantastische Geschichten. 1810 wurde Heinrich von Kleists berühmte Gespenstererzählung *Das Bettelweib von Locarno* veröffentlicht (vgl. Alpers et al. 1999:15). Abgesehen von vereinzelt Beiträgen verschiedener Autoren (u.a. auch Theodor Storm) ist die deutschsprachige Phantastik des 19. Jahrhunderts nach Hoffmann relativ arm an Werken. Erst um die Jahrhundertwende, als Reaktion auf die Übersetzungen Poes und anderer englischer, französischer und russischer Autoren, blühte die phantastische Literatur in Deutschland wieder einigermaßen auf. Dies ist nicht zuletzt dem Schriftsteller und Herausgeber Hanns Heinz Ewers zu verdanken, der ebenfalls Verfasser phantastischer Werke war (*Die Spinne*, 1908). Im Werk des österreichischen Schriftstellers Karl Hans Strobl spielt das Übernatürliche eine noch bedeutendere Rolle als bei seinem Zeitgenossen Ewers. Weitere nennenswerte Autoren der deutschsprachigen Phantastik sind Gustav Meyrink (*Der Golem*, 1915), Franz Kafka aus dem Grund, dass sein traumhaft-visionäres Werk, etwa *Die Verwandlung* (1915), gelegentlich gruselige Züge aufweist, Leo Perutz, Alfred Döblin und Willy Seidel (vgl. Alpers et al. 1999:16f.).

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurde die *Weird Fiction* um das Thema des experimentierenden Wissenschaftlers bereichert, die Grenzen zur Science Fiction wurden fließend. Der Engländer H. G. Wells gilt als Pionier der Science Fiction-Literatur und als Vater der Science Fiction-Gruselgeschichte (*The Island of Doctor Moreau*, *Die Insel des Dr. Moreau*, 1896). Auch Autoren wie W. H. Hodgson und Arthur Conan Doyle mit seinem Science Fiction-Klassiker *The Lost World* (1912, *Die vergessene Welt*) erwecken in ihren Werken eine phantastische, monströse Tierwelt in oftmals unerforschten Teilen der Erde. Das phantastische, atmosphärisch dichte Werk des walisischen Autors Arthur Machen mit seinem verborgenen Grauen wilder Landschaften zählte H. P. Lovecraft zu seinen wesentlichsten literarischen Einflüssen. Der britische Esoteriker und Theosoph Algernon Blackwood schuf unheimliche Geschichten intensiver Atmosphäre, die visionären Erlebnisberichten ähneln (vgl. Alpers et al. 1999:18f.). Der Engländer Montague Rhodes James gehört zu den originellsten Schöpfern von Gespenstergeschichten des 20. Jahrhunderts. Seine Geschichten spielen zwar im alltäglichen Rahmen der Jetztzeit, fallen aber dennoch durch eine archaische Färbung auf (vgl. Lovecraft 1987:114).

Im 20. Jahrhundert vollzieht sich ein Wandel hin zur psychologischen Gruselgeschichte; die vormals objektiv geschilderten Phänomene werden vom subjektiven Standpunkt aus geschildert und erscheinen als Symbole des Unbewussten. Ein charakteristisches Merkmal der psychologischen Gruselgeschichte ist es, dass sie die LeserInnen selbst beurteilen lässt, ob das Unheimliche übernatürlichen Ursprungs ist oder nur Wahnvorstellung des Protagonisten. Wichtige englische Vertreter dieser Untergattung sind Walter de la Mare (*A Recluse*, 1926, *Der Einsiedler*), Robert Aickman und William Fryer Harvey. Erwähnenswert ist auch der irische Erzähler und Dramatiker Lord Dunsany, dessen Werk eher zur Fantasy zu zählen ist, der jedoch mit *The Return* (1946, *Die Wiederkehr*) eine hervorragende Gespenstergeschichte geschaffen hat. Unter den Autoren der jüngeren Vergangenheit sind William Samson, John Collier und William Golding hervorzuheben, dessen bekannter Horrormoman *Lord of the Flies* (*Herr der Fliegen*) 1954 erschienen ist (vgl. Alpers et al. 1999:20).

Die *Weird Fiction* im Amerika des 19. Jahrhunderts wurde neben Poe von Ambrose Bierce, Charles Brockden Brown und den Romanciers Nathaniel Hawthorne und Henry James geprägt. Der Amerikaner Ambrose Bierce (1842-1914) gilt mit Poe und Lovecraft als Erfinder der modernen Horrorliteratur. Bierce war auch als Journalist und Kritiker tätig, schrieb viele Kurzgeschichten über den Bürgerkrieg und einige unheimliche Erzählungen über die Schrecken der Natur. Viele seiner Werke fallen durch Zynismus und Menschenverachtung auf, die teils aus seinen eigenen Erfahrungen im Amerikanischen Bürgerkrieg herrühren. In seiner ersten größeren Kurzgeschichtensammlung, *Tales of Soldiers and Civilians* (1891), werden der Bürgerkrieg und das Alltagsleben thematisiert. Seine zweite Sammlung *Can Such Things Be?* (1893) dreht sich um Gruselgeschichten mit übernatürlichen Elementen (vgl. Alpers et al. 1999:21).

Henry James' Novelle *The Turn of the Screw* (1898, *Die Drehung der Schraube* bzw. *Die Daumenschraube*) ist der Gattung der psychologischen Gruselgeschichte zuzuordnen und zählt zu den berühmtesten Gespenstergeschichten. Weitere amerikanische Autoren der Jahrhundertwende, die einige unheimliche Erzählungen schrieben, sind Robert W. Chambers und Francis Marion Crawford (vgl. Alpers et al. 1999:21). Der kalifornische Dichter und Künstler Clark Ashton Smith (1893-1961) wurde von Lovecraft für seine hervorragenden Darstellungen kosmischen Grauens bewundert, die er in bizarren Schriften, Gemälden und Zeichnungen heraufzubeschwören verstand (vgl. Lovecraft 1987:83). Neben Lovecraft und Robert E. Howard gehört Smith zu den bekanntesten Autoren für das *Weird Tales*-Magazin. Er schrieb über hundert phantastische Geschichten der Gattung Grusel- und Horrorgeschichten, heroische Fantasy und Science Fiction- bzw. Science Fiction-Gruselgeschichten. Zu dem Autorenkreis um Lovecraft zählen August Derleth, Donald Wandrei, Frank Belknap Long, Robert Bloch und Henry Kuttner. Viele dieser Autoren haben auch Beiträge zum Cthulhu-Mythos beigesteuert. Derleth, der Gründer des Arkham House Verlags, war Autor vieler Gruselgeschichten. Robert Bloch wurde später durch seinen Gruselthriller *Psycho* (1959) bekannt. Ein weiterer Autor der *Weird Fiction*, der insbesondere Science Fiction schrieb, ist Ray Douglas Bradbury (*Fahrenheit 451*, 1953). Weitere erwähnenswerte AutorInnen der amerikanischen

*Weird Fiction* sind Abraham Merrit, Robert E. Howard, Richard Matheson, Henry S. Whitehead, Seabury Quinn, Fritz Leiber, Charles Beaumont, Fredric Brown, Roald Dahl, Stanley Elin, Shirley Jackson und Theodore Sturgeon (vgl. Alpers et al. 1999:22f.)

Auch aus Russland und Polen sind bedeutende Beiträge zur *Weird Fiction* bekannt. Die vielleicht berühmteste russische Gespenstergeschichte ist *Pikowaja dama* (1834, *Pique Dame*) von Alexander Puschkin. Weiters sind Nikolaj Gogol mit seiner volkstümlichen Spukgeschichte *Vij* (1835, *Der Wij*) und die Symbolisten Valerij Brjussow (*Ognennyj Angel*, 1908, *Der feurige Engel*) und Fjodor Sologub zu nennen. Wichtige russische Autoren der jüngeren Vergangenheit sind Michail Bulgakow und Alexander Grin. Bulgakows unheimlich-phantastisches Meisterwerk *Master I Margarita* (*Der Meister und Margarita*) entstand zwischen 1928 und 1940, konnte aber erst 1966/67 erscheinen. Auch Grins Werk wurde von sowjetischen Kritikern angegriffen, der Autor wurde jedoch 1956 posthum rehabilitiert und als der „russische Poe“ wiederentdeckt. Unter den bekanntesten seiner phantastischen Erzählungen rangieren *Krysolov* (1924, *Der Rattenfänger*) und *Fandango* (1927, *Der Fandango*).

Polens bedeutsamster Beitrag zur Phantastik ist der 1803-1815 entstandene Roman *Le manuscrit trouvé à Saragosse* (*Die Handschrift von Saragossa oder Die Abenteuer in der Sierra Morena*) von Jan Graf Potocki. Ein weiterer bemerkenswerter polnischer Autor ist Stefan Grabinski (1887-1936), der mehrere Novellensammlungen und Romane verfasste. *Das Abstellgleis* (1919) und *Szamotas Geliebte* (1922) zählen zu einigen der bekanntesten Erzählungen Grabinskis (vgl. Alpers et al. 1999:12f.).

### 3.2.4 *Weird Fiction* seit den sechziger Jahren bis heute

Zu den neueren AutorInnen, die Werke zur deutschen Phantastik beigetragen haben, gehören H. C. Artmann mit seinen Parodien von Horrorklassikern, Marie Luise Kaschnitz, Herbert Rosendorfer und Peter Daniel Wolfkind. Interessante deutschsprachige *Weird Fiction*-Autoren der Gegenwart sind unter anderem Markus Heitz, Michael Siefener<sup>9</sup>, Jörg Kleudgen, Jens Schumacher und Frank Festa. Seit den siebziger Jahren ist das Genre auch in der deutschen Heftrromanszene populär. Am erfolgreichsten ist die Serie *John Sinclair. Geisterjäger*, die 1977 gestartet wurde und noch heute auf dem Markt ist. Wolfgang Hohlbein, inzwischen Bestsellerautor der Genres Horror, Science Fiction und Fantasy, stammt ursprünglich aus der Heftrromanszene (vgl. Alpers et al. 1999:17f.).

In den letzten Jahrzehnten hat die *Weird Fiction* eine regelrechte Renaissance erlebt. Auslöser dafür waren unter anderem erfolgreiche Kinofilme wie *The Fearless Vampire Killers/Dance of the Vampires* (*Tanz der Vampire*, 1966), *Rosemary's Baby* (1967), *The Night of the Living Dead* (*Die Nacht der lebenden Toten*, 1968), *The Exorcist* (*Der Exorzist*, 1973), *Jaws* (*Der weiße Hai*, 1974) sowie moderne Tendenzen gegen den technischen Fortschrittsglauben, die Sehnsucht nach Ausstieg und die Rückbesinnung auf die Psyche und das Über-

---

<sup>9</sup> Übersetzer von Lovecrafts Gedichtzyklus *Fungi from Yuggoth*

sinnliche (dazu gehören auch Strömungen wie New Age, Esoterik, Fantasy etc.). William Peter Blattys Roman *The Exorcist* (1971) sowie Ira Levins Roman *Rosemary's Baby* (1967) waren beides maßgebende Werke. Populär wurden Horrorserien in Heftromanen, aber auch Horrorromane eroberten Plätze in den Bestsellerlisten. Von der modernen Horrorliteratur nicht wegzudenken ist Stephen King, in dessen Geschichten, die hauptsächlich in US-amerikanischen Kleinstädten spielen, das Unheilvolle stets im Alltäglichen lauert (*Carrie*, 1974; *The Shining*, 1977). Unter den amerikanischen AutorInnen sind weiters Anne Rice, die durch ihre Vampir- und Hexenromane bekannt wurde, und der Science Fiction- und Horrorautor Dan Simmons hervorzuheben (vgl. Alpers et al. 1999:23ff.). Zu erwähnen sind außerdem Dean R. Koontz, Peter Straub, Whitley Strieber, Robert R. McCammon, George R. R. Martin, S. P. Somtow, James P. Blaylock und Tim Powers. Nennenswerte AutorInnen der modernen *Weird Fiction* sind unter anderem Dennis Etchison und Chet Williamson, Jack Cady, John Shirley, Jonathan Carroll, Sharon K. Epperson, John Crowley, Thomas F. Monteleone, Les Daniels, Charles L. Grant, John Farris, F. Paul Wilson, Michael Cadnum, Richard Laymon und Ray Garton. Die beiden zeitgenössische Autoren T. E. D. Klein und Thomas Ligotti verweisen in einigen Erzählungen als Hommage auf Lovecraft.

Wichtige britische Autoren des Genres sind der auch als Regisseur tätige Clive Barker (*Books of Blood*, sechs Bände, 1984-85), John Ramsey Campbell, James Herbert, Kim Newman und J. G. Ballard, dessen Werk eher der Science Fiction zuzuordnen ist. J. R. Campbell, dessen früheres Werk noch unter dem Einfluss Lovecrafts stand, hat sich dem zeitgenössischen Horror verschrieben. Erwähnenswert sind auch Christopher Fowler und Patrick McGrath (vgl. Alpers et al. 1999:25f.).

Insgesamt tendiert die Horrorliteratur zu einer Durchmischung mit anderen Genres und der Thematisierung realer globaler Ängste (wie etwa Umweltzerstörung oder Überbevölkerung). Aktuell im Trend liegen Großstadtromane, vor allem in Verbindung mit Vampiren, die als Verkörperung erotischen Horrors und als Prototypen des Einzelgänger- und Außenseitermotivs dem Zeitgeist besonders gut zu entsprechen scheinen. In dieses Muster passen etwa die Sonja Blue-Romane der Amerikanerin Nancy A. Collins (vgl. Alpers et al. 1999:26).

## 4. Das Werk und seine Hintergründe

### 4.1 Der Autor: Howard Phillips Lovecraft

#### 4.1.1 Leben

Der amerikanische Schriftsteller Howard Phillips Lovecraft wurde am 20. August 1890 in Providence, Rhode Island, als Sohn des reisenden Handelsvertreters Winfield Scott Lovecraft und Sarah Susan Phillips‘ geboren. Heute gilt er als einer der einflussreichsten Autoren der phantastischen und anspruchsvollen Horrorliteratur weltweit und geradezu als der Inbegriff eines Schriftstellers, um dessen Leben sich kaum weniger Mythen ranken als um seine literarischen Schöpfungen (vgl. Rottensteiner 1997:7).

Lovecraft wurde hauptsächlich von seiner Mutter, seinem Großvater und zwei Tanten aufgezogen. Als er drei Jahre alt war, wurde sein Vater in eine Heilanstalt gebracht, in der er nach fünfjährigem Aufenthalt an Parese starb. Seine überängstliche und neurotische Mutter starb 1921 in derselben Nervenheilanstalt (vgl. Kirde 1995 in Kasprzak 1997:23ff.). Lovecraft zeigte bereits früh literarische Begabung und wissenschaftliches Interesse. Im Alter von sechs Jahren schrieb er bereits eigene Gedichte. Sein Großvater unterstützte diese Neigung mit seiner rund 2000 Bände umfassenden Bibliothek (vgl. Festa 1995 in Kasprzak 1997:12). Lovecraft erhielt kaum eine offizielle Schulbildung; seine schlechte Gesundheit verhinderte einen Abschluss. Er entwickelte eine große Faszination für die Vergangenheit, die sich in seiner altertümlichen Schreib- und Redeweise niederschlug. So datierte er Manuskripte und Briefe hunderte Jahre zurück, bewunderte alles Englische und gab sich konsequent als Gentleman der britischen Schule (vgl. Festa 1995 in Kasprzak 1997:12f.). Lovecraft gefiel sich in der Rolle des Gentlemans aus Neu-England von puritanischer Herkunft und setzte dieses Bild von sich ganz bewusst in Umlauf (vgl. St. Armand 1979 in Rottensteiner 1987:397).

Nachdem Lovecrafts Großvater 1904 verstarb, geriet die Familie in Armut. Lovecrafts Elternhaus musste aufgegeben werden; es erfolgte der Umzug in eine Pension in der gleichen Straße, der Angell Street. 1914 wurde Lovecraft Mitglied der *United Amateur Press Association* (UAPA), einer Vereinigung von amerikanischen Amateurschriftstellern. Hier konnte er seine ersten Gedichte, Essays und Horrorgeschichten veröffentlichen. Ab 1915 gab Lovecraft sein eigenes Magazin heraus, *The Conservative* (vgl. Festa 1995 in Kasprzak 1997:14f.). Die Short Story *Dagon* erschien 1923 als seine erste professionelle Veröffentlichung in *Weird Tales*. Lovecraft schickte seine Arbeiten allerdings erst nach hartnäckigem Drängen von Freunden an das Magazin. Bis zu seinem Tode pflegte er eine Brieffreundschaft mit dem Dichter Clark Ashton Smith, der auf Lovecraft einen großen literarischen Einfluss ausübte und umgekehrt (vgl. Festa 1995 in Kasprzak 1997:17).

Lovecraft fungierte als Mentor, Kritiker und Anreger vieler anderer, besonders junger AutorInnen. Sein Einfluss zeigt sich stark bei vielen amerikanischen Autoren wie August Derleth, Robert Bloch, Henry Kuttner, Frank Belknap Long und bei den Engländern J. Ramsey Campbell, Brian Lumley, Colin Wilson, die alle den Cthulhu-Mythos fortspannen (vgl. Kirde 1995 in Kasprzak 1997:45). Er arbeitete auch als Co-Autor für einige Geschichten - unter anderem mit Robert H. Barlow, Elizabeth Neville Berkeley, Zelia Bishop, Robert Bloch, Frank Belknap Long und August Derleth. Dennoch wird Lovecraft oft als menscheischer Einsiedler dargestellt, der nur zu einem engen Kreis Gleichgesinnter Kontakt pflegte, und das vorwiegend in Briefform.

Kurze Zeit nach dem Tod seiner Mutter lernte Lovecraft die aus der Ukraine stammende jüdische Geschäftsfrau Sonia Greene Davis kennen. Die beiden heirateten 1924 und zogen nach New York City (vgl. Festa 1995 in Kasprzak 1997:17f.). Da Sonia ihr Hutgeschäft verlor und Lovecraft nicht alleine für beide sorgen konnte, suchte sie sich eine Arbeit in Cleveland und Lovecraft kehrte nach Providence zurück. Dieser letzte Abschnitt seines Lebens stellte sich als der produktivste heraus: Sämtliche seiner bekanntesten Erzählungen, wie etwa *The Case of Charles Dexter Ward* (*Der Fall Charles Dexter Ward*) oder *At The Mountains of Madness* (*Berge des Wahnsinns*) entstanden in dieser Zeit.

Mitte der dreißiger Jahre verschlechterte sich Lovecrafts Gesundheitszustand rapide. 1937 wurde bei ihm Darmkrebs diagnostiziert; da es für eine Operation jedoch zu spät war, verstarb er am 15. März 1937 im Alter von 46 Jahren in Providence (vgl. Festa 1995 in Kasprzak 1997:19).

#### 4.1.2 Werk

Neben etwa 40 kürzeren und 12 längeren Geschichten, die hauptsächlich der Gattung *Weird Fiction* angehören, schrieb Lovecraft jede Menge Zeitschriftenartikel und Essays, hunderte von Gedichten und um die 100.000 Briefe (vgl. Kirde 1995 in Kasprzak 1997:26). Er verfasste auch märchenhafte Kurzgeschichten, die von dem von ihm bewunderten Autor Lord Dunsany inspiriert wurden. Besonders seine späteren Werke, etwa der Roman *At The Mountains of Madness*, in welchem sich Elemente von Science Fiction, Horror und sozialer Utopie erkennen lassen, demonstrieren, dass seine Schriften gelegentlich die Genre Grenzen dehnen. *Beyond the Wall of Sleep* (*Jenseits der Mauer des Schlafes*), *The Colour out of Space* (*Die Farbe aus dem All*), *In the Walls of Eryx* (*In den Mauern von Eryx*) und *From Beyond* (*Vom Jenseits*) werden oft als kosmische bzw. Science Fiction-Geschichten bezeichnet (vgl. Kirde 1995 in Kasprzak 1997:28). Die Geschichten *The White Ship* (*Das weiße Schiff*), *The Cats of Ulthar* (*Die Katzen von Ulthar*), *The Doom That Came to Sarnath* (*Das Verderben, das über Sarnath kam*) nähern sich wiederum der Fantasyliteratur. Höhepunkt dieser Periode stellen *The Dream-Quest of Unknown Kadath* (*Die Traumsuche nach dem unbekanntem Kadath* bzw.

*Die Traumfahrt zum unbekanntem Kadath*) und *The Silver Key (Der Silberschlüssel)* dar (vgl. Festa 1995 in Kasprzak 1997:17)

Der schriftstellerische Ruhm wurde Lovecraft erst posthum zuteil. Zu seinen Lebzeiten erschienen nur Erzählungen in wenig angesehenen amerikanischen Zeitschriften, hauptsächlich *Weird Tales* - eines der populäreren Magazine -, einige auch in Science Fiction-Heften. Einige wenige Werke wurden schon damals in Anthologien nachgedruckt; 1936 erschien ein unter Ausschluss der Öffentlichkeit in 200 Exemplaren Auflage erschiebener Privatdruck (*The Shadow over Innsmouth*). Seinen Lebensunterhalt bestritt er hauptsächlich als Ghostwriter oder durch Überarbeitungen von Geschichten anderer AutorInnen (vgl. Rottensteiner 1997:7). Gegenüber seinen eigenen Arbeiten hegte er starke Selbstzweifel. Er schätzte sein literarisches Werk nie besonders und reagierte auch in den dreißiger Jahren auf Anfragen von Verlagen, die seine Romane veröffentlichen wollten, zögerlich (vgl. Festa 1995 in Kasprzak 1997:19). Dass er dennoch weltberühmt und mittlerweile in den USA zur Kultfigur wurde, ist insbesondere seinem Bewunderer August Derleth zu verdanken, der 1939 mit Donald Wandrei den nach Lovecrafts fiktiver Stadt benannten Verlag Arkham House gründete. Dieser Verlag veröffentlichte nach und nach Lovecrafts Erzählungen und fünf Bände seiner *Selected Letters* (vgl. Rottensteiner 1997:7f.).

Der *Cthulhu-Mythos* schließt die von Lovecraft, aber auch anderen Autoren erfundenen beziehungsweise mitgestalteten Wesenheiten, Orte und Geschichten ein. Unter den vielen Autoren, die Elemente des Mythos aufgriffen, sind unter anderem Robert Bloch, August Derleth, C. A. Smith, Ramsey Campbell, Robert E. Howard, Frank Belknap Long, Brian Lumley, Stephen King und Wolfgang Hohlbein zu nennen. Der Begriff selbst stammt von August Derleth, der jahrzehntelang diesen Begriff prägte, die Mythologie jedoch dadurch verfälschte, dass er die Götter und nichtmenschlichen Rassen Lovecrafts in das gewöhnliche Schema von Gut und Böse einspannte (vgl. Frenschkowski 1995 in Kasprzak 1997:173f.). Ein wichtiger Bestandteil von Lovecrafts Mythos ist das von ihm erfundene Buch *Necronomicon*, in dem seine Wesenheiten genau beschrieben sind. Bis heute regt dieses Buch die Phantasie von Lovecrafts Leserschaft an; die Spekulationen, das Buch wäre real, reißen nicht ab.

Lovecrafts Götter werden als die *Alten* oder die *Großen Alten* bezeichnet. Sie stammen aus fernen Teilen der Galaxis beziehungsweise des Universums und verfügen über eine gottgleiche Macht. Lovecraft hat ein ganzes Pantheon voller Mysterien, Monstren und unbeschreiblicher Schrecken geschaffen, in dem die Existenz des Menschen zu vollkommener Bedeutungslosigkeit zusammenschrumpft. Seine Kosmologie wird von dem Gedanken bestimmt, dass noch andere, dem Menschen weit überlegene Rassen im Weltall existieren könnten, die vor unsagbar weit zurückliegenden Äonen die Erde bevölkert und Überreste ihrer Existenz hinterlassen haben (vgl. Kirde 1995 in Kasprzak 1997:34).

Nur wenige AutorInnen haben einen derart festen Platz in der Popkultur eingenommen wie Lovecraft - sein Cthulhu-Mythos inspiriert noch immer zahlreiche Nachahmer, aber auch unzählige Computer- und Rollenspiele, die mehr oder weniger genau auf dem Mythos basieren. 1981 startete ein nach Lovecrafts Kurzgeschichte benanntes Rollenspiel, *Call of Cthulhu*,



das bis heute ziemlich erfolgreich ist. 2005 erschien das Computerspiel *Call of Cthulhu: Dark Corners of the Earth*. Eine werkgerechte Verfilmung der Erzählung *The Call of Cthulhu* wurde im Jahr 2005 von der H. P. Lovecraft Historical Society herausgebracht. Dabei handelt es sich um einen Schwarz-Weiß-Stummfilm im Stil der 1920er Jahre, in dem die Illusion eines authentischen alten Films nahezu perfekt aufrechterhalten wird. Viele Bands und Songtexte wurden von Lovecraft bzw. seinem Cthulhu-Mythos inspiriert (so etwa Cradle of Filth, Metallica, Moonspell, eine Psychedelic-Band namens H. P. Lovecraft und viele mehr).

Atmosphäre wird bei Lovecraft groß geschrieben: Es sind mehr der sich langsam einschleichende Wahnsinn und die Furcht davor, als billige Ekel- und Schockeffekte, die den Horror ausmachen. Wahnsinn und Tod warten meist auf die Protagonisten, und falls sie es geistig gesund überleben, sind sie meistens doch gezeichnet für den Rest ihres Lebens. Um die Glaubwürdigkeit des berichteten Geschehens zu erhöhen, bindet Lovecraft zahlreiche - teils authentische, teils fiktive - Quellen ein, die bei den LeserInnen den Unglauben aufheben sollen und die Erzielung seines kosmischen Grauens ermöglichen (vgl. Koseler 1995 in Kasprzak 1997:85). Lovecraft entwirft in seinem Mythos ein zutiefst pessimistisches Geschichtsbild fern jeder Anthropozentrik, in dem der Mensch nur einer der historischen Bewohner der Erde ist und zudem einer der unbedeutendsten; er wird sozusagen zum „Fremden auf Erden“ (Koseler 1995 in Kasprzak 1997:88).

## 4.2 Die Übersetzer

### 4.2.1 H. C. Artmann

Der österreichische Poet, Schriftsteller und Übersetzer Hans Carl Artmann wurde am 12. Juni 1921 in Wien-Breitensee geboren. Er erhielt zahlreiche Preise und Ehrungen, unter anderem den Großen Österreichischen Staatspreis für Literatur (1974), die Ehrendoktorwürde der Universität Salzburg (1991) und den Georg-Büchner-Preis (1997). Ab 1947 veröffentlichte er literarische Texte im Hörfunk und in der Zeitschrift *Neue Wege*. 1958 erschien sein berühmter Gedichtband *med ana schwoazzn dintn*, mit dem er dem Genre des Dialektgedichts zum Durchbruch verhalf und das ihm selbst unerwartete und sofortige Popularität einbrachte (vgl. Horowitz 2001:137). Artmanns Romane, Gedichte und Erzählungen sind von Sprachspielen und einem spielerischen Surrealismus geprägt. Er verfasste Dramen, barocke Schwänke und ließ sich auch von mittelalterlichen Balladen inspirieren. Vor seinem Erfolg mit Dialektgedichten war er als Mitglied der avantgardistischen „Wiener Gruppe“ bekannt, die Anfang der 1950er Jahre von ihm mitbegründet wurde. Diese Schriftstellervereinigung um Artmann, Friedrich Achleitner, Konrad Bayer, Gerhard Rühm und Oswald Wiener suchte bewusst nach Konfrontation und brach mit ihrer Poesie, Dialektdichtung und ihren Theaterstücken Konventionen (vgl. Horowitz 2001:131). Artmann war von 1973 bis 1978 Präsident der Grazer Auto-

renversammlung (vgl. Horowitz 2001:157f.). In seinem Werk griff Artmann immer wieder auf Themen aus der unheimlich-phantastischen Literatur zurück (*Dracula*, *Dracula* 1966, *Frankenstein in Sussex* 1969)<sup>10</sup>. Des Weiteren führte er Übersetzungstätigkeiten aus dem Dänischen, Englischen, Französischen, Niederländischen, Schwedischen und Spanischen aus - so übersetzte er beispielsweise so Unterschiedliches wie keltische religiöse Dichtung, dänische, italienische, spanische und französische Dramatiker für die Bühne von Herbert Wochinz, Linés Lapplandreise, Werke H. P. Lovecrafts, des englischen Dramatikers Cyril Tourneur oder des italienischen Komödiendichters Goldoni. Er legte auch eine sehr freie Übertragung der Gedichte François Villons ins Wienerische vor; 1999 wurde *Asterix oes Legionäa*, ein Asterix-Band auf Wienerisch, publiziert.

Artmann, der seit 1972 mit der Schriftstellerin Rosa Pock verheiratet war, starb am 4. Dezember 2000 an Herzversagen in Wien.

#### 4.2.2 Frank Festa und Andreas Diesel

Nachdem Frank Festa, der 1966 in Düsseldorf geboren wurde, 1996 den Fan-Verlag *Edition Metzengerstein* gegründet und von 2000 bis 2001 einen Kleinverlag (Blitz-Verlag) geleitet hatte, gründete er im April 2001 den Festa Verlag.<sup>11</sup> Der Verlag startete unter anderem mit Lizenzverkäufen von Taschenbuchrechten an große Verlagshäuser wie Bastei, Heyne und Bertelsmann und erntete viel Beifall bei Kritik und Lesepublikum. Der Festa Verlag ist ein Spezialverlag für unheimliche phantastische Literatur und der größte deutschsprachige Verlag für dieses Genre. Zum Verlagsprogramm gehören Bücher der Genres Horror, Vampire, Science Fiction, Fantasy, Weird Fiction, Bizarro Fiction und Noir-Krimi. Passend gewählt ist der Name des Verlags als *Das Haus der Fantastik* auf seiner Website. Inzwischen sind mehr als 200 Titel veröffentlicht worden. Der Verlag publiziert vorrangig angloamerikanische Literatur, so etwa H. P. Lovecraft und die Autoren des *Weird Tales*-Magazins, aber auch junge Schriftsteller des Genres. Viele der AutorInnen sind BestsellerautorInnen in England und den USA. Der Verlag agiert auch als Agentur für deutsche Lizenzrechte amerikanischer und englischer AutorInnen und besitzt die Exklusivrechte für die *Necroscope*-Reihe des englischen Autors Brian Lumley in Deutschland. 2002 einigten sich Festa und Lars Peter Lueg, der Gründer des Hörbuch-Unternehmens *LPL records*, auf eine enge Zusammenarbeit. Es erschienen die Hörbuch-Reihen *H. P. Lovecrafts Bibliothek des Schreckens* und *Necroscope*, die mit Preisen ausgezeichnet wurden. 2003 siedelte der Verlag nach Leipzig um; Inhaberin ist Festas Frau Ingrid. Frank Festa ist selbst schriftstellerisch aktiv; erschienen ist unter ande-

---

<sup>10</sup> Artmann verfasste auch einige Persiflagen auf Lovecraft. Im Erzählband *Die Anfangsbuchstaben der Flagge* (1969) befindet sich die Geschichte *Conrad Tregellas Abenteuer*, die von Lovecrafts *The Dunwich Horror* ange-regt wurde. Anspielungen auf Lovecraft finden sich auch im Melodram *How Lovecraft Saved the World (The Best of H.C. Artmann)*, Suhrkamp, 1970) und in *Die Jagd nach Dr. U.* (1977) (vgl. Bloch 1995 in Kasprzak 1997:187f.).

<sup>11</sup> Informationen zur Verlagsgeschichte finden sich auf der Website des Verlags unter <http://www.festa-verlag.de/>

rem der Band *Wucherungen. Dunkelgraue Erzählungen* 1997 in der *Edition Metzengerstein* (vgl. Alpers et al. 1999:129).

Andreas Diesel wurde 1976 in Saarbrücken geboren und arbeitet als Übersetzer und Autor. Neben Gedichten und Kurzgeschichten, die in Magazinen und Anthologien erschienen, verfasste Diesel auch Rezensionen, unter anderem für Musikzeitschriften. 2005 erschien das Buch *Looking for Europe - Neofolk und Hintergründe* von Andreas Diesel und Dieter Gerten, über das musikalische Genre Neofolk.

#### **4.3 Inhaltsangabe von *The Call of Cthulhu***

Der Erzähler der Geschichte untersucht die Hintergründe des rätselhaften Todes seines Großonkels Professor Angell, eines Gelehrten für semitische Sprachen in Providence. Er sucht den jungen Bildhauer Wilcox auf, mit dem sein Großonkel Kontakt hatte, und der unter dem Einfluss verstörender Träume von fremdartigen Zyklopenstädten ein Basrelief schuf, das ein drachen- und oktopusähnliches Wesen abbildet. Dieses Relief wirkt umso verstörender, als es zwar einerseits frisch ist, aber völlig unbekannte, scheinbar uralte Hieroglyphen aufweist, die auch der Professor einst nicht entziffern konnte. Aus anderen Quellen - wie etwa einem Bericht des Polizeinspektors Legrasse - ergibt sich, dass es sich bei der Darstellung um den träumenden Gott Cthulhu handelt, einen der *Großen Alten*, der in grauer Vorzeit mit anderen seiner Art in der nun versunkenen zyklopischen SteinStadt R'lyeh lebte und seit Jahrmillionen im Ozean schlummert. Er wird jedoch noch immer vereinzelt an so entfernt liegenden Orten wie Westgrönland und den Sümpfen Louisianas verehrt, wo ihm die Kultteilnehmer Menschenopfer darbringen und seine nahe Auferstehung und damit das Ende der menschlichen Zivilisation prophezeien. Als wichtigste Dokumente stellen sich ein Zeitungsartikel und das Tagebuch eines norwegischen Matrosen heraus. Dieser stößt im Südpazifik nach einem schweren Sturm auf eine bizarre Insel, die Zyklopenstadt R'lyeh. Hier zeigt sich letzten Endes der entsetzliche Gott selbst und verfolgt die Mannschaft- das Ganze geschieht zum selben Zeitpunkt, als der junge Bildhauer und viele weitere sensible Künstler, Kreative und Wissenschaftler auf der ganzen Welt verrückt werden, ins Delirium fallen oder von verstörenden Träumen heimgesucht werden. Es ist der Beweis dafür, dass sich die Prophezeiung der Kultanhänger erfüllt hat, die Sterne wieder in der dafür vorgesehenen Position stehen und Cthulhu und seine „Horden“ weiterer Götter die Erde unter ihre Gewalt bringen können, um eine Herrschaft totaler Gewalt und Lust zu errichten. Nachdem seine Mannschaft stirbt - teilweise verschlungen von Cthulhu, teilweise am Schrecken selbst -, gelingt es dem Norweger, das Schiff direkt gegen das Ungeheuer zu steuern, das dadurch zurück in sein Gefängnis gebannt werden kann. Tage später versinkt Cthulhus Stadt nach einem erneuten Erdbeben wieder im Meer. Der Norweger stirbt bald darauf in seiner Heimat Oslo auf mysteriöse Weise - das gleiche Schicksal, das einst dem Gelehrten widerfuhr. Zwischen den Zeilen erfährt man, dass sowohl

Professor Angell als auch der Matrose auf geschickte Weise von den Agenten des Kults aus dem Weg geräumt wurden. So wird dem Erzähler die ganze verstörende Wahrheit und das Ausmaß des Kults bewusst, und aufgrund dieses verbotenen Wissens sieht er auch seinen eigenen baldigen Tod voraus.

## 5. Übersetzungskritik nach dem Modell von Margret Ammann

### 5.1 Feststellung der Funktion von Translat I

H. C. Artmann übersetzte in den späten sechziger und frühen siebziger Jahren mehrere Kurzgeschichten von H. P. Lovecraft ins Deutsche. Diese sind erstmals 1968 im Erzählband *Cthulhu* erschienen. Durch die Übersetzungen gelang es, den Autor, der zuvor nur ein Geheimtipp gewesen war, im deutschsprachigen Raum bekannt zu machen. Heute zählt man Lovecraft neben Edgar Allan Poe und Ambrose Bierce zu einem der drei Eckpfeiler der amerikanischen Horrorliteratur (vgl. Kirde 1995 in Kasprzak 1997:22f.). Erste deutsche Übersetzungen von Lovecrafts Erzählungen erschienen zwar schon 1965 unter dem Titel *12 Grusel-Stories* in der Reihe der Heyne-Anthologien; Beachtung erfuhren aber erst die Lovecraft-Bände, die 1968 im Insel-Verlag im Rahmen der *Bibliothek des Hauses Usher* und in der Folge 1972 als Taschenbuch in der Reihe der *Phantastischen Bibliothek* im bedeutenden Suhrkamp-Verlag erschienen sind (vgl. Bloch 1995 in Kasprzak 1997:183). Zum Erfolg trugen bekannte ÜbersetzerInnen wie H. C. Artmann, Rudolf Hermstein und Charlotte Gräfin von Klinckowstroem bei.

Das Buchcover der ersten Auflage der Suhrkamp-Taschenbuchausgabe von *Cthulhu - Geistergeschichten* (1972) besteht aus einem violetten Hintergrund und einer Zeichnung, die von Hans Ulrich und Ute Osterwalder stammt. Autor und Titel sowie die Hinweise auf den Übersetzer, die *Phantastische Bibliothek* und den Verlag befinden sich ebenfalls auf dem Cover und sind in rosafarbene Schrift gehalten (siehe Abbildung 3 im Anhang). Abgebildet ist eine Frau, auf deren Kopf sich ein Gebilde befindet, welches auf den ersten Blick wie eine Barockfrisur erscheint, jedoch ein phantastisch-groteskes Wesen darstellt, das mit seinen Klauen und Flügeln an Lovecrafts Gottheit Cthulhu erinnert. Zusammen mit der rosafarbenen Schrift und dem violetten Hintergrund ergibt sich ein ziemlich grelles, auffallendes Bild, das gut zu dem phantastischen Genre und auch zu dem zu Lebzeiten vorrangig als Pulp-Autor bekannten Lovecraft zu passen scheint. Die Illustration wie auch der Hinweis *Phantastische Bibliothek* zielen bewusst auf Interessierte des phantastischen beziehungsweise unheimlichen Genres ab. Der Zusatz *Geistergeschichten* im Titel ist zwar im Grunde absurd, da man bei Lovecraft keine Geistergeschichten im herkömmlichen Sinn erwarten darf, schon gar keine traditionellen Gespenstergestalten. Dennoch soll mit diesem Titel bewusst die Leserschaft des Horror- und Phantastik-Genres angesprochen werden. Auf der Rückseite des ebenfalls violett- und rosafarbenen Buchumschlags befindet sich ein Auszug aus dem Vorwort von Giorgio Mangarelli, das Bemerkungen zur Erzählkunst Lovecrafts enthält.

Auch das Buchcover der Ausgabe des Insel Verlags (1968) enthält die Zeichnung einer phantastischen Kreatur, die entfernte Züge Cthulhus erkennen lässt und den Großteil der Coverseite einnimmt (siehe Abbildung 2 im Anhang). Die Abbildung ist in den Farben

Schwarz, Grau und Rot gehalten, der Hintergrund ist weiß. *Cthulhu* steht in großen Lettern darüber, Untertitel (*Geistergeschichten von H. P. Lovecraft*), Name des Übersetzer und Verlag finden sich eher unscheinbar in kleinerer Schrift. Durch die Illustration signalisiert auch dieses Cover auf sehr auffällige Weise, um welches literarische Genre es sich hierbei handelt.

Der aktuelle Umschlag der Suhrkamp-Ausgaben von *Cthulhu - Geistergeschichten* (sich Abbildung 4 im Anhang) erscheint relativ unspektakulär und unaufdringlich, die farbige Illustration - ein dunkles Blumenmotiv, in dem man angedeutete Schatten beziehungsweise einen Tunnel erkennen kann - wirkt neutral, wenig grauenerregend und im Grunde recht unpassend für Erzählungen Lovecrafts. Der Zusatz *Geistergeschichten* im Titel ist wie bereits besprochen relativ irreführend, jedoch sehr evokativ, weckt ganz bestimmte Leseerwartungen und zielt eindeutig auf LeserInnen des Horror- und Phantastik-Genres ab.

Die Buchreihe *Bibliothek des Hauses Usher* erschien in den Jahren 1969 bis 1975 im Insel-Verlag und konzentrierte sich auf Phantastik und *Weird Fiction*-Geschichten von Autoren wie H. P. Lovecraft, E. A. Poe, W. H. Hodgson, C. A. Smith, Lord Dunsany, Ambrose Bierce, Sheridan Le Fanu und Stefan Grabinski. Damit ergeben sich vorrangig begeisterte LeserInnen und SammlerInnen von Horror und Phantastik beziehungsweise *Weird Fiction* als ZielleserInnen. Typischerweise werden bestimmte Ansprüche an Atmosphäre, Spannung und an einen entsprechenden - manierten oder zumindest spannungsgeladenen - Stil gehegt. Da jedoch Insel bzw. Suhrkamp den Ruf qualitätsvoller Verlage innehaben (der Schwerpunkt liegt auf anspruchsvoller deutscher Literatur, doch es werden auch Werke internationaler renommierter AutorInnen publiziert), ergibt sich für das Translat im Allgemeinen die Funktion einer anspruchsvollen Unterhaltungslektüre, die über ein Durchschnittspublikum hinausgeht.

## 5.2 Feststellung der intratextuellen Kohärenz von Translat I

Die folgenden Angaben beziehen sich auf alle drei analysierten Texte. Es handelt sich bei *Cthulhus Ruf* (Translat I) bzw. *Der Ruf des Cthulhu* (Translat II) um eine relativ lange Kurzgeschichte. In der Suhrkamp-Ausgabe von 1972 zählt sie 72 Seiten, 41 Seiten in der Ausgabe des Festa Verlags (2008). *The Call of Cthulhu* umfasst 25 Seiten inklusive Illustration in der *Commemorative Edition* des Sammelbands *Necronomicon*, aus der der verwendete Originaltext stammt.

Die Erzählung ist in drei Kapitel gegliedert. Der Ich-Erzähler schildert seine Nachforschungen und Eindrücke, er selbst tritt nur als Randfigur auf. Die Handlung ist mehrsträngig aufgebaut und damit recht komplex; meist wird retrospektiv erzählt. Als Rahmenhandlung dienen mehrere Dokumente und Berichte, die puzzleartig zusammengefügt werden und so den Eindruck von Objektivität vermitteln.

Im Folgenden sollen nun einige Beispiele besprochen werden:

### Textstelle 1A

„Die größte Gnade auf dieser Welt ist, so scheint es mir, das Nichtvermögen des menschlichen Geistes, all ihre inneren Geschehnisse miteinander in Verbindung zu bringen. Wir leben auf einem friedlichen Eiland des Unwissens inmitten schwarzer Meere der Unendlichkeit, und es ist uns nicht bestimmt, diese weit zu bereisen. Die Wissenschaften - deren jede in eine eigene Richtung zielt - haben uns bis jetzt wenig gekümmert; aber eines Tages wird das Zusammenfügen der einzelnen Erkenntnisse so erschreckende Aspekte der Wirklichkeit eröffnen, daß wir durch diese Enthüllung entweder dem Wahnsinn verfallen oder aus dem tödlichen Licht in den Frieden und die Sicherheit eines neuen, dunklen Zeitalters fliehen werden.

Theosophen haben die schreckliche Größe des kosmischen Zyklus gehaut, in dem unsere Welt und menschliche Rasse nur flüchtige Zufälle sind. Sie haben die Existenz merkwürdiger Überwesen angedeutet in Worten, die unser Blut erstarren ließen, wären sie nicht hinter einem schmeichelnden Optimismus versteckt. Aber nicht durch sie wurde der einzelne flüchtige Blick in verbotene Äonen ausgelöst, der mich frösteln macht, wenn ich daran denke, und wahnsinnig, wenn ich davon träume. Dieser Blick, wie jede furchtbare Schau der Wahrheit, blitzte aus einem zufälligen Zusammensetzen zweier getrennter Dinge auf - in diesem Fall einer alten Zeitungsnotiz und der Aufzeichnungen eines verstorbenen Professors. Ich hoffe, niemand mehr wird dieses Zusammensetzen durchführen - ich für meinen Teil werde nicht wissentlich auch nur ein Glied dieser grauenhaften Kette preisgeben. Ich glaube, auch der Professor hatte vorgehabt, Schweigen zu bewahren über das, was er wußte, und er hätte seine Notizen vernichtet, wäre er nicht plötzlich vom Tod überrascht worden.“ (Lovecraft 1972:193f.)

Hierbei handelt es sich um den zweiten Absatz des Anfangs der Geschichte. Nach einer kurzen Einleitung über die Spekulationen von Theosophen wird im dritten Satz durch das „aber“ eine überraschende Wende eingeleitet. Der Erzähler gibt an, durch einen Zeitungsbericht und aus Schriften eines Professors einen außergewöhnlichen Einblick in ein zunächst noch ungenanntes übernatürliches Grauen erhalten zu haben. Durch den Hinweis, dass der genannte

Professor verstorben ist und die Bemerkung des Erzählers, seine gewonnene Erkenntnis sei derart schrecklich, dass er sie vor aller Welt geheim halten will, wird in den LeserInnen Spannung und eine Erwartungshaltung auf den weiteren Fortlauf der Geschichte geweckt. Durch die Andeutung des Erzählers, seine Erfahrung sei nur eine von vielen („wie jede furchtbare Schau der Wahrheit“, „in diesem Fall“) wird der Horror sozusagen noch potenziert.

Auffällig sind in dieser Textstelle die recht langen, dabei aber nicht zu komplizierten Sätze - darunter viele Relativsätze - und die Fülle der Adjektive. Zweimal kommen Gedankenstriche vor - im ersten Fall als erklärender Einschub, im zweiten Fall wird sowohl ein Gedankenwechsel („ich für meinen Teil...“) als auch eine Betonung gekennzeichnet. Deutlich wird die von Lovecraft vorgegebene hochgestochene, Literarizität evozierende Sprache, die auch recht poetisch klingt. Allerdings ist dieser gehobene Stil für die Literatur der sechziger Jahre, besonders im Bereich der Phantastik, nichts allzu Ungewöhnliches. Die unheilvollen Adjektive („schrecklich“, „kosmisch“, „verboten“, „furchtbar“, „grauenhaft“) tragen zu Aufbau und Dichte der Atmosphäre bei, wirken dabei fast schon übertrieben und sollen entsprechend ominöse, beunruhigende Szenen in den LeserInnen erwecken. Das Wort „Zusammensetzen“ verleiht dem Text eine gewisse Holprigkeit und lässt auf sehr wörtliches Übersetzen schließen. Im vorletzten Satz kommt es zu einer gewissen Inkohärenz: Der Satzbeginn „Ich hoffe, niemand mehr wird dieses Zusammensetzen durchführen“ erscheint durch die Nominalkonstruktion ziemlich merkwürdig, ist schwerfällig formuliert und zudem undeutsch. Mit den „Theosophen“ und „Äonen“ finden sich recht ungewöhnliche, der Alltagssprache ferne Ausdrücke im Text, die allerdings ihre Wirkung auf die ZielleserInnen nicht verfehlen werden, die größtenteils mit diesen Begriffen vertraut sein werden.

Insgesamt werden durch den durchaus atmosphärischen Stil und die ziemlich packenden Ausdruckweisen („verbotene Äonen“, „furchtbare Schau der Wahrheit“) eindrucksvolle Bilder evoziert, die die gewünschten Erwartungen bei den Modell-LeserInnen erfüllen werden.

### **Textstelle 2A**

„Die erste Seite des Manuskripts berichtete von einer sehr merkwürdigen Geschichte. Es scheint, daß am ersten März 1925 ein schmaler, dunkler Mann von überspanntem neurotischem Äußeren Prof. Angell besuchte und das eigenartige Basrelief mitbrachte, das ganz feucht und frisch war. Seine Karte trug den Namen Henry Anthony Wilcox, und mein Onkel hatte in ihm den jüngsten Sohn einer upper-class-Familie erkannt, mit der er befreundet war. In letzter Zeit hatte er in der Rhode Island School of Design Bildhauerei studiert und wohnte in der Nähe des Instituts im Fleur-de-Lys-Gebäude. Wilcox war ein genialer, aber exzentrischer junger Mann. Von Kindheit an hatte er Aufmerksamkeit auf sich gelenkt durch die seltsamen Geschichten und merkwürdigen Träume, die er für gewöhnlich erzählte. Er selbst bezeichnete sich als psychisch hypersensitiv; die nüchternen Bewohner der alten Handelsstadt taten ihn als einfach verrückt ab. Nie hatte er sich sehr mit seinesgleichen abgegeben, ließ sich immer seltener in der Gesellschaft



sehen und war nun nur noch einem kleinen Kreis von ästhetisch Interessierten aus anderen Städten bekannt. Selbst der Providence Art Club, der darauf bedacht ist, seine konservative Linie zu erhalten, hatte ihn eher hoffnungslos gefunden.“ (Lovecraft 1972:197f.)

Diese Stelle befindet sich im ersten Kapitel (*Das Basrelief*) und besteht aus einem Absatz. Inhaltlich geht es um den Besuch des Bildhauers bei Professor Angell, über den der Erzähler aus dem Manuskript berichtet. Dabei wird der junge Künstler zunächst als „schmal“ und „dunkel“ bezeichnet, wodurch im Leser/der Leserin keine wirklich eindeutigen scenes hervorgerufen werden. „Dunkel“ kann sich sowohl auf die Haut- bzw. die Haarfarbe als auch auf die allgemeine Erscheinung, etwa die Kleidung, beziehen. Danach wird der Bildhauer näher beschrieben: Erwähnt werden seine Laufbahn und seine Charaktereigenschaften, die hier als „genial“, „exzentrisch“ und „hypersensitiv“ angegeben werden. Unterstrichen werden diese Merkmale noch durch die Reaktionen seines Umfelds und die Isoliertheit des jungen Mannes. Hier begegnen wir einem typischen Figurentyp Lovecrafts: Dem Typ des isolierten, exzentrischen, sensiblen Künstlers.

Die Sätze weisen alle eine normale Länge auf - im Vergleich zum Rest der Geschichte sind sie eher kurz. Es zeigen sich einige mit „und“ verbundene Hauptsätze, aber auch ein paar Relativkonstruktionen. Auffällig sind die vielen kurzen Relativsätze, die drei Mal am Satzende aufscheinen: „...das ganz feucht und frisch war“, „...mit der er befreundet war“, „...die er für gewöhnlich erzählte.“ Im Deutschen wirkt eine solche Konstruktion schwerfällig und wird meist vermieden, in dem man sie adjektiviert. Die Sprache wirkt klar und erscheint hier weniger gespreizt; es treten auch Ausdrücke aus der Alltagssprache auf wie „taten ihn als einfach verrückt ab“. Einige aus dem Englischen stammende Ausdrücke wie „upper-class-Familie“, Rhode Island School of Design und Providence Art Club betonen das amerikanische Setting. Insgesamt finden sich in diesem Textbeispiel keine großen Problemstellen. Die für einen Prosatext recht ungewöhnliche Abkürzung „Prof.“ bewirkt jedoch eine gewisse Verlangsamung des Leseflusses und kehrt im Laufe der Erzählung einige Male wieder. Der Ausdruck „psychisch hypersensitiv“ ließ sich - im Unterschied zu „hypersensibel“ - in keinem deutschen Wörterbuch finden und scheint im Deutschen nicht geläufig zu sein. In psychologischen Werken wird ein solcher Zustand für gewöhnlich als Überempfindlichkeit (oder Idiosynkrasie) bezeichnet. Mit dem „Basrelief“ wird ein Ausdruck aus der bildenden Kunst verwendet, der synonym mit der Bezeichnung Flachrelief verwendet wird. Einige LeserInnen könnten auch dadurch im Lesefluss gestört werden, sollte ihnen der Begriff nicht bekannt sein. Die Bezeichnung „upper-class-Familie“ - die hier kleingeschrieben wurde, wohl um zu betonen, dass es sich um einen englischen Begriff handelt - bringt ein gewisses amerikanisches Flair in den Text. Der Ausdruck wurde in späteren Suhrkamp-Ausgaben großgeschrieben. Die meisten LeserInnen werden mit der Bezeichnung *upper class* den Begriff „Oberschicht“ assoziieren, so dass die Verwendung hier nicht weiter problematisch scheint. Durch die Aussage, der Pro-

vidence Art Club „ist“ darauf bedacht, „seine konservative Linie zu erhalten“ wird ein Gegenwartsbezug auf den noch heute bestehenden Club hergestellt.

Insgesamt ist das Bild, welches hier vom Bildhauer entsteht, kohärent; die evozierte scene ist die eines nervös-neurotischen Künstlers. Dies wird durch die Reaktionen der „nüchternen“ Bewohner und der anderen Künstler verdeutlicht, die ihm alle skeptisch und ziemlich negativ gegenüberstehen.

### Textstelle 3A

„Bei diesem Besuch, so hieß es im Manuskript des Professors, erbat er sich abrupt die Vorteile des archäologischen Fachwissens seines Gastgebers und wollte von ihm die Hieroglyphen auf dem Basrelief entziffert wissen. Er sprach in abwesender, geschraubter Manier, die Pose vermuten ließ und Sympathien entzog; und mein Onkel antwortete mit einiger Schärfe, denn die augenfällige Frische der Tafel implizierte Verwandtschaft mit allem möglichen, nur nicht mit Archäologie. Des jungen Wilcox Erwiderung, die meinen Onkel immerhin so beeindruckte, daß er sich später an ihren genauen Wortlaut erinnerte, war von einem fantastischen poetischen Flair, das dieses ganze Gespräch gekennzeichnet haben muß und das ich seitdem so charakteristisch für ihn finde. Was er sagte, war: ‚Das Relief ist tatsächlich ganz neu, denn ich fertigte es heute Nacht in einem Traum, der von fremdartigen Städten handelte; und Träume sind älter als der brütende Tyros, oder Sphinx, die nachdenkliche, oder das gartenumkränzte Babylon.‘“ (Lovecraft 1972:198)

Diese Textstelle befindet sich im ersten Teil der Erzählung. Es handelt sich um einen Absatz. Der Erzähler schildert den Besuch des exzentrischen Bildhauers bei Professor Angell zwecks Bestimmung der Relieftafel und gibt auch ein wörtliches Zitat des jungen Mannes wieder.

Die Sprache erscheint aufgrund einiger Ausdrücke wie „sich die Vorteile erbeten“, der Genetivkonstruktion „des jungen Wilcox Erwiderung“ und des allgemein leicht gespreizten, schriftsprachlichen Stils altertümlich. Die Sätze sind eher länger gehalten, aber nicht allzu kompliziert. Syntaktisch zeigen sich einige Relativsätze sowie zwei Strichpunkte, auf welche Hauptsätze folgen. Auffallend „geschraubt“ wirkt die Aussage des Bildhauers Wilcox - eine der überaus seltenen direkten Reden, die in der Geschichte vorkommen -, die, wie im Text selbst erwähnt, sehr poetisch ist. Normalerweise würde kaum jemand so sprechen, das heißt der Satz deutet eher auf Schriftsprache hin, doch zu dem unter dem Einfluss fremdartiger Träume stehenden Künstler passt eine solche Ausdrucksweise durchaus und würde für die Modell-LeserInnen auch keinen Bruch darstellen. Allerdings finden sich gerade in jener Aussage des Bildhauers zwei Inkohärenzen: Die antike Stadt Tyros, auf die hier offensichtlich hingewiesen wird, wird verfälschend als „*der* brütende Tyros“ bezeichnet, was man in diesem Kontext durchaus durch eine falsche scene beispielsweise mit einem von Lovecrafts Göttern assoziieren könnte. Ein wenig seltsam mutet an, dass das Adjektiv der Sphinx hintangestellt wird, obwohl die anderen Adjektive (der *brütende* Tyros, das *gartenumkränzte* Babylon) je-

weils vor dem Subjekt stehen. Besonders im Vergleich mit dem Original offenbart sich hier ein stilistischer Bruch, und auch der Rhythmus innerhalb des Satzes wird gestört.

Positiv anzumerken ist, dass die poetische Kreation „gartenumkränzt“ ein sehr schönes Bild ergibt; und insgesamt werden im Text sehr gelungene, atmosphärische scenes vom Charakter des Bildhauers und besonders von dessen fremdartigen und doch nur leicht angedeuteten Träumen evoziert.

#### **Textstelle 4A**

„Die Zeitungsausschnitte, wie ich schon andeutete, berührten Fälle von Panik, Manie und exzentrischem Verhalten während der fraglichen Zeit. Prof. Angell muß ein ganzes Büro beschäftigt haben, denn die Anzahl der ausgeschnittenen Artikel war überwältigend, und ihre Quellen waren über die ganze Erde verteilt. Hier ein nächtlicher Selbstmord in London, wo sich ein einsamer Schläfer nach einem grauenhaften Schrei aus dem Fenster gestürzt hatte; da ein weit-schweifiger Brief an den Herausgeber eines Blattes in Südamerika, in dem ein Fanatiker ein gräßliches Zukunftsbild nach seinen Visionen entwirft; dort bringt eine Depesche aus Kalifornien eine Meldung über eine Theosophenvereinigung, die sich aus Anlaß einer »glorreichen Erfüllung«, die nie eintritt, mit weißen Gewändern schmückt, während verschiedene Notizen aus Indien gegen Ende Mai ernstzunehmende Unruhen unter den Eingeborenen berühren. Vudu-Orgien nehmen in Haiti zu, und afrikanische Vorposten melden rätselhaftes Gemurre im Busch.“ (Lovecraft 1972:203f.)

Dieses Textbeispiel findet sich in einem Teil des auf das vorige Beispiel folgenden Absatzes. Der Erzähler berichtet hier über die von Professor Angell gesammelten Zeitungsausschnitte in Zusammenhang mit dem Cthulhu-Kult. Die Artikel offenbaren ein deutliches Bild von der Panik, die in der ganzen Welt ausgebrochen zu sein scheint.

Der vorletzte Satz mit insgesamt zwei Strichpunkten, der eine Aufzählung der Meldungen darstellt und mehrere Relativsätze enthält, ist sehr lang und wirkt verschachtelt. Die Konstruktion „hier...da...dort...während“ betont die Fülle an Berichten. Die übrigen Sätze sind eher kürzer. Der Stil erscheint zwar schriftsprachlich, aber nicht gewählt oder gehoben. Es finden sich einige veraltete Ausdrücke und Schreibweisen: „Depesche“ ist der veraltete Begriff für „Telegramm“. Die Schreibweise „Vudu“ ist akzeptabel, wird jedoch heute kaum mehr gebraucht. In den sechziger Jahren war sie jedoch noch durchaus üblich. Weiters ist anzumerken, dass der Text einige ungewöhnliche Ausdrücke enthält. Am Anfang heißt es, dass die Zeitungsausschnitte Fälle „berühren“, was im Deutschen doch eine relativ unübliche Formulierung darstellt und wahrscheinlich auf wörtlichem Übersetzen beruht. Auch im vorletzten Satz wird der Ausdruck „berühren“ in dieser Beziehung verwendet. Eine solche Wortwiederholung kann im Deutschen durchaus unangenehm auffallen; für einen besseren Stil hätte sich hier sicherlich eine alternative Bezeichnung finden lassen. „Berühren“ im Zusammenhang mit Sprache bedeutet so viel wie „etwas kurz erwähnen“, „etwas ansprechen“ und wird eher im Kontext einer Rede oder eines Vortrages benutzt. Wie bereits erwähnt, ist

die Abkürzung „Prof.“ für Professor für einen Prosatext ungewöhnlich und kann zu einer Stockung im Lesefluss führen. LeserInnen könnten sich auch über das „rätselhaften Gemurre“ wundern, das afrikanische Vorposten aus dem Busch melden. Es kann zwar sein, dass ein solches „Gemurre“ tatsächlich stattgefunden hat, doch eine Zeitung wird das „Gemurre“ selbst wohl nicht erwähnen. Allerdings bringt dieser Ausdruck wiederum ein gewisses seltsames Flair mit sich, das im Kontext dieser Erzählung sicherlich nicht unerwünscht ist. Vom Sinn her nicht ganz eindeutig erscheint die Schilderung des nächtlichen Selbstmordes, wo sich ein offenbar Schlafwandelnder „nach einem grauenhaften Schrei“ aus dem Fenster stürzt. LeserInnen könnten darüber rätseln, ob diese Person den Schrei nun selbst ausgestoßen hat oder in Folge eines fremden Schreis in den Tod getrieben wurde. Doch könnte diese Formulierung auch beabsichtigt gewesen sein, um dem Geschehnis eine gewisse Rätselhaftigkeit zu verleihen. Der Begriff „Manie“ wird heute selten alleine verwendet - meistens wird er in Zusammenhang mit einzelnen Psychosen wie Kleptomanie, Pyromanie etc. gebraucht. Laut Duden (2004)<sup>12</sup> bezeichnet der Begriff allerdings auch Sucht und Besessenheit im Allgemeinen.

Insgesamt gelingt es hier ziemlich gut, durch solche frames wie „Theosophen“, „Vudu-Organen“, „nächtlicher Selbstmord“, „Fanatiker“, „Visionen“ oder „rätselhaftes Gemurre“ mysteriöse Andeutungen auf das kommende Unheil zu evozieren.

### Textstelle 5A

„Die Figur, die schließlich herumgereicht wurde, damit sie jeder sorgfältig von nahem studieren könne, besaß eine Höhe von 7 bis 8 Inches und war künstlerisch vollkommen. Sie stellte ein Ungeheuer von entfernt menschenähnlichen Umrissen dar, hatte aber einen tintenfischgleichen Kopf, dessen Gesicht aus einem Wirrwarr von Tentakeln bestand; darunter ein schuppiger molluskenhaft aussehender Körper, eklige Klauen an Hinter- und Vorderfüßen und lange schmale Flügel auf dem Rücken.

Dieses Ding, in dem Naturtrieb mit fürchterlicher widernatürlicher Bösartigkeit gemischt zu sein schien, war von aufgedunsener Belebtheit und hockte, ekelregend, auf einem rechteckigen Block oder Podest, das mit unleserlichen Zeichen bedeckt war. Die Flügelspitzen berührten den hinteren Rand des Blocks, das Ding selbst nahm die Mitte ein, während die langen säbelartigen Klauen der gekrümmten Hinterpfoten die Vorderkante in den Griff genommen hatten und bis über ein Viertel des Sockels hinabhangen. Der kephalopode Kopf war nach vorne geneigt, so daß die Fühlarme des Gesichts die Rückseite der gewaltigen Vorderpranken streiften, die dessen ungeheures Knie umklammert hielten.“ (Lovecraft 1972:206f.)

Dieser Textausschnitt stammt aus dem zweiten Kapitel (*Die Erzählung des Inspektors Legrasse*) und besteht aus zwei Absätzen, wobei die letzten beiden Sätze des zweiten Absatzes nicht analysiert werden. Hier wird eine Figur Cthulhus näher beschrieben, die einst von Inspektor Legrasse aus Louisiana mitgebracht wurde und auf einem Jahrestreffen von Archäo-

<sup>12</sup> Duden (2004) steht in Folge für *Duden: Die deutsche Rechtschreibung* (2004): 23., völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Herausgegeben von der Dudenreaktion. Mannheim; Wien [u.a.]: Dudenverlag.

logen in Saint-Louis für Aufsehen sorgt. Der Erzähler berichtet davon aus den Aufzeichnungen seines verstorbenen Onkels.

Auf syntaktischer Ebene lassen sich Sätze von einiger Länge erkennen, darunter auch mehrere Relativsätze, die dabei aber nicht so komplex sind, dass sie nicht leicht verständlich wären. Abgesehen von den detaillierten, recht ausgeschmückten Schilderungen ist die Sprachebene neutral. Das Aussehen und die Position der Figur auf ihrem Sockel werden hier sehr präzise, mit einigen ungewöhnlichen und einigen eindeutig bewertenden Ausdrücken, geschildert. Schon der erste Satz enthält eine Problemstelle. Die Höhe der Figur wird hier mit „7 bis 8 Inches“ angegeben. Generell wird der deutschsprachige Durchschnittsleser/die deutschsprachige Durchschnittsleserin mit einer solchen Angabe recht wenig anfangen können. Da in diesem Fall während des Lesens keine eindeutige scene erzeugt werden kann und höchstwahrscheinlich der Lesefluss gestört wird, kann diese Angabe als Inkohärenz angesehen werden. Die Figur Cthulhus, obwohl „künstlerisch vollkommen“, wird mit einigen negativen Vokabeln beschrieben, die teilweise auch Abscheu verraten („eklige Klauen“, „fürchterliche widernatürliche Bössartigkeit“, „ekelerregend“, „Ding“). Es fallen auch einige zoologische Begriffe auf, die meisten davon wie „Tentakel“, „molluskenhaft“ und „Fühlarme“ werden den meisten LeserInnen bekannt sein, der „kephalopode“ Kopf im letzten Satz jedoch weniger. Der zoologische Fachausdruck für Kopffüßer, „kephalopod“ bzw. meist „zephelopod“ (Duden 1999)<sup>13</sup> existiert zwar, ist jedoch kaum geläufig. Somit ist anzunehmen, dass sich die meisten LeserInnen an diesem ungewöhnlichen Ausdruck stören werden.

Bis auf die erwähnten Problemstellen wird sich in den LeserInnen durch die genauen Beschreibungen ein schlüssiges Bild der Figur bzw. eine sehr eindrückliche Gesamtscene ergeben.

### **Textstelle 6A**

„Und jetzt, da ihn alle bedrängten, erzählte Inspektor Legrassie so ausführlich wie möglich sein Abenteuer mit den Sumpfanbetern; eine Geschichte, der, wie ich sah, mein Onkel größte Bedeutung zumaß. Sie erfüllte die wildesten Träume der Mythenschöpfer und Theosophen und offenbarte ein erstaunliches Maß an kosmischer Vorstellungskraft unter solchen half-casts (sic!) und Parias, wo man sie am wenigsten vermutet. Am 1. November 1907 hatten die Bewohner der Sümpfe und Lagunen im Süden von New Orleans ein dringendes Schreiben an die Polizei gerichtet. Die Ansiedler dieser Gegend, meist einfache, gutartige Nachkommen der Lafitte-Leute, befanden sich in einem Zustand nackter Angst vor einem Ding, das über Nacht gekommen war. Offenbar handelte es sich um Vudu, aber in einer schrecklicheren Form, als sie es je erfahren hatten; und einige ihrer Frauen und Kinder waren spurlos verschwunden, seit das bössartige tom-

<sup>13</sup> Duden (1999) steht in Folge für *Duden: Großes Wörterbuch der deutschen Sprache in 10 Bänden*. Mannheim; Leipzig; Wien; Zürich: Dudenverlag. 3., völlig neu bearb. und erw. Aufl.- 1999.

tom mit seinem ununterbrochenen Getrommel in den schwarzen verfluchten Wäldern eingesetzt hatte, in die sich kein Mensch wagte. Da waren wahnsinnige Rufe und gehirnzermarternde Schreie, schaurige wilde Litaneien und irrlichternde Teufelsflammen; und, fügte der verschreckte Bote hinzu, das Volk könne es nicht länger ertragen.“ (Lovecraft 1972:210)

Es handelt sich bei diesem einen Absatz langen Textbeispiel um den Beginn des Berichts des Polizeiinspektors Legrasse über die Vorkommnisse in Louisiana, im zweiten Kapitel. Weshalb die „half-castes“ und „Parias“ kosmische Vorstellungskraft besitzen, wird hier noch nicht enthüllt; der Zusatz, dass man diese bei jenen „am wenigsten vermutet“, erscheint aus heutiger Sicht rassistisch. Auch in den sechziger und siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts waren Bezeichnungen wie „Neger“ oder „Mischlinge“ noch kein Schimpfwort. Obwohl es sich hier um einen historischen Text handelt, stellt sich die Frage, ob man an dieser Stelle für moderne LeserInnen nicht zumindest einen erklärenden Kommentar hinzufügen sollte, unter anderem da sie möglicherweise davon ausgehen könnten, dass der Erzähler - oder der Autor - Rassist war. Lovecraft-Kenner wissen hingegen, dass solche Äußerungen in seinen Geschichten nichts Ungewöhnliches sind<sup>14</sup> und zu seiner Zeit noch gang und gäbe waren. Im Textauschnitt wird weiters berichtet, dass die Siedler der Sumpfggend aus Angst vor einem zunächst noch unbekanntem Schrecken die Polizei zu Hilfe geholt haben. Die nächtlichen Vorkommnisse werden in den letzten beiden Sätzen jedoch deutlich ausgemalt.

Das Beispiel zeichnet sich durch einige längere Sätze aus; der vorletzte Satz ist verschachtelt und enthält mehrere Relativkonstruktionen und einen Strichpunkt. Es finden sich einige unheilswangere Adjektive wie „böartig“, „verflucht“, „wahnsinnig“, „gehirnzermarternd“ und „schaurig“. Das Sprachregister ist nicht länger hochgestochen oder veraltet, doch generell eindeutig schriftsprachlich und leicht poetisch mit Ausdrücken wie etwa „irrlichternd“. Hier offenbart sich der Einfluss des Dichters Artmann, der in seinem Werk generell gerne ungewöhnliche Wortschöpfungen verwendet. Durch diese atmosphärische Dichte wird konsequent Spannung aufgebaut; die so in den LeserInnen evozierten unheimlichen Szenen erzeugen eine Erwartungshaltung auf das bevorstehende grauenvolle Ereignis. Besonders im letzten Satz - der durch seinen besonderen Rhythmus auffällt - häufen sich die unheilvollen Adjektive, facettenreich werden eindrucksvolle Bilder des „Horrors“ erzeugt und das Tempo steigert sich rasant. Hier wird gleichsam die Atemlosigkeit des Erzählers spürbar.

In diesem Textbeispiel kommen jedoch auch einige Ausdrücke vor, die auf viele LeserInnen befremdend wirken können. Der Begriff *half-casts* wurde offenbar aus dem Original übernommen und erscheint in der Erzählung mehrere Male. Ohne Erklärung wirkt dieser Be-

---

<sup>14</sup> Immer wieder finden sich in Lovecrafts Werk abwertende Schilderungen von Menschen, die gemischtrassig sind bzw. nicht der „weißen Rasse“ angehören. Die weiße bzw. angelsächsische Rasse wird bei Lovecraft hingegen oft als überlegen und ausgesprochen edel geschildert. Auch in Lovecrafts Briefen sind rassistisch geprägte Äußerungen zu finden. Allerdings ist zu bemerken, dass sich die rassistischen Äußerungen in seinen Geschichten der letzten zehn Jahre seiner Schaffensperiode zunehmend abschwächen.

Quelle: [http://de.wikipedia.org/wiki/H. P. Lovecraft](http://de.wikipedia.org/wiki/H._P._Lovecraft) (Zugriff am 10.3. 2011)

griff recht irritierend - besonders auf jene LeserInnen, denen der englische Begriff nicht geläufig ist. Gemeint sind damit Mischlinge, Halb- bzw. Mischblütige; überdies wird das Wort korrekterweise am Schluss mit „e“ geschrieben. Das Wort „Paria“ bezeichnet laut Duden (1999) neben einem der niedersten oder gar keiner Kaste angehörigen Inder auch bildungssprachlich Unterprivilegierte und von der Gesellschaft ausgestoßene Personen.

Obwohl viele verschiedene Buchstabierungen des Wortes „Vudu“ zulässig sind, ist „Voodoo“ heute doch die akzeptierteste Form. Die Schreibweise „Vudu“ war in den sechziger und siebziger Jahren allerdings noch üblich. Sie könnte dennoch manche moderne LeserInnen stutzig machen und so den Lesefluss stören. Dasselbe gilt für den Begriff „tomtom“, der auch scheinbar aus dem Original übernommen wurde und daher kleingeschrieben ist. Auch dieser Ausdruck kann auf heutige LeserInnen störend wirken. Aus dem Kontext (das tomtom gibt ja ein „Getrommel“ von sich) geht zwar ohnehin recht klar hervor, was gemeint ist, dennoch könnte der Begriff beispielsweise durch den frame „Trommel“ effektiver wiedergegeben werden. Durch die übernommenen Begriffe wird zwar einerseits erfolgreich eine fremdartige Atmosphäre aufgebaut - besonders das unbekannte, „böartige tomtom“ verstärkt den Eindruck des Unheimlichen -, ob es jedoch immer gelingt, eine schlüssige scene herzustellen, hängt von den jeweiligen LeserInnen bzw. deren Vorkenntnissen ab - je nachdem, welche Bilder, wenn überhaupt, durch die jeweiligen Ausdrücke geweckt werden. Zu überlegen wäre weiters, ob man zu dem im Text erwähnten französischen Freibeuter Jean Lafitte (1780 - 1826) eine Erklärung hinzufügen sollte, da er einigen modernen LeserInnen wohl kein Begriff sein wird.

Generell ist festzuhalten, dass in dieser Textstelle besonders durch die Entlehnung fremdartig klingender Begriffe und die bildhafte Sprache sehr effektiv atmosphärische und unheilvolle scenes evoziert werden.

### **Textstelle 7A**

„Nur Dichtkunst oder Wahnsinn können den Geräuschen gerecht werden, die Legrasses Männer hörten, als sie sich durch den schmatzenden Morast in Richtung auf das rote Leuchten und das gedämpfte tomtom arbeiteten. Es gibt stimmliche Eigenheiten, die für Menschen charakteristisch sind und andere, die auf Tiere hinweisen; und es macht einen schaudern, die einen zu hören, wenn ihr Ursprung der der anderen sein sollte. Hier übertrafen sich animalische Raserei und menschliche Ausschweifung, gipfelten in dämonischem Geheule und grellen Ekstasen, die diese nächtlichen Wälder zerrissen und in ihnen widerhallten, als wären es pestartige Stürme aus den Schlünden der Hölle. Hin und wieder pflögte das wahnsinnige Geheule abzurechen, und ein geordneter Chor rauher Stimmen erhob sich in dem Singsang des schreckensvollen Satzes, des rituellen, »Ph'nglui mghw'nafh Cthulhu R'lyeh wgah'nagl fhtagn«.

Die Männer kamen nun in einen Teil des Waldes, wo sich die Bäume lichteteten, und plötzlich sahen sie sich dem Schauspiel selbst gegenüber. Vier von ihnen wankten, einer brach bewußtlos zusammen und zwei wurden von wahnsinnigen Schreikrämpfen geschüttelt, die durch die tolle Kakophonie glücklicherweise gedämpft wurden. Legrass flöbte dem Ohnmächtigen etwas Kentucky Bourbon ein, und alle standen zitternd und vor Schreck wie hypnotisiert.“ (Lovecraft 1972:212f.)

Auch diese aus zwei Absätzen bestehende Stelle befindet sich im zweiten Kapitel. Geschildert werden die Eindrücke, die sich den Polizisten bei ihrem Marsch durch die Sumpfreion in Richtung der Lichtung bieten, auf der unter dämonischem Geheule eine Zeremonie abgehalten wird. Der zweite Absatz beschreibt den Moment, in dem sie auf die Kultteilnehmer treffen, die gerade ein Opferritual zelebrieren. Während einige Männer in Panik ausbrechen, fällt einer von ihnen sogar in Ohnmacht, worauf ihm vom Inspektor ein wenig Whiskey eingeflößt wird.

Sprachlich sind keine großen Auffälligkeiten erkennbar - die Sätze sind von mittlerer Länge und in moderner Sprache gehalten. Atmosphärisch dicht und von stark bildhaften Ausdrücken durchdrungen wirkt der Stil im ersten Absatz („schmatzender Morast“, „animalische Raserei“, „Ausschweifung“, „dämonisches Geheule“, „grelle Ekstasen“, „pestartige Stürme aus den Schlünden der Hölle“). Hier begegnet uns auch wieder das „tomtom“ und ein Zitat, nämlich der „Singsang“ in außerirdischer Sprache - beides und insbesondere letzteres bringen exotisches Flair in die Geschichte. Auch wenn der Stil hier recht pathetisch wirkt, kann man ihn weder als gehoben noch als archaisch bezeichnen. Die Wendung „in Richtung auf“ im ersten Satz klingt ein wenig unausgefeilt. Dadurch, dass zwei der Männer in „wahnsinnige“ Schreikrämpfe ausbrechen, wird im zweiten Absatz mehr als nur plötzliche Panik angedeutet - das Bild, das hier evoziert wird, lässt bereits an Wahnsinn denken.

Falls LeserInnen im ersten Absatz trotz offenkundiger Übertreibungen unheimliche scenes aufgebaut haben, so werden diese spätestens im folgenden Absatz, trotz des Entsetzens der Männer, bei der Erwähnung des *Kentucky Bourbon* - denn ein gewisser, zumindest milde komischer Effekt kann diesem frame nicht abgesprochen werden - aufgelockert werden.

### **Textstelle 8A**

„Doch nichts weiteres durfte erzählt werden. Es bestand ein Geheimnis, das selbst die Folter nicht entlocken konnte. Der Mensch war nicht alleine inmitten der ihm bewußten Dinge auf der Erde, denn Schemen kamen aus dem Schatten, die wenigen Gläubigen aufzusuchen. Aber das waren nicht die *Großen Alten*. Kein Sterblicher hatte je die *Großen Alten* zu Gesicht bekommen. Das gemeißelte Idol war der *Große Cthulhu*, aber niemand hätte sagen können, ob die anderen gleich ihm waren. Heute konnte niemand mehr die Schriftzeichen lesen, aber es wurden Dinge erzählt... Das gesungene Ritual enthielt nicht das Geheimnis - das wurde nie laut ausgesprochen, nur geflüstert. Der Gesang bedeutet nur: »*In diesem Hause wartet träumend der große Cthulhu*«.

Nur zwei der Gefangenen wurden für gesund genug befunden, gehängt zu werden; der Rest wurde verschiedenen Institutionen übergeben. Alle leugneten hartnäckig, an den Ritualmorden beteiligt gewesen zu sein, und gaben vor, die Tötungen seien von den *Schwarzgeflügelten* durchgeführt worden, die von ihrem Versammlungsort in den fluchbeladenen Wäldern zu ihnen gekommen seien.“ (Lovecraft 1972:215f.)



Die Stelle stammt aus dem zweiten Kapitel und besteht aus zwei verschiedenen Absätzen. Es wird hier über den Glauben der Kultteilnehmer an Cthulhu und andere Gottheiten berichtet sowie über das weitere Schicksal der gefangenen Zelebranten Auskunft gegeben.

Die Syntax zeichnet sich durch zumeist kürzere und unkomplizierte Sätze aus. Es fällt auf, dass die Gottheiten - also die *Großen Alten* und der *Große Cthulhu* - durch Groß- und Kursivschreibung hervorgehoben werden. Auch die so genannten *Schwarzgeflügelten*, die nicht näher bestimmt werden, sowie der rituelle Gesang sind kursiv gesetzt. Die Sprache ist relativ neutral gehalten, wirkt also nicht bewusst altmodisch. Stellenweise erscheint sie poetisch-schwärmerisch („es bestand ein Geheimnis“, „Schemen kamen aus dem Schatten“, „ob die anderen gleich ihm waren“), einmal werden Auslassungspunkte eingesetzt, die andeutende Funktion haben („es wurden Dinge erzählt...“). Der Satz mit den „Schemen“, die aus dem „Schatten“ kommen, fällt zusätzlich durch eine Alliteration auf. Eine kleine Problemstelle ergibt sich im dritten Satz: Die Bemerkung, der Mensch sei nicht alleine „inmitten der ihm bewußten Dinge“ auf der Erde, scheint doch recht überflüssig zu sein. Der Anfang des gesungenen Rituals - „in diesem Hause“ - wirkt im Grunde sehr seltsam und ergibt keinen rechten Sinn. Der Spruch soll zwar sicherlich geheimnisvoll erscheinen, aber viele LeserInnen werden sich hier fragen, worauf sich „dieses Haus“ denn eigentlich beziehen soll. Weiters ist zu bemerken, dass das ansonsten immer großgeschriebene Adjektiv in der „große Cthulhu“ in der Niederschrift des Gesangs plötzlich kleingeschrieben wird. Eine gravierendere Inkohärenz taucht im zweiten Absatz auf. Dass die Gefangenen „für gesund genug befunden“ werden, um gehängt zu werden, ist eine ziemlich verwirrende und unklare Aussage. Aus dem Kontext wird einigermaßen deutlich, dass damit geistige Gesundheit gemeint sein muss, und es kann bereits beim Lesen des deutschen Textes vermutet werden, dass hier ein Übersetzungsfehler aus dem Englischen unterlaufen ist, also das Wort „sane“ mit körperlicher Gesundheit verwechselt wurde. Etwas unpräzise erscheint der Ausdruck „Institutionen“, genauer wäre hier der Begriff „Anstalten“, da augenscheinlich Irrenanstalten gemeint sind. Durch den frame „Institutionen“ geht dies nicht ganz klar hervor, da er bei manchen LeserInnen durchaus auch scenes von anderen Einrichtungen, Behörden etc. wecken könnte. Zuletzt ist noch festzuhalten, dass auch der Ausdruck „Tötungen durchführen“ im letzten Satz eine gewisse Inkohärenz darstellt, da er im Deutschen schwerfällig wirkt und durch die Verkomplizierung des Satzes den Lesefluss stören kann.

Insgesamt ergibt sich für das Textbeispiel jedoch trotz mancher Inkohärenzen durch die Einstreue vieler übernatürlicher Beschreibungen und Namen sowie die fremdartige Sprache des Rituals eine eindrucksvoll-phantastische Gesamtscene.

### Textstelle 9A

»Das ist nicht tot, was ewig lie(lü)gen kann,  
Da selbst der Tod als solcher sterben kann.«  
(Lovecraft 1972:219)

Dieser Vers ist dem zweiten Kapitel der Erzählung entnommen und wird von einem alten Mestizen<sup>15</sup> namens Castro vorgetragen, der von der Polizei über den Cthulhu-Kult befragt wird. Castro zitiert hier aus dem - fiktiven, von Lovecraft erfundenen - Buch *Necronomicon* des „verrückten Arabers“ Abdul Alhazred.

Diese Übersetzung ist nicht zu Unrecht von vielen Kritikern und Lesern angegriffen worden. Der Vers aus dem Geheimbuch mag zwar rätselhaft und - wie in der Geschichte erwähnt - umstritten sein, doch die Interpretation, dass „liegen“ auch „lügen“ heißen kann, scheint doch sehr abwegig zu sein, da augenscheinlich auf Lovecrafts unsterbliche Götter hingewiesen wird, die seit Jahrmillionen in ihren Gräbern schlummern. Sie mögen zwar, wie in der Erzählung mehrmals angedeutet wird, an Empfängliche Gedanken aussenden und dadurch ihr Denken aufrechterhalten, von „lügen“ ist jedoch keinesfalls die Rede. Meiner Meinung nach ist es sehr problematisch, die Entscheidung an die LeserInnen abzutreten, auch wenn der Text selbst die Rätselhaftigkeit dieses Satzes beschreibt. Der zweite Satz ist mit dem Hinweis, dass der Tod selbst sterben kann, an sich bereits rätselhaft genug. Die in Klammer gesetzte Wahlmöglichkeit „lie(lü)gen“ scheint auch in ästhetischer Hinsicht nicht die beste Entscheidung und beeinträchtigt zudem den Lesefluss. Dem Vers gelingt es jedoch, die geforderte Rätselhaftigkeit des Spruches aufrechtzuerhalten.

### Textstelle 10A

„Er sprach von seinen Träumen in einer merkwürdigen poetischen Weise; er zeigte mir mit schrecklicher Ausdruckskraft die düstere titanische Schattenstadt aus schleimigen grünen Blöcken - deren *Geometrie*, wie er seltsamerweise sagte, *gar nicht stimmte* -, und ich vernahm mit banger Erwartung das endlose Rufen aus der Unteren Welt:

„Cthulhu fhtagn, Cthulhu fhtagn.“

Diese Worte hatten zu dem schrecklichen Ritual gehört, das von der Traumvigilie des toten Cthulhu in seinem Steingewölbe in R'lyeh erzählt, und trotz meiner rationalistischen Auffassung der Dinge war ich sehr bewegt. Wilcox hatte, dessen war ich ziemlich sicher, in einem Gespräch etwas über den Kult aufgeschnappt, dann war es aber in der Masse seines schauerlichen Lesestoffes und Einbildungsvermögens untergegangen. Später hatte es dann, da es so aufwühlend war, unerschwinglich in seinen Träumen, in dem Basrelief und in der fürchterlichen Statue, die ich jetzt in meinen Händen hielt, Ausdruck gefunden. Mithin war dieser Betrug meines Großonkels ein recht unschuldiger. Der junge Mann war von einem Typ, den ich nicht sonderlich leiden konnte; ein wenig blasiert und arrogant; aber ich erkannte jetzt durchaus seine Auf-

---

<sup>15</sup> Laut Duden (1999) bezeichnet der Begriff „Mestize“ einen Nachkommen eines weißen und eines indianischen Elternteils. Der Begriff wird heute im deutschen Sprachraum als rassistisch eingestuft.

richtigkeit und sein Genie an. Freundschaftlich verabschiedete ich mich von ihm und wünschte ihm den Erfolg, den sein Talent versprach.“ (Lovecraft 1972:222)

Dieses aus drei Absätzen bestehende Beispiel stammt noch aus dem zweiten Kapitel. Nachdem der Erzähler durch den Bericht des Inspektors Kenntnis über den Glauben der Kultteilnehmer und die seltsame Statue erlangt hat, die dem Relief des Bildhauers so sehr ähnelt, sucht er nun den jungen Mann persönlich auf. Die Träume und Visionen des Künstlers zeigen Übereinstimmung mit dem Cthulhu-Kult, doch noch ist der Erzähler überzeugt, eine rationale Erklärung dafür finden zu können und nimmt an, dass der Bildhauer bereits von dem Kult erfahren habe. Noch einmal wird der Charakter des jungen Künstlers geschildert - mit Vokabeln wie „blasiert“, „arrogant“, „genial“, aber auch „aufrichtig“.

Es finden sich in der Stelle einige typische Adjektive, die wesentlich zum Aufbau der Atmosphäre beitragen („merkwürdig“, „poetisch“, „schrecklich“, „titanisch“, „endlos“, „schauerlich“, „fürchterlich“). Die Sätze sind zumeist länger, doch bis auf den relativ verschachtelten ersten Satz, der nach dem Strichpunkt einen weiteren Hauptsatz einführt sowie einen eingeschobenen, durch Gedankenstriche betonten Relativsatz enthält, nicht zu kompliziert. Auffallend ist hier ein ausgeprägter Nominalstil („Auffassung der Dinge“, „bange Erwartung“, „Masse des Lesestoffes“, „Ausdruck gefunden“, „Betrug“, „seine Aufrichtigkeit und sein Genie“). Der Text beinhaltet eine Äußerung in der außerirdischen Sprache Cthulhus („Cthulhu fhtagn“) - dabei handelt es sich um einen Teil des bereits bekannten rituellen Gesangs der Kultteilnehmer - sowie Hervorhebungen in Kursivschrift (*Geometrie, die gar nicht stimmte*). Die Sprache selbst wirkt kaum altertümelnd und die Formulierungen sind relativ klar. Der Begriff „mithin“ ist sehr gehoben. Das Wort „blasiert“, das so viel wie „hochnäsig“, „eingebildet“, „aufgeblasen“ bedeutet, ist heute weniger geläufig. Laut Duden (1999) wird es in abwertendem Sinn verwendet. Ein ungewöhnlicher Ausdruck, bei dem einige LeserInnen vielleicht stutzen mögen, ist die Wortschöpfung „Traumvigilie“. Sie weist darauf hin, dass der Gott Cthulhu zwar schläft, aber immer noch Träume aussendet. Der Begriff „Vigilie“ bezeichnet eigentlich die Nachtwache des Heeres bei den Römern (Duden 1999); eventuell wird man ihn auch mit dem liturgischen Begriff „Vigil“ assoziieren, der die Nachtwache vor großen Festen bezeichnet.

Durch diesen ziemlich phantastisch wirkenden frame, die fremdartigen Worte „Cthulhu fhtagn“, die Erwähnung der versunkenen Stadt R'lyeh, den Begriff „düstere titanische Schattenstadt“ sowie durch die Hervorhebung der „Geometrie, die gar nicht stimmte“ und die Suggestionskraft ebendieser Worte werden wirkungsvolle scenes evoziert, die zur phantastisch-unheilvollen Atmosphäre beitragen. Auch die „schleimigen grünen“ Blöcke dienen dem Aufbau einer solchen Atmosphäre und bringen zusätzlich ein Ekel-Element ein.

### Textstelle 11A

„Hier ruhten der große Cthulhu und seine Horden in grünschleimigen Gewölben, und von hier aus sendeten sie schließlich nach unmeßbaren Jahrtausenden jene Gedanken, die in den Träumen der Empfindsamen Furcht und Grauen verbreiten und die Gläubigen gebieterisch zur Pilgerfahrt zu ihrer Befreiung und Wiedereinsetzung befahlen. All das ahnte Johansen nicht, aber, weiß Gott, er sah genug!

Ich vermute, daß tatsächlich nur eine einzelne Bergkuppe, die grausige monolithgekrönte Zitadelle, in der der große Cthulhu begraben lag, aus den Fluten herausragte. Wenn ich an die Ausmaße all dessen denke, was da unten im Verborgenen schlummern mag, wünschte ich fast, mich auf der Stelle umzubringen. Johansen und seine Leute waren vor der kosmischen Majestät dieses tiefenden Babels alter Dämonen von panischer Furcht ergriffen, und sie ahnten, daß dies nicht von diesem oder irgendeinem anderen heilen Planeten stammen konnte. Horror vor der unglaublichen Größe der grünlichen Steinblöcke, vor der schwindelerregenden Höhe des großen gemeißelten Monolithen und vor der verblüffenden Ähnlichkeit der mächtigen Statuen und Basreliefs mit dem befremdlichen Bildnis, das sie auf der *Alert* gefunden hatten, ist in jeder Zeile der angstvollen Beschreibung nur zu deutlich spürbar.“ (Lovecraft 1972:232f.)

Dieses Beispiel stammt aus dem dritten Kapitel (*Der Wahnsinn aus der See*) und besteht aus zwei Absätzen, wobei hier nur der zweite vollständig wiedergegeben wird. (Der erste Absatz besteht aus weiteren 25 Zeilen, die hier nicht analysiert werden.). Der Erzähler berichtet über die Erlebnisse des norwegischen Matrosen und seiner Crew auf der Insel des Cthulhu; im ersten Absatz wird Cthulhus Lage geschildert - erwähnt wird sein jahrtausendelanger Schlummer, sein Einfluss auf seine Anhänger und auf die Träume, die er unter den „Empfindsamen“ weckt. Durch letzteren Begriff könnten unter manchen literaturkundigen LeserInnen allerdings irritierende Assoziationen mit der Epoche der Empfindsamkeit geweckt werden, gemeint sind natürlich nur sensible Künstler im Allgemeinen.

Der Text fällt durch teils sehr lange Sätze mit vielen Relativsatzkonstruktionen auf (hier vor allem der erste und letzte Satz). Die Sprache wirkt gespreizt, zeitweilig pathetisch und sehr atmosphärisch („kosmische Majestät dieses tiefenden Babels alter Dämonen“), und es finden sich wieder zahlreiche typische Adjektive, die ihre Wirkung auf die Modell-LeserInnen nicht verfehlen werden- so etwa „unmeßbar“, „grausig“, „kosmisch“, „tiefend“, „panisch“, „schwindelerregend“, „befremdlich“, „angstvoll“. Auffällig ist die plötzliche Verwendung des Präsens im ersten Satz: „...Gedanken, die in den Träumen der Empfindsamen Furcht und Grauen *verbreiten*“. Es kann davon ausgegangen werden, dass dieser Zeitenwechsel beabsichtigt ist. Dadurch deutet der Erzähler an, dass der Einfluss Cthulhus und anderer Götter auf die Träume jener Menschen immer noch bestehen bleibt. In diesem Textbeispiel finden sich einige effektvolle Bilder, die sowohl Schauern als auch Ehrfurcht wecken sollen: So verschafft etwa der Kommentar des Erzählers im zweiten Absatz, er würde sich angesichts der fast unbegreiflichen entsetzlichen Erkenntnis am liebsten umbringen, dem Schrecken eine noch höhere Dimension. Es findet sich auch der Ausruf „weiß Gott!“ im Text. Dadurch wird ein Bezug auf die Gegenwart des Erzählers hergestellt, der durch seinen Kommentar die geschilderten Geschehnisse realer und lebendiger wirken lässt. Als Ausruf und in einer solchen Situati-

on des Entsetzens wirkt „weiß Gott“ heute allerdings recht veraltet, obwohl der Ausdruck noch manchmal umgangssprachlich verwendet wird. Zu einer gewissen Inkohärenz kommt es durch den Satzteil „zur Pilgerfahrt zu ihrer Befreiung und Wiedereinsetzung befehlen“. Im Deutschen ist es grammatikalisch nicht zulässig, „jemanden *zu* etwas zu befehlen“, hingegen kann man „jemandem etwas befehlen“. Der gesamte Ausdruck mit den Substantiven „Befreiung“ und „Wiedereinsetzung“ klingt sehr umständlich, so dass sich hier eine Umstellung beziehungsweise Vereinfachung des Satzes empfehlen würde.

Die erwähnten Inkohärenzen sind jedoch nicht so groß, dass sie die LeserInnen am Aufbau einer kohärenten und flüssigen Gesamtszene hindern würden. Zusammenfassend ist festzustellen, dass durch die erwähnten Erzählmittel sehr atmosphärische und lebendige scenes vom Geschehen erzeugt werden.

### Textstelle 12A

„Da begann plötzlich die mehrere *acres* große Tür ganz sanft und leise am oberen Ende nachzugeben; und sie sahen, daß sie ausbalanciert war. Donovan glitt die Pfosten hinunter und beobachtete zusammen mit seinen Kameraden das unheimliche Zurückweichen des monströsen Portals. In dieser verrückten prismatischen Verzerrung bewegte sie sich völlig pervers, in einer Diagonale, und alle Regeln von Materie und Perspektive schienen auf dem Kopf zu stehen. Die Öffnung war tiefschwarz, von einer Dunkelheit, die fast stofflich war. Diese Finsternis war tatsächlich von *positiver Qualität*; sie quoll wie Rauch aus ihrem jahrtausendealten Gefängnis heraus und verdunkelte sichtbar die Sonne, als sie mit schlagenden häutigen Flügeln dem zurückweichenden Himmel entgegenkroch. Der Geruch, der aus den frischgeöffneten Tiefen drang, war unerträglich. Schließlich glaubte der feinhörige Hawkins ein ekelhaft schlurfendes Geräusch dort unten zu vernehmen. Jeder lauschte, lauschte noch immer, als ES sabbernd hervortappte und tastend seine gallertartige grüne Masse durch die schwarze Öffnung in die durchgiftete Luft dieser wahnsinnigen Stadt preßte.“ (Lovecraft 1972:235)

Dieses aus zwei verschiedenen Absätzen bestehende Textbeispiel stammt aus dem dritten Kapitel (zum ersten Absatz gehören noch drei weitere Sätze, die hier nicht analysiert werden). Hier wird, ausgehend vom Tagebuch des Matrosen, die Erkundung der seltsamen Insel geschildert, auf die die Crew im Pazifik stößt. Es wird von der seltsamen Geometrie berichtet, die auf dieser Insel herrscht, und schließlich stößt die Mannschaft auf eine riesige Tür, die plötzlich nachgibt und den Gott Cthulhu - hier als verkörperte Finsternis geschildert - aus seinem Gefängnis hervorsteigen lässt.

Die Sätze dieser Textstelle sind nicht sonderlich lang, allerdings ist der zweite Satz des zweiten Absatzes etwas verschachtelt und weist einen Strichpunkt, mehrere Hauptsätze und einen Nebensatz auf. Die Sprache wirkt generell neutral beziehungsweise modern, während der erwähnte Satz im zweiten Absatz durch das bizarre Bild, das hier evoziert wird, die möglicherweise beabsichtigte Alliteration „sichtbar die Sonne“ sowie die Aufeinanderfolge vieler Adjektive recht poetisch angehaucht ist. Zudem kommt es in diesem Satz in der ohnehin

schon sehr atmosphärischen Schilderung, die durch Adjektive wie „unheimlich“, „monströs“, „verrückt“ und „pervers“ unterstrichen wird, zum Höhepunkt der Geschichte - zeigt sich hier doch letztendlich das übernatürliche Wesen selbst. Durch Kursivschrift hervorgehoben werden hier die Maßeinheit *acres* und die *positive Qualität*, das Wesen wird als „es“ bezeichnet (hier großgeschrieben). In den letzten beiden Sätzen wird das Monstrum sehr anschaulich beschrieben, wobei nun die Ekel-Elemente überwiegen („ekelhaft schlurfend“, „sabbernd“, „gallertartige grüne“). Auch hier zeigen sich wieder auffällig viele Adjektive. Die Maßeinheit *acre* wurde scheinbar direkt aus dem Ausgangstext übernommen, wofür auch die Kleinschreibung spricht (die deutsche Bezeichnung *Acre* existiert jedoch). Das stellt in diesem Zusammenhang zwar kein allzu großes Problem dar, da nur von „mehreren *acres*“ die Rede ist und aus dem Kontext hervorgeht, dass diese Tür von gewaltiger Größe sein muss. Allerdings wäre zu überlegen, ob es in Hinblick auf deutschsprachige LeserInnen nicht besser gewesen wäre, wenn man hier umgerechnet hätte. Der Ausdruck „mehrere *acres* große Tür“ wiederum evoziert ein relativ ungenaues Bild der Szenerie; auch wird nicht klar, ob die Tür nun mehrere *acres* hoch oder breit ist. Im dritten Satz kommt es zu einer Inkohärenz: Hier ist von „sie“ (also wohl von der Tür) die Rede („in dieser verrückten prismatischen Verzerrung bewegte *sie* sich völlig pervers“), obwohl im vorhergehenden Satz von einem Portal gesprochen wird. Auch die Verwendung des Wortes „pervers“ im Zusammenhang mit den Bewegungen einer Tür ist eher unüblich. „Pervers“ wird als „abartig, verdreht, falsch, verkehrt“ definiert, aber vor allem in sexueller Beziehung als „widernatürlich, verderbt“ wahrgenommen (laut Brockhaus 1995<sup>16</sup> ist es jedoch auch die allgemein verwendete Bezeichnung für eine Verkehrung bzw. Umkehrung des Normalzustands). Die so genannte *positive Qualität* der Finsternis, die im Text kursiv hervorgehoben wird, ist im Deutschen kein geläufiger Ausdruck und deutet stark auf wörtliches Übersetzen hin. Aus dem Kontext werden die meisten LeserInnen jedoch erkennen, dass damit eine stoffliche/materielle Beschaffenheit gemeint sein muss. Doch trotz des Umstands, dass „positiv“ auch bildungssprachlich im Sinne von „wirklich, konkret“ (Duden 1999) verwendet wird, wird das Wort in diesem Zusammenhang vielen LeserInnen unbekannt sein, beziehungsweise werden sie erst einmal über diese Ausdrucksweise stolpern.

Die Beschreibungen im letzten Absatz erscheinen weniger unheimlich und entbehren auch einer humoristischen Komponente nicht. Im letzten Satz, der übrigens auch durch eine stilistische Wiederholung („*lauschte, lauschte* noch immer“) auffällt, könnte man eine gewisse Inkohärenz erkennen, denn hier wird eine Szene geschildert, die im Grunde unmöglich ist: Eine Finsternis kann weder kriechen noch Flügel besitzen. Allerdings geht aus dem Kontext hervor, dass damit der Gott Cthulhu gemeint ist, und da es sich um einen Text des phantastischen Genres handelt, ist ein solches Bild durchaus zulässig und trägt zur intendierten Atmosphäre bei.

---

<sup>16</sup> *Brockhaus-Enzyklopädie*. - 19., völlig neu bearb. Aufl. - Mannheim: Brockhaus Bd. 27. Deutsches Wörterbuch Bd. 2. Glue- Reg.- 1995.

Trotz mehrerer Inkohärenzen, die den Lesefluss stören können, gelingt es in diesem Beispiel, recht eindrucksvolle scenes von einer bizarr-verzerrten Wirklichkeit zu evozieren.

### **Textstelle 13A**

„Wer weiß das Ende? Was aufstieg, kann wieder untergehen, und was versank, kann wieder erscheinen. Grauensvolles wartet und träumt in der Tiefe, und Fäulnis kommt über die wankenden Städte der Menschen. Es wird eine Zeit geben - aber ich darf und kann daran nicht denken! Ich bete darum, daß, falls ich das Manuskript nicht überleben sollte, meine Testamentsvollstrecker Vorsicht und Wagemut walten lassen und dafür sorgen, daß kein anderes Auge es je erblickt.“  
(Lovecraft 1972:239)

Hierbei handelt es sich um das Ende der Geschichte. Der Erzähler hat eine erschreckende Zukunftsvision vom Untergang der Menschheit und dem Wiederauferstehen grässlicher Wesen. Außerdem äußert er den Wunsch, dass das Manuskript geheim gehalten werden soll.

Die Sprachebene ist teils neutral, teils finden sich poetische („was aufstieg...was versank...“) und pathetische Elemente („und Fäulnis kommt über die wankenden Städte der Menschen“). Weiters tritt eine fragmentarischer Satz auf, in welchem der Erzähler andeutet, welche Zeit noch kommen mag: „Es wird eine Zeit geben-...“ Diese Andeutung wird durch einen Gedankenstrich unterbrochen, auf die ein Satz mit Ausrufzeichen folgt: Der Erzähler weigert sich, an eine solch grässliche Zukunft zu denken. Besonders die ersten drei Sätze lesen sich sehr rhythmisch und lassen eindrucksvolle scenes möglicher Zukunftsszenarios entstehen. Allerdings enthält die Stelle mehrere Inkohärenzen: Der erste Satz, „Wer weiß das Ende?“, erscheint schon auf den ersten Blick wie eine zu wörtliche Übersetzung aus dem Englischen. Der Satz ist schlicht undeutsch, korrekterweise müsste es heißen „Wer *kennt* das Ende?“. Eine andere Möglichkeit wäre, die Struktur verbal aufzulösen. Der letzte Satz ist in sich widersprüchlich: Dass die Testamentsvollstrecker des Erzählers „Vorsicht und Wagemut“ walten lassen sollen, in dem sie das Manuskript geheim halten, ergibt schließlich keinen Sinn. Das Wort „Wagemut“ ist hier überflüssig. Es drängt sich der Verdacht auf, dass es zu einem sprachlichen Missverständnis bei der Übersetzung gekommen ist.

Trotz der genannten Inkohärenzen sollte in diesem Textbeispiel der Aufbau einer schlüssigen Gesamtscene bei den LeserInnen nicht behindert werden, auch wenn die erwähnten Problemstellen höchstwahrscheinlich den Lesefluss stören.

### 5.3 Feststellung der Funktion von Translat II

Frank Festa regte die erstmals 2006 erschienene Neuübersetzung der Erzählung für seinen Verlag an. Im Rahmen der *Bibliothek des Schreckens* sind im Festa Verlag sämtliche Erzählungen H. P. Lovecrafts neu übersetzt publiziert worden, die bis heute zu den erfolgreichsten Büchern des Kleinverlags zählen. Das Buchcover soll durch die schwarze Farbe, den Hinweis auf *H. P. Lovecrafts Bibliothek des Schreckens* und den Untertitel *Horrorgeschichten* gezielt LeserInnen der Genres Horror und unheimliche Phantastik ansprechen (siehe Abbildung 5 im Anhang). In der E-Mail-Korrespondenz von Dezember 2010 (siehe Anhang) betonte Festa, er habe sich beim Übersetzen bewusst nicht an H. C. Artmann gehalten. Die Fehler der Suhrkamp-Übersetzungen sollten vermieden werden. Zudem bemängelte Festa die Hinzudichtungen in Artmanns Lovecraft-Übersetzungen. In einem Interview-Ausschnitt, den er seiner E-Mail anfügte, kritisierte Festa auch die Auslassungen (speziell „obskurer“ Sätze), die Artmann, aber auch andere Übersetzer in den Suhrkamp-Übersetzungen vornahmen. Da die Art und Weise, wie Lovecraft gerade durch diese Obskurität Atmosphäre schafft, so speziell kennzeichnend für seinen Stil sei, sieht Festa solche Weglassungen als Mangel an. Für die Übersetzung, die in Zusammenarbeit mit Andreas Diesel entstand, standen laut Festas Angaben mehrere Wochen zur Verfügung. Allerdings bemerkte der Herausgeber, er habe den Text zum Schluss nochmals komplett bearbeitet, da er nicht zufrieden damit war. Ein Ziel der Übersetzung war es laut Festa, die Sprache nicht unnötig zu veralten; außerdem wurden bewusst Anpassungen an das deutschsprachige Zielpublikum vorgenommen. Nicht nur die Maßeinheiten sollten eingedeutscht werden, um beim Leser/der Leserin klare Bilder entstehen zu lassen, auch die Sprache selbst sollte generell lesbarer gemacht und zu gespreizte Formulierungen vereinfacht werden.



## 5.4 Feststellung der intratextuellen Kohärenz von Translat II

### Textstelle 1B

„Ich glaube, die größte Barmherzigkeit dieser Welt ist die Unfähigkeit des menschlichen Verstandes, alles sinnvoll miteinander in Beziehung zu setzen. Wir leben auf einer friedlichen Insel der Ahnungslosigkeit inmitten schwarzer Meere der Unendlichkeit, und es war nicht vorgesehen, dass wir diese Gewässer weit befahren sollen. Die Wissenschaften steuern alle in völlig verschiedene Richtungen und sie haben uns bislang nur wenig Schaden zugefügt, doch eines Tages wird uns das Aneinanderfügen einzelner Erkenntnisse so erschreckende Perspektiven der Wirklichkeit und unserer furchtbaren Aufgabe darin eröffnen, dass diese Offenbarung uns entweder in den Wahnsinn treibt oder uns aus der tödlichen Erkenntnis in den Frieden und den Schutz eines neuen dunklen Zeitalters flüchten lässt.

Die Theosophen erahnten die schreckliche Größe des kosmischen Zyklus, in dem unsere Welt und das Menschengeschlecht nur flüchtige Zufälle darstellen. Sie haben das Überleben von etwas Fremdem in Worten angedeutet, die das Blut gefrieren ließen, wären sie nicht hinter mildem Optimismus verborgen. Doch nicht aus jenen Worten kam der flüchtige Blick auf verbotene Äonen, der mich frösteln lässt, wenn ich daran denke, und der mich wahnsinnig macht, wenn ich davon träume. Jener Blick, wie jeder furchtbare Blick auf die Wirklichkeit, blitzte aus einem zufälligen Zusammenspiel verschiedener Dinge auf - in diesem Fall ein alter Zeitungsbericht und die Aufzeichnungen eines verstorbenen Professors. Ich hoffe, dass niemand sonst dieses Zusammenspiel vollenden wird; jedenfalls werde ich, so ich denn überlebe, niemals wesentlich ein Glied zu einer so entsetzlichen Kette liefern. Ich glaube, dass auch der Professor die Absicht hatte, hinsichtlich seines Wissens Schweigen zu bewahren, und dass er seine Aufzeichnungen vernichtet hätte, wäre er nicht unvermittelt verstorben.“ (Lovecraft 2008:7f.)

Dies sind die ersten beiden Absätze der Geschichte. Nach einer Einleitung über die Wissenschaft, den Kosmos, die Theosophen und einem dunklen Zukunftsausblick kommt es zur ersten Andeutung einer schrecklichen Erkenntnis, die der Erzähler, wie aus dem zweiten Absatz hervorgeht, erlangt zu haben scheint.

Auf syntaktischer Ebene fällt auf, dass sehr viele Relativsätze verwendet werden, besonders hervorzuheben ist die lange Relativkonstruktion „der mich frösteln lässt, wenn ich daran denke, und der mich wahnsinnig macht, wenn ich davon träume“ im dritten Satz des zweiten Absatzes. Bis auf den sehr langen letzten Satz im ersten Absatz sind die Sätze von mittlerer Länge und nie so komplex, dass sie das Verständnis erschweren würden. Dieses Beispiel enthält einige typisch „lovecraft'sche“ Adjektive („schrecklich“, „kosmisch“, „verbotene“, „wahnsinnig“, „entsetzlich“) und Andeutungen ungreifbaren Wahnsinns („schreckliche Größe des kosmischen Zyklus“, Worte, „die das Blut gefrieren ließen“, „Blick auf verbotene Äonen“), allesamt genretypische Signale. Durch Ausdrücke wie „Menschengeschlecht“ „hinsichtlich seines Wissens Schweigen bewahren“, „unvermittelt verstorben“ wirkt die Sprache leicht hochgestochen, in jedem Fall schriftsprachlich („wissentlich“, „so ich denn überlebe“). Generell ist die Sprache modern und gut verständlich gehalten, auch wenn an manchen Stellen ungewöhnliche, mitunter archaisch klingende Ausdrücke eingestreut werden und der Text einer gewissen Dramatik nicht entbehrt, ja zuweilen poetisch angehaucht wirkt („Insel der

Ahnungslosigkeit inmitten schwarzer Meere der Unendlichkeit“, „diese Gewässer weit befahren“). Die Wendung „aus einem Zusammenspiel aufblitzen“ ist relativ kompliziert formuliert, problematisch ist auch der Ausdruck „dieses Zusammenspiel vollenden“ - auch dabei handelt es sich um eine im Deutschen unübliche Wendung, die hier in Verbindung mit den Zeitungsartikeln genannt keine wirklich klare scene zu erwecken vermag. An dieser Stelle wäre zu überlegen, ob man die Satzstruktur mit dem Substantiv „Zusammenspiel“ in der Übersetzung nicht lieber auflösen sollte (also etwa stattdessen ein Verb wählen), um sozusagen ein besseres Deutsch zu erzielen und den Text flüssiger zu machen. Dies könnte jedoch bedeuten, etwas von der Treue zum Originaltext einzubüßen.

Abgesehen von dieser einen Inkohärenz wird der Aufbau einer schlüssigen scene im Modell-Leser/der Modell-Leserin jedoch nicht erschwert; es handelt sich somit um eine durchaus gelungene, atmosphärische Einführung in die Geschichte.

### **Textstelle 2B**

„Die erste Hälfte des Hauptmanuskriptes erzählte eine sehr sonderbare Geschichte. Es scheint, dass am ersten März des Jahres 1925 ein dünner dunkler Mann von neurotischem und erregtem Aussehen Professor Angell einen Besuch abstattete und dabei das eigenartige tönernerne Flachrelief mitbrachte, das zu diesem Zeitpunkt noch äußerst feucht und frisch war. Seine Visitenkarte wies ihn als Henry Anthony Wilcox aus, und mein Onkel erkannte in ihm den jüngsten Sohn einer vornehmen ihm entfernt bekannten Familie, der seit kurzem an der Rhode Island School Of Design Bildhauerei studierte und im Fleur-de-Lys-Gebäude in der Nähe dieser Einrichtung allein lebte. Wilcox war ein frühreifer Jüngling von bekanntem Genie, aber großer Extravaganz, und er hatte von Kindheit an durch die merkwürdigen Geschichten und sonderbaren Träume, die er zu erzählen pflegte, Aufmerksamkeit erregt. Er bezeichnete sich selbst als >psychisch überempfindlich<, doch die bodenständigen Menschen der alten Handelsstadt taten ihn lediglich als wunderlich ab. Er hatte sich nie viel mit seinesgleichen umgeben, sich nach und nach aus dem gesellschaftlichen Leben zurückgezogen und war nun einzig einem kleinen Kreis von Ästheten aus anderen Städten bekannt. Selbst der auf seine konservativen Werte bedachte Künstlerclub von Providence hatte ihn als völlig hoffnungslos abgestempelt.“ (Lovecraft 2008:11)

Dieser Absatz befindet sich im ersten Teil der Geschichte (*Der Schrecken im Lehm*). Ausgehend von den Aufzeichnungen Professor Angells berichtet der Erzähler über den Besuch des Bildhauers bei seinem verstorbenen Onkel und liefert eine nähere Beschreibung des Künstlers und seiner Lebensumstände.

Was die Syntax betrifft, finden sich hier einige längere Sätze mit mehreren Relativkonstruktionen, durch die der Text an manchen Stellen etwas umständlich wirkt. Die Sprache zeigt sich relativ altertümelnd-gespreizt, was etwa durch Ausdrücke wie „des Jahres“, „einen Besuch abstatten“, „seine Visitenkarte wies ihn aus als“ deutlich wird. Allerdings finden sich mit „jemanden abtun als“ und „abstempeln“ auch Ausdrücke aus der Alltagssprache. Die Rhode

Island School of Design schreibt sich korrekterweise mit einem kleinen „of“. Im letzten Satz scheint eine Inkohärenz auf: Durch die Vorstellung der „konservativen Werte“ im Satz verliert die Aussage merklich an Sinnhaftigkeit, denn warum sollte ein ohnehin konservativer Klub - auch wenn es ein Künstlerklub ist - den jungen Mann nicht genauso hoffnungslos finden wie alle anderen auch? Durch nähere Betrachtung wird zwar klar, wie der Satz wirklich gemeint ist, doch der „Künstlerclub“ müsste eigentlich, um dem Sinn gerechter zu werden, vor den „konservativen Werten“ genannt werden.

Der Ausdruck „wunderlich“ wird heute eher seltener gebraucht und bringt ein leicht altertümelndes Flair in den Text, das hervorragend zur Erzählung passt und den Künstler sehr treffend beschreibt.

Durch die Beschreibung des Künstlers mit den frames „Genie“, „Extravaganz“, „psychisch überempfindlich“, „wunderlich“, „hoffnungslos“ und „sonderbar“ (dieses Adjektiv kommt sogar zweimal vor) ergibt sich eine schlüssige Gesamtszene vom Charakter des jungen Mannes, die sich auch gut in den Kontext der übrigen Erzählung fügt.

### **Textstelle 3B**

„Angelegentlich seines Besuches, so berichtet das Manuskript des Professors, habe der Bildhauer plötzlich um die Hilfe der archäologischen Kenntnisse des Gastgebers gebeten, um die Hieroglyphen auf dem Flachrelief zu entziffern. Er sprach auf träumerische, geschraubte Weise, die ihn als Poseur auswies und Missfallen erregte; und mein Onkel antwortete ihm ein wenig streng, denn die verdächtige Frische der Relieftafel wies auf eine Verwandtschaft zu allem Möglichen hin, nur nicht zur Archäologie.

Die Erwiderung des jungen Wilcox, die meinen Onkel derart beeindruckte, dass er sich an den Wortlaut erinnerte und diesen festhielt, war von einer überaus dichterischen Art, die wohl seine ganze Konversation auszeichnete und die ich nun als höchst charakteristisch für ihn erkenne. Er sagte: ‚Es ist neu, in der Tat, denn ich schuf es letzte Nacht in einem Traum, der von sonderbaren Städten handelte - und Träume sind älter als das brütende Tyros oder die nachdenkliche Sphinx oder das von Gärten umrankte Babel.‘“ (Lovecraft 2008:11f.)

In diesem Beispiel aus dem ersten Kapitel, das in zwei Absätze geteilt ist, beschreibt der Erzähler den Besuch des exzentrischen Bildhauers, des Schöpfers des Flachreliefs, bei seinem gelehrten Onkel. Dabei scheint der Erzähler die Geschehnisse - darunter einen signifikanten Ausspruch des Künstlers - so wiederzugeben, wie sie im Manuskript seines gelehrten Onkels verzeichnet waren.

Ein hervorstechendes Merkmal dieser Stelle sind die langen Sätze und die geschraubte Sprache, in der sich ein gewisser archaischer Stil nachweisen lässt. „Angelegentlich seines Besuches“ ist eine gehobene und heute veraltete Ausdrucksweise. Der Ausdruck „Poseur“ wird bildungssprachlich für einen Wichtigtuener oder Blender verwendet und erscheint ebenfalls altertümlich, da er heute nicht mehr oft verwendet wird. Leicht archaisch oder zumindest ungewöhnlich mutet die Verwendung der Verbkonstruktion „sich ausweisen (als)“ an, was so

viel wie „sich zeigen (als)“ oder „sich identifizieren (als)“ bedeutet. Der letzte Satz - der Spruch des Bildhauers, in dem dieser seine Träume wiedergibt - mag durch sein phantastisches Flair und die eher schriftsprachliche, recht gespreizte Ausdrucksweise („in der Tat“, „denn ich schuf es“) für eine mündliche Rede zunächst unglaubwürdig erscheinen. Sie passt jedoch sehr gut zu dem als „extravagant“ und „wunderlich“ bezeichneten Künstler.

Es ist speziell dieser poetische Satz, mit seiner Erwähnung antiker Städte und mythologischer Wesen, durch den hier eine genretypische Atmosphäre erzeugt wird und phantastische scenes evoziert werden, die sich wohl viele Modell-LeserInnen wünschen. Insgesamt kann dieses Beispiel als durchweg kohärent und gelungen angesehen werden.

#### **Textstelle 4B**

„Die Zeitungsausschnitte bezogen sich, wie ich bereits andeutete, auf Fälle von Panik, Manie und außergewöhnlichem Verhalten während des fraglichen Zeitraumes. Professor Angell muss ein ganzes Büro voller Mitarbeiter beschäftigt haben, denn die Anzahl der ausgeschnittenen Berichte war gewaltig, und ihre Quellen über den ganzen Erdball verstreut. Hier ein nächtlicher Selbstmord in London, wo ein einsamer Schläfer, nachdem er einen entsetzlichen Schrei ausstößt, aus dem Fenster springt; da ein wirrer Leserbrief an eine Zeitung in Südamerika, in dem ein religiöser Fanatiker aus seinen Visionen ein grässliches Zukunftsbild heraufbeschwört. Ein (sic!) Meldung aus Kalifornien beschreibt, wie die Mitglieder einer theosophischen Gemeinde weiße Gewänder anlegen, für eine »glorreiche Erfüllung«, die nie kommt, während Artikel aus Indien zwischen den Zeilen gegen Ende März ernsthafte Unruhen unter den Eingeborenen schildern. In Haiti häufen sich die Voodoo-Orgien, und afrikanische Vorposten melden rätselhafte Vorgänge im Busch.“ (Lovecraft 2008:16)

Dieses Textbeispiel schließt direkt an das vorige an und befindet sich im ersten Teil der Erzählung. Dieser Absatz besteht noch aus einem weiteren letzten Satz, der hier nicht analysiert wird. Der Erzähler berichtet über die vom Professor gesammelten Zeitungsartikel, die Fälle von Wahnsinn, Aufruhr unter verschiedenen Glaubensgemeinschaften und einen Todesfall melden, die offensichtlich mit dem Cthulhu-Kult in Verbindung stehen.

Die Sätze sind alle von mittlerer Länge und relativ unkompliziert formuliert. Wie besonders im ersten Satz zu bemerken ist, bemüht sich der Übersetzer teilweise um einen gehobenen Stil, dieser wirkt im Allgemeinen aber recht neutral; die Sprache kann als modern bezeichnet werden. Im vorletzten Satz hat sich ein Druckfehler eingeschlichen (*ein* Meldung).

Etwas ungewöhnlich könnte einigen LeserInnen der Begriff „Manie“ erscheinen, der ursprünglich die allgemeine Bezeichnung für alles „Außersichsein“ (wie Besessenheit, Extase, Entrückung, Raserei, Verrücktheit) war, heute jedoch vor allem der psychologische und psychiatrische Begriff für den Zustand einer Psychose ist. Da die meisten LeserInnen diesen Ausdruck jedoch mit Besessenheit oder Wahn assoziieren werden, ist seine Verwendung hier nicht als inkohärent zu bewerten.

Insgesamt kann bestätigt werden, dass durch die Beschreibung der Zeitungsartikel einige bildreiche scenes aktiviert werden, durch die eine eindrucksvolle Gesamtszene der sich weltweit ereignenden beunruhigenden Geschehnisse etabliert werden kann.

### **Textstelle 5B**

„Die Figur, die schließlich langsam von Mann zu Mann gereicht wurde, um näher und sorgfältiger untersucht zu werden, war zwischen einundzwanzig und vierundzwanzig Zentimeter hoch und von ausgezeichneter künstlerischer Verarbeitung. Sie stellte ein Ungeheuer von annähernd menschlicher Gestalt dar, das jedoch einen tintenfischähnlichen Kopf besaß und ein Gesicht aus einer Menge Fühler sowie einen schuppigen, gummiartigen Leib, erstaunliche Klauen an Vorder- und Hinterbeinen und lange, schmale Schwingen auf dem Rücken.

Dieses Ding, das Unterbewusstes mit einer fürchterlichen und unnatürlichen Verderbtheit zu paaren schien, war von einer irgendwie aufgeblähten Dickleibigkeit, und es hockte böse auf einem rechteckigen Block oder Sockel, der mit unentzifferbaren Schriftzeichen bedeckt war. Die Spitzen der Schwingen berührten den hinteren Rand des Blocks, das Ding selbst saß im Mittelteil, während die langen, gebogenen Klauen der gekrümmten, kauernenden Hinterbeine den vorderen Rand umklammerten und sich über ein Viertel des Sockels erstreckten. Das Kopffüßerhaupt war nach vorn gebeugt, sodass die Enden der Gesichtsfühler über die Rücken der gewaltigen Vorderpfoten strichen, die um die erhöhten Knie der hockenden Gestalt geschlossen waren.“  
(Lovecraft 2008:19)

Dieses Beispiel ist dem zweiten Kapitel (*Der Bericht des Inspektors Legrasse*) entnommen. Es handelt sich dabei um zwei Absätze, wobei die letzten beiden Sätze des zweiten Absatzes in der Analyse nicht berücksichtigt werden. Hier wird die Statuette Cthulhus beschrieben, die der Polizeiinspektor von der Razzia im Sumpfgebiet Louisianas mitbrachte und die beim Treffen der Archäologen inspiziert wird.

Die Sätze sind allesamt eher länger gehalten; trotz mehrerer Relativsätze und detaillierter Schilderungen ergeben sich aus dem Text keine großen Verständnisschwierigkeiten. Auf sprachlicher Ebene lassen sich keine bedeutenden Auffälligkeiten feststellen. Die Sprache ist keineswegs altertümlich gehalten, sondern relativ neutral. Das Aussehen der Figur sowie die Art und Weise, wie sie auf ihrem Sockel platziert ist, wird hier mit eindringlicher Präzision und vielen Adjektiven beschrieben. Die Darstellung enthält jedoch eine gewisse Wertung, was an einigen Stellen und in manchen Ausdrücken deutlich wird.

Im ersten Absatz wird beschrieben, die Figur weise „erstaunliche“ Klauen auf. Mit diesem frame wird wohl angedeutet, dass es sich um „gewaltige“ bzw. unnatürlich große Klauen bzw. Krallen handeln muss. Im ersten Satz des zweiten Absatzes kommt es zu einer ziemlich ungewöhnlichen Feststellung: Die Figur schien „Unterbewusstes mit einer fürchterlichen und unnatürlichen Verderbtheit zu paaren“. Der frame „Unterbewusstes“ ist freilich nicht eindeutig zu erläutern, es handelt sich hier um eine sehr subjektive Beobachtung des Erzählers beziehungsweise des Großonkels. Es könnte zum Beispiel angedeutet werden, dass

die Figur von einer solch alptraumhaften Gestalt ist, dass sie wie eine Verkörperung unterbewusster Ängste wirkt. Eine Interpretation dieser Textstelle wird hier stark von den jeweiligen LeserInnen abhängen; generell lässt sich feststellen, dass hier keine eindeutigen scenes evokiert werden können. Der Ausdruck „paaren“ erscheint in diesem Zusammenhang recht gewählt. Weiters ergibt sich aus der Formulierung „irgendwie aufgeblähte Dickleibigkeit“ der Eindruck, der Erzähler sei eher unschlüssig bei seiner Einordnung des Dinges, welches so bizarr ist, dass eine genaue Beschreibung schwerfällt. Ähnliches wird im nächsten Satz deutlich, wo sich der Erzähler nicht sicher ist, ob die Figur auf einem Block oder Sockel sitzt. Der frame „es hockte böse“ sowie die Bezeichnung „das Ding“ enthält wieder eine, in diesem Fall negative, Wertung des Erzählers.

Insgesamt kann festgehalten werden, dass es sich bei diesem Textbeispiel trotz des diskutierten Satzes, durch den der Aufbau einer eindeutigen scene erschwert wird, um einen großteils kohärenten, fließenden Text handelt, der viele anschauliche Bilder enthält.

### **Textstelle 6B**

„Und nun erzählte Inspektor Legrasse in Erwiderung auf die eindringlichen Bitten so genau wie möglich von seinen Erfahrungen mit dem Kult aus dem Sumpf - eine Geschichte, der mein Onkel, wie ich bemerkte, eine tiefe Bedeutung beimaß. Sie erfüllte die wildesten Träume von Mythenschöpfern und Theosophen und enthüllte ein erstaunliches Maß an kosmischer Vorstellungskraft, die man von solchen Mischlingen und Parias wohl kaum erwartet hätte.  
Am 1. November 1907 war zur Polizei von New Orleans ein panischer Hilferuf aus der Sumpf- und Lagunenlandschaft im Süden gedrungen. Die dortigen Siedler, zumeist primitive, aber gutmütige Abkömmlinge der Männer Lafittes, waren von heftiger Angst ergriffen - Angst vor etwas Unbekanntem, das des Nachts über sie gekommen war. Es hatte allem Anschein nach etwas mit Voodoo zu tun, doch von einer so schrecklichen Art, wie sie es nie zuvor erlebt hatten. Einige ihrer Frauen und Kinder waren verschwunden, seitdem die bösertige Trommel ihr unaufhörliches Schlagen tief in den schwarzen verfluchten Wäldern begonnen hatte, in die keiner der Siedler sich wagte. Irre Rufe und qualvolle Schreie seien zu hören, seelenraubende Gesänge und zuckende Teufelsflammen; und die Menschen, so fügte der verängstigte Bote hinzu, könnten all dies nicht länger ertragen.“ (Lovecraft 2008:21f.)

Dieser in zwei Absätze aufgeteilte Textabschnitt befindet sich im zweiten Kapitel. Beim Treffen der Amerikanischen Archäologischen Gesellschaft berichtet der Polizeiinspektor Legrasse über seine Erfahrungen mit dem Cthulhu-Kult in Louisiana. Im zweiten Absatz werden einige der damaligen unheimlichen Vorkommnisse im Busch beschrieben.

Auf syntaktischer Ebene lassen sich einige längere, doch trotz mehrerer Relativkonstruktionen nicht allzu komplizierte Sätze feststellen. Besonders im zweiten Absatz fallen einige beklemmende Adjektive auf, deren Häufigkeit gegen Ende immer mehr zunimmt. Mit den „schwarzen verfluchten“ Wäldern zeigt sich eine Aneinanderreihung von gleich zwei Adjektiven. Die Sprache ist durchaus als gewählt zu bezeichnen („Bedeutung beimaß“, „Hilferuf...gedrungen“, „des Nachts“). Die Erwähnung von „Mischlingen und Parias“ in Zusam-

menhang mit der Aussage, dass man von solchen Leuten nichts geistig Anspruchsvolles erwarten kann, offenbart eine rassistische Haltung, die bei Lovecraft immer wieder auftritt. Natürlich werden beide Bezeichnungen - „Mischling“ und „Paria“ - eindeutig abwertend gebraucht, sind ziemlich negativ konnotiert und werden - zumindest nach heutigen Maßstäben - auch als abwertend empfunden. Einen ähnlichen Effekt hat die Aussage „primitive, aber gutmütige Abkömmlinge der Männer Lafittes“. Die kommentarlose Erwähnung Lafittes könnte wie bereits in Textstelle 6A besprochen für einige LeserInnen von heute, denen diese historische Person nicht geläufig ist, ein gewisses Problem darstellen. Unter Umständen wird dadurch der Aufbau einer schlüssigen scene verhindert.

Im Allgemeinen können die hier evozierten scenes durchaus als eindrucksvoll bezeichnet werden. Die Bemerkung im ersten Absatz, die Geschichte erfülle „die wildesten Träume von Mythenschöpfern und Theosophen“, löst eine gespannte Erwartungshaltung auf das noch Kommende aus. Die stark bildhafte Sprache im zweiten Absatz („schwarze verfluchte Wälder“, „irre Rufe und qualvolle Schreie“, „seelenraubende Gesänge“, „zuckende Teufelsflammen“) vermag viele atmosphärische Bilder heraufzubeschwören.

### **Textstelle 7B**

„Nur die Dichtung oder der Wahnsinn können den Geräuschen gerecht werden, die Legrasses Männer hörten, als sie sich durch den schwarzen Morast pflügten, hin zu dem roten Funkeln und dem gedämpften Lärmen der Trommeln. Es gibt stimmliche Merkmale, die dem Menschen zu eigen sind, und solche, die dem Tier zu eigen sind; und es ist fürchterlich, wenn man das eine hört, wenngleich die Quelle das andere sein müsste. Tierische Raserei und orgiastische Zügellosigkeit peitschten sich hier durch Geheul und kreischende Ekstasen zu dämonischen Höhen empor, und sie hallten durch diese nächtlichen Wälder und zerrissen sie wie Peststürme aus den Tiefen der Hölle. Dann und wann verstummte das schrille Heulen und ein wohlgeordneter Chor rauer Stimmen erhob sich zu einem Singsang jener scheußlichen rituellen Formel: ›Ph'nglui mghv'nafh Cthulhu R'lyeh wgah'nagl fhtagn.‹

Die Männer gelangten nun zu einer Stelle, wo die Bäume spärlicher standen, und plötzlich sahen sie das Spektakel vor sich. Vier von ihnen schwankten, einer verlor das Bewusstsein und zwei brachen in panische Schreie aus, die von der irren Kakophonie der Orgie glücklicherweise übertönt wurden.

Legrass spritzte Sumpfwasser ins Gesicht des ohnmächtigen Mannes und alle starrten sie zitternd und gebannt vor Entsetzen auf die Szenerie.“ (Lovecraft 2008:23f.)

In diesem Textausschnitt aus dem zweiten Kapitel wird geschildert, wie Inspektor Legrass und seine Männer im Sumpfgebiet auf die Anhänger Cthulhus treffen, die gerade eine Orgie mit Menschenopfern abhalten. In Folge brechen zwei der Männer in panische Schreie aus und einer von ihnen wird ohnmächtig, worauf man ihn mit Sumpfwasser aufzuwecken versucht. Die Stelle besteht insgesamt aus drei Absätzen, wobei hier vom dritten Absatz nur der erste Satz besprochen wird.

Auf syntaktischer Ebene lassen sich einige längere und mittellange Sätze erkennen, die weder von übermäßiger Länge noch von sonderlicher Komplexität sind. Die Sprachebene ist generell neutral, teilweise eindeutig schriftsprachlich bis gehoben („wenngleich“). Auffallend sind die lebhaften Beschreibungen der Szenerie im ersten Absatz, die voller bildreicher Adjektive und Substantive sind („rotes Funkeln“, „tierische Raserei“, „orgiastische Zügellosigkeit“, „kreischende Ekstasen“, „dämonische Höhen“, „schrille Heulen“). Diese steigern sich immer mehr und gipfeln schließlich im Satzende „Peststürme aus den Tiefen der Hölle“ sowie im Zitat der rituellen Formel der Kultanhänger. Die Litanei ist in der außerirdischen Sprache Cthulhus wiedergegeben, wodurch zusätzlich eine fremdartig-phantastische Atmosphäre aufgebaut wird.

Auf sprachlicher wie auch auf inhaltlicher Ebene sind hier keine Inkohärenzen zu nennen; der Text ist als durchweg kohärent anzusehen und zeichnet sich durch seine atmosphärische Dichte aus.

### **Textstelle 8B**

„Mehr könne man nicht offenbaren. Es gab ein Geheimnis, das ihnen nicht einmal die Folter entreißen konnte. Die Menschheit war nicht völlig allein unter den bewussten Geschöpfen der Erde, denn Schemen kamen aus der Dunkelheit, um die wenigen Gläubigen heimzusuchen. Doch waren dies nicht die Großen Alten. Kein Mensch hatte je die Alten erblickt. Das gemeißelte Götzenbild stellte den großen Cthulhu dar, doch vermochte niemand zu sagen, ob die anderen so waren wie er. Niemand konnte mehr die alten Schriftzeichen entziffern, doch gab man gewisse Dinge mündlich weiter. Das gesungene Ritual war nicht das Geheimnis- davon sprach man niemals laut, nur im Flüsterton. Die Litanei bedeute lediglich: »In seinem Haus in R‘lyeh wartet träumend der tote Cthulhu«.

Nur zwei der Gefangenen wurden für geistesgegenwärtig genug befunden, um gehängt zu werden, den Rest wies man in verschiedene Anstalten ein. Alle leugneten sie die Beteiligung an den Ritualmorden und behaupteten, die Opfer seien von den Schwarzgeflügelten getötet worden, die von ihren uralten Versammlungsorten im verfluchten Wald zu ihnen gekommen seien.“ (Lovecraft 2008:26)

Das Textbeispiel ist in zwei Absätze geteilt, von denen der letzte noch aus weiteren zwei Sätzen besteht, die hier nicht analysiert werden. Es stammt aus dem zweiten Kapitel der Geschichte. Die LeserInnen erfahren einiges über die Aussagen der Gefangenen zu Cthulhu und anderen Göttern, an die jene glauben, sowie über die Art und Weise, wie mit den Kultteilnehmern verfahren wird.

Die Sätze sind alle recht kurz und klar gehalten, was möglicherweise darauf zurückzuführen ist, dass hier hauptsächlich die verschiedenen Angaben der Gefangenen wiedergegeben werden. Die Sprache wirkt durch solche Ausdrücke wie „mehr könne man nicht offenbaren“, „doch waren dies nicht...“, „vermochte niemand zu sagen“ oder „lediglich“ zwar gewählt, aber nicht betont altmodisch. Auffallend ist, dass die übernatürlichen Wesen - die „Großen



Alten“ bzw. „Alten“ großgeschrieben sind, was deutlich macht, dass es sich dabei um deren mythologische Namen handelt. Überhaupt ist die ganze Stelle voll mythologisch-phantastischen Inhalts, wird hier doch auf verschiedenste Götter hingewiesen - von denen Cthulhu nur einer unter vielen ist - sowie auf seltsame schwarzgeflügelte Wesen und einen verfluchten Wald. Der Gesang, der hier wiedergegeben wird, wirkt durch seinen guten Rhythmus und die geheimnisvolle Atmosphäre, die er evoziert, sehr effektiv. Auch enthält die Stelle einige frames, die leicht poetisch angehaucht sind und sehr wirkungsvoll in ihrer Andeutung des Unheimlichen sind: „Die Menschheit war nicht völlig allein unter den bewussten Geschöpfen der Erde“, „Schemen kamen aus der Dunkelheit, um die wenigen Gläubigen heimzusuchen“.

Im zweiten Absatz zeigt sich ein scheinbar auf das Original zurückzuführendes Missverständnis beziehungsweise ein Übersetzungsfehler: Das deutsche Wort „geistesgegenwärtig“ bedeutet so viel wie „reaktionsschnell“ und ist hier eindeutig fehl am Platz. Dem Sinn nach müssten die beiden Gefangenen ja für „geistig gesund“ befunden werden, um aufgehängt zu werden, während die anderen, auf die dies nicht zutrifft, in Anstalten eingewiesen werden. Diese Inkohärenz kann die Bildung einer schlüssigen Gesamtszene erheblich erschweren. Natürlich wäre es auch möglich, dass manche LeserInnen das Wort einfach überlesen oder automatisch den Zusammenhang mit „geistig gesund“ herstellen, da sich der Sinn durchaus auch aus dem Kontext ergeben kann. Ob dieser Fehler auf Nachlässigkeit beim Übersetzen zurückzuführen ist, oder ob der Übersetzer vielleicht „geistesgegenwärtig“ tatsächlich im Sinne von „geistig wach, geistig gesund“ verstanden hat, kann nur gemutmaßt werden.

Zusammenfassend ist festzustellen, dass es sich bei dieser Textstelle zwar um einen größtenteils kohärenten Text mit einigen eindrucksvollen Bildern handelt, die erwähnte Inkohärenz jedoch den Lesefluss und unter Umständen den Aufbau einer schlüssigen Gesamtszene stört.

### **Textstelle 9B**

*„Es ist nicht tot, was ewig liegt,  
Und in fremder Zeit wird selbst der Tod besiegt.“*  
(Lovecraft 2008:29)

Wie bereits erwähnt, handelt es sich bei diesem Vers um ein Zitat aus dem *Necronomicon* des Abdul Alhazred, das im zweiten Kapitel von dem Mestizen Castro wiedergegeben wird.

Dieses Reimpaar beginnt mit dem Personalpronomen „es“, das zugleich als Subjekt dient, wodurch eine poetisch-abstrakte Wirkung erzielt wird und der Vers intendiert geheimnisvoll erscheint. Die Konstruktion „in fremder Zeit“ erscheint im Kontext der Geschichte sehr gelungen und effektiv: Das Wort „fremd“ ist hier besonders passend gewählt im Sinne von „so weit entfernt“ bzw. „unvorstellbar“, gleichzeitig deutet der frame jedoch auch „fremdartig“

und „seltsam“ an, und so geht von den Versen - die sich willkommenerweise auch reimen - eine ziemlich geheimnisvolle Atmosphäre aus. Auffallend ist die betont einfache Wortwahl; es wird nicht viel verraten, und die Verse behalten ihre Rätselhaftigkeit. Aus dem Kontext der Erzählung wird relativ klar, dass das Pronomen „es“ auf den schlummernden Gott Cthulhu anspielt, die Interpretation der restlichen frames bleibt der Phantasie der LeserInnen vorbehalten.

### Textstelle 10B

„Er sprach von seinen Träumen auf sonderbar poetische Weise; er schilderte mit schrecklicher Lebendigkeit die feuchte zyklonische Stadt aus schleimig grünem Gestein - deren *Geometrie*, wie er seltsamerweise sagte, *völlig falsch* sei - und ich vernahm mit ängstlicher Erwartung das unaufhörliche halbgeistige Rufen aus dem Untergrund: »*Cthulhu fhtagn, Cthulhu fhtagn.*« Diese Worte waren Teil jenes schrecklichen Rituals, das von der Traumwacht des toten Cthulhu in seiner Steingruft in R'lyeh erzählt, und ungeachtet meiner rationalen Auffassung war ich zutiefst bewegt. Wilcox, so war ich mir sicher, hatte von dem Kult auf beiläufige Weise gehört und ihn bald wieder unter der Menge seiner gleichermaßen sonderbaren Lektüre und Fantasie vergessen. Später hatte dieses Wissen aufgrund seiner schieren Eindrücklichkeit in Träumen, im Flachrelief und der schrecklichen Statue, die ich nun anblickte, unterschwelligem Ausdruck gefunden. Er hatte also meinen Onkel völlig unschuldig getäuscht. Der junge Mann war von einem Charakter, die ich nicht besonders mag, zugleich ein wenig affektiert und etwas arrogant; doch ich war durchaus bereit, ihm sowohl Genie als auch Aufrichtigkeit zuzugestehen. Ich verabschiedete mich freundlich von ihm und wünschte ihm all den Erfolg, den seine Begabung versprach.“ (Lovecraft 2008:31f.)

Dieses aus zwei Absätzen bestehende Beispiel ist dem zweiten Teil der Erzählung entnommen. Der Erzähler sucht nun selbst den Bildhauer auf und wird sich über den Zusammenhang zwischen den Visionen des Künstlers und dem Glauben der Kultanhänger klar. Trotz seiner Erschütterung darüber bemüht er sich immer noch, eine rationale Erklärung für diesen unglaublichen Zufall zu finden, und erkennt nun auch die Aufrichtigkeit des Bildhauers an, der seinen Großonkel doch nicht absichtlich getäuscht hatte.

Die Sätze sind generell eher länger, ohne kompliziert zu wirken. Etwas verschachtelt erscheint der erste Satz, der einen Parallelismus („er sprach... er schilderte“), einen eingeschobenen Relativsatz und insgesamt drei Hauptsätze enthält. Es finden sich einige für Lovecrafts Stil typische Adjektive, die sich hier jedoch teilweise wiederholen („sonderbar“ und „schrecklich“ kommen je zweimal vor). Besonders fällt die häufige Verwendung von Adjektiven im ersten Absatz auf („sonderbar poetisch“, „schrecklich“, „feuchte zyklonische“, „schleimig grün“, „ängstlich“, „unaufhörliche halbgeistige“). Vor allem die frames „feucht“ und „schleimig grün“ unterstreichen die Fremdartigkeit und sollen ein gewisses Missbehagen beziehungsweise auch Ekel erwecken. Der Stil erscheint schriftsprachlich und recht gehoben („ungeachtet meiner rationalen Auffassung“, „sowohl Genie als auch Aufrichtigkeit zuzugestehen“, „wünschte ihm all den Erfolg, den seine Begabung versprach“). Die relativ komplizierte Ausdruckweise, die besonders im dritten Satz des zweiten Absatzes deutlich wird, verleiht

dem Stil einen Hauch von Altertümlichkeit. Jener Satz ist tatsächlich relativ umständlich formuliert: Die Information, dass das Wissen des Bildhauers „unterschwelligem Ausdruck gefunden“ hat, folgt erst nach einem längeren Satzteil mit einem kurzen Relativsatz. Zudem wirkt der Satz durch die Verwendung ungewöhnlich vieler Substantiven kompliziert und übertrieben gespreizt („aufgrund seiner Eindrücklichkeit“, „unterschwelligem Ausdruck gefunden“).

Das Textbeispiel enthält einige Hervorhebungen in Kursivschrift (*Geometrie...völlig falsch*, *Cthulhu fhtagn*) sowie relativ ungewöhnliche Ausdrücke wie „halbgeistig“ und „Traumwacht“, die jedoch zu einer gewissen phantastischen Atmosphäre beitragen und poetisch wirken.

Die Geometrie der zyklischen Stadt wird mit dem frame „falsch“ beschrieben. Hier könnte man zwar einwerfen, dass es keine „falsche“ Geometrie geben kann, höchstens eine, „abnorme“ beziehungsweise eine von der uns gewohnten abweichende, doch kann ein solcher Ausdruck auch als dichterische Freiheit angesehen werden. In jedem Fall betont der frame „falsch“ die Abnormität jener Örtlichkeit auf treffende Weise. Auch durch die Wiedergabe des rituellen Gesangs - „Cthulhu fhtagn“ – gelingt es sehr gut, die gewünschte fremdartige Atmosphäre heraufzubeschwören.

Der frame „halbgeistig“ ist sehr ungewöhnlich und könnte auf vielfältige Weise interpretiert werden, sodass durch diesen keine eindeutige scene erzeugt werden kann. Auch wenn der Begriff ab und zu verwendet wird und dabei so viel wie „halb stofflich, halb geistig“ heißt, ist es kein geläufiges deutsches Wort und somit in keinem Wörterbuch zu finden. Am wahrscheinlichsten scheint jedoch eine Auslegung im Sinne von „halb geistig“, also „halb unbewusst“. Wahrscheinlich soll hier ausgedrückt werden, dass der Erzähler jene Rufe nur zu hören glaubt, beziehungsweise sie in seinem Kopf vernimmt. Dies sind jedoch nur Vermutungen, und die jeweilig evozierten scenes werden hier stark von den LeserInnen abhängen.

Der Begriff „Traumwacht“ klingt wie eine poetische Neuschöpfung und ist als phantastisches Element anzusehen, da uns ein solcher Zustand aus der Realität nicht bekannt ist. Aus seiner Verwendung geht klar hervor, dass Cthulhu sowohl wacht als auch träumt, das heißt in seinem Schlaf immer auch bei Bewusstsein ist und dabei Gedanken aussendet. Somit sollten sich für den Aufbau einer schlüssigen scene keine Probleme ergeben. Eine Inkohärenz erscheint in dem Satz „Der junge Mann war von einem Charakter, die ich nicht besonders mag...“. Das nachgestellte *die* ist grammatikalisch nicht korrekt; es müsste „den“ heißen, denn der Erzähler spricht nur von *einem* Charakter, der ihm nicht zusagt. Eventuell könnte es sich dabei aber nur um einen Druckfehler handeln.

Insgesamt kann festgestellt werden, dass dieses Beispiel trotz einer Inkohärenz sowie einiger Problemstellen reich an phantastischen Andeutungen ist, die eindrucksvolle Bilder zu erzeugen vermögen und die Entfaltung einer kohärenten Gesamtscene kaum erschweren: Die bizarren Träume des Bildhauers, die solche lebendigen Eindrücke beim Erzählers hervorrufen, die „falsche“ Geometrie der Zyklopenstadt, das „halbgeistige“ Rufen aus dem Untergrund, die

fremde Sprache des Rituals und des Namens der Stadt und die „Traumwacht“ des „toten Cthulhu“.

### Textstelle 11B

„Dort lagen der große Cthulhu und seine Horden, verborgen in grünschleimigen Gewölben, und von hier aus sandten sie nach endloser Zeit jene Gedanken aus, die in den Träumen der Empfindlichen Furcht verbreiteten und den Gläubigen geboten, sich auf eine Pilgerfahrt der Befreiung und Wiederherstellung zu begeben. All dies war Johansen völlig unbekannt, doch Gott weiß, er sah schon bald genug!

Ich vermute, dass nur eine einzige Bergspitze, die scheußliche monolithgekrönte Zitadelle, auf welcher der große Cthulhu begraben worden war, sich aus den Fluten erhob. Denke ich an das Ausmaß all dessen, was dort unten noch brüten mag, möchte ich mich am liebsten sofort umbringen.

Johansen und seine Männer standen in stummem Entsetzen vor der kosmischen Erhabenheit dieses tiefenden Babels uralter Dämonen, und sie errieten wohl, dass es nicht von dieser oder irgendeiner *normalen* Welt stammen konnte. Entsetzen über die unglaubliche Größe der grünlichen Steinblöcke, über die schwindelerregende Höhe des großen gemeißelten Monolithen und die verblüffende Ähnlichkeit der kolossalen Statuen und Flachreliefs mit dem sonderbaren Götzenbild, das man in einem Schrein auf der *Alert* gefunden hatte - all das wird in jeder Zeile der Schilderung des Maats auf ergreifende Weise deutlich.“ (Lovecraft 2008:41)

Hierbei handelt es sich um einen Textausschnitt aus dem dritten Kapitel (*Der Schrecken aus dem Meer*), der aus drei Absätzen besteht. Der erste Absatz enthält noch drei vorangegangene Sätze, die in die Analyse nicht einbezogen werden. Nach einer einleitenden Erläuterung über das Wesen und die Absichten Cthulhus werden die Geschehnisse im Pazifik geschildert, nachdem die Mannschaft auf die rätselhafte Insel stößt.

Sprachlich fallen die relativ häufige Verwendung von Adjektiven sowie der Gebrauch mehrerer längerer Satzkonstruktionen mit einigen Relativsätzen ins Auge, die allerdings allesamt nicht zu kompliziert sind. Dazwischen finden sich jedoch auch ein paar kürzere Sätze. Die Sprache wirkt einigermaßen gewählt, aber nicht offenkundig altertümlich. Der Begriff „Maat“ bezeichnete früher in der Seemannssprache den Gehilfen des Steuer- oder Bootsmanns auf Segelschiffen, ist aber auch heute noch als Dienstgrad des Unteroffiziers bekannt (Duden 1999). Das Wort „normal“ wurde kursiv geschrieben, um die Abnormität der ganzen Szenerie zu unterstreichen. Durch Kursivschrift hervorgehoben ist auch der Name des Schiffs der Kultanhänger. Es finden sich einige phantasievolle Adjektivkonstruktionen, etwa „grünschleimig“ und „monolithgekrönt“.

Generell werden hier recht effektvolle scenes evoziert, wobei vor allem der pathetische Ausdruck „kosmische Erhabenheit dieses tiefenden Babels uralter Dämonen“ unverkennbar auf Lovecrafts Stil hindeutet und meiner Meinung nach auch in der Übersetzung eine hervorragende Wirkung besitzt.

Dennoch finden sich auch in dieser Textstelle ein paar Elemente, die die Kohärenz stören. Die Konstruktion „Pilgerfahrt der Befreiung und Wiederherstellung“ erscheint recht umständlich und abstrakt. Vor allem das Wort „Wiederherstellung“ wirkt relativ schwer fassbar und könnte auf zu wörtliches Übersetzen aus dem Englischen zurückzuführen sein, besitzt aber durchaus auch pathetisches Flair. Die Äußerung im zweiten Absatz, dass Cthulhu auf einer Zitadelle „begraben worden war“, ist insofern problematisch, als sie ein falsches Bild wecken könnte, etwa von einer Begräbniszeremonie. Cthulhu scheint allerdings von niemandem aktiv oder bewusst begraben worden zu sein, sondern versank einst zusammen mit seiner Stadt im Meer. Es kann jedoch angenommen werden, dass die typischen Modell-LeserInnen mit dem Cthulhu-Mythos einigermaßen vertraut sind und diesen Ausdruck somit als unproblematisch wahrnehmen werden.

Insgesamt gelingt es in der Textstelle hervorragend, beeindruckende scenes von der fremdartigen Insel zu erzeugen; der Aufbau einer schlüssigen, eindrucksvollen Gesamtszene wird kaum behindert.

### **Textstelle 12B**

„Dann gab der viele Quadratmeter messende Türsturz am oberen Ende sanft und langsam nach innen nach; und sie sahen, dass er ausbalanciert war.  
Donovan glitt oder stürzte irgendwie den Pfosten hinab oder entlang und stieß wieder zu seinen Gefährten, und alle sahen sie zu, wie sich das ungeheuerliche gemeißelte Portal so sonderbar öffnete. In diesem Wahtraum prismatischer Verzerrung bewegte es sich abnormal auf diagonale Weise, sodass alle Gesetze der Materie und Perspektive auf den Kopf gestellt schienen. Die Öffnung war von einer derart schwarzen Finsternis, dass diese fast stofflich zu sein schien. Diese Dunkelheit war tatsächlich von *materieller Beschaffenheit*, denn sie verdeckte jene Teile der Wände im Innern, die eigentlich hätten sichtbar sein müssen, und sie drängte seit ihrer aus Urzeiten währenden Gefangenschaft hervor wie Rauch, wobei sie die Sonne verfinsterte, als sie sich mit flatternden Membranschwingen in den zurückweichenden und gewölbten Himmel schlich. Der nun aus dem geöffneten Abgrund aufsteigende Geruch war unerträglich. Bald glaubte der feinhörige Hawkins dort unten ein ekelhaftes schlurfendes Geräusch vernommen zu haben. Alle lauschten, und sie lauschten noch immer, als ES geifernd in ihr Blickfeld kroch und tastend seine gallertartige grüne Ungeheuerlichkeit durch die schwarze Pforte zwängte, hinaus in die besudelte Luft jener giftigen Stadt des Wahnsinns.“ (Lovecraft 2008:43)

Dieses Beispiel stammt aus dem dritten Kapitel und erstreckt sich über insgesamt drei Absätze (der erste Satz des Textausschnitts stammt aus einem vorhergehenden Absatz, der hier nicht weiter analysiert wird). Es handelt sich um den Bericht des Matrosen Johansen über die Geschehnisse auf der merkwürdigen Pazifikinsel, wie er vom Erzähler aus dessen Tagebuch wiedergegeben wird. Die Insel zeigt sich voll abnormer Geometrie und ungeheuerlicher Ausmaße, und schließlich erscheint als Höhepunkt der Geschichte der Gott Cthulhu selbst.

Der Text besteht aus eher längeren Sätzen, wobei der zweite Satz im dritten Absatz ein Schachtelsatz mit mehreren Relativsätzen ist. Auf sprachlicher Ebene sind keine altertümli-

chen Elemente identifizierbar, die Sprache kann als modern bezeichnet werden. Die *materielle Beschaffenheit* ist hier zur Betonung kursiv gesetzt, ebenso hervorgehoben ist das mit „es“ bezeichnete übernatürliche Wesen, dessen Außergewöhnlichkeit noch mit Großbuchstaben betont wird. Das Textbeispiel enthält einige außergewöhnliche Formulierungen. Die Äußerung zu Beginn des zweiten Absatzes - einer der Männer „glitt oder stürzte irgendwie den Pfosten hinab oder entlang“ - ist ein gutes Stilmittel zur Betonung der äußerst befremdlichen Situation, in der sich die Seeleute wiederfinden. Dies wird auch durch Formulierungen wie „so sonderbar“, „Wahntraum“ oder die mehrmalige Verwendung des Wortes „scheinen“ ausgedrückt - die Abnormität der Szene wird durch eine gewisse Unbestimmtheit in den Beschreibungen verdeutlicht.

Schon auf den ersten Blick offenbart sich eine ziemlich offensichtliche sprachliche und inhaltliche Inkohärenz. Von einer „schwarzen Finsternis“ zu sprechen, wie im ersten Satz des dritten Absatzes, ist im Grunde genommen inkorrekt und ungebräuchlich, da ja die Finsternis an sich bereits schwarz ist und keiner näheren Erklärung beziehungsweise Steigerung bedarf. In diesem Kontext einer phantastischen Erzählung und zur Steigerung des dramatischen Effekts ist der Ausdruck aber durchaus akzeptabel und kann als künstlerische Dehnung der Sprachkonventionen angesehen werden. Dies gilt ebenso für den folgenden Satz, wo die „Dunkelheit“ plötzlich materiell wird und sich bewegt, Flügel bekommt und gen Himmel emporsteigt. Generell ist dies ein Beispiel einer sehr gelungenen Übersetzung, da der Satz eine atmosphärische Dichte besitzt, die sich gegen Ende noch deutlich steigert. Er enthält eindrucksvolle Formulierungen und Konstruktionen wie „seit ihrer aus Urzeiten währenden Gefangenschaft“, „flatternde Membranschwingen“, „in den zurückweichenden Himmel schlich“, die fast schon poetisch wirken. Einen gewissen Bruch erhält dieses noch unheimlich-vage Bild jedoch zu Ende des Absatzes, wo auf einmal die Ekelhaftigkeit des Wesens betont wird. Es finden sich solche frames wie „ekelhaftes schlurfendes Geräusch“, „geifernd“, „gallertartige grüne Ungeheuerlichkeit“, „besudelte Luft“ oder „giftige Stadt“, die allesamt ihre Wirkung bei den LeserInnen nicht verfehlen sollten. Einige der frames könnten den LeserInnen viel eher durch ihre Unappetitlichkeit das Fürchten lehren; zudem kann man ihnen auch einen komischen Effekt nicht absprechen. Die hiermit evozierten scenes werden in jedem Fall sehr anschaulich und lebhaft sein. Im letzten Satz wurde mit dem Ausdruck „alle lauschten, und sie lauschten noch immer“ das Stilmittel der Wiederholung gebraucht, was dem Text wiederum einen poetischen Anhauch verleiht.

Insgesamt ist diese Textstelle als durchweg kohärent anzusehen, dem Aufbau einer schlüssigen Gesamtscene dieser nichtsdestoweniger abnormen Szenerie steht nichts im Wege.

### Textstelle 13B

„Wer weiß, wie es enden wird? Was aufsteigt, mag wieder versinken, und was versunken ist, mag wieder auftauchen. Grässliches wartet und träumt in der Tiefe, und der Zerfall breitet sich aus in den unbeständigen Städten der Menschen. Eine Zeit wird kommen... aber ich darf und kann nicht daran denken! Ich bete, dass - sollte ich die Fertigstellung dieses Manuskriptes überleben (sic!) - meine Testamentsvollstrecker Vorsicht walten lassen und Sorge tragen werden, dass kein Auge diese Zeilen je erblickt.“ (Lovecraft 2008:47)

Hierbei handelt es sich um den letzten Absatz der Erzählung. Das Ende der Geschichte gibt die Angst des Erzählers vor einer Machtübernahme der außerirdischen Gottheiten und seine Sorge um die Geheimhaltung seines Manuskripts wieder.

Die etwas veraltete Verwendung des Modalverbs „mögen“ als Vermutung bzw. Annahme erzielt eine poetische Wirkung. Im letzten Satz findet sich ein Druckfehler: Das zur Verständlichkeit notwendige *nicht* wurde ausgelassen. Der zweite Satz fällt durch seinen ausdrucksvollen Rhythmus auf. Auf den bedeutungsvollen Satz „Eine Zeit wird kommen...“ folgen bedeutungsvolle Gedankenstriche und der plötzliche ängstliche Ausruf des Erzählers, er dürfe und könne an solches gar nicht denken. Dies ist als gelungener Kunstgriff anzusehen, mit dem der Autor einen gewissen Realitätseffekt anstrebt. Die Furcht des Erzählers soll damit auf die LeserInnen übergehen.

Diese kurze Textstelle zeichnet sich durch ihr gelungenes poetisches Flair aus. Durch andeutende frames wie „Grässliches wartet und träumt in der Tiefe“ oder „unbeständige Städte der Menschen“ gelingt es im Text ausgezeichnet, gerade auch am Ende der Geschichte Atmosphäre zu erzeugen und die leicht schauerhaften Bilder im Leser/der Leserin aufsteigen zu lassen, die vom Autor intendiert waren.

## 5.5 Funktion des Ausgangstexts

Die Short Story *The Call of Cthulhu*, die grundlegende Erzählung des Cthulhu-Mythos, wurde von H. P. Lovecraft im Jahr 1926 geschrieben und erstmals 1928 im amerikanischen Pulp-Magazin *Weird Tales* veröffentlicht. Das Magazin - es handelt sich bei den so genannten „Pulps“ um Unterhaltungsliteratur auf billigem Druckpapier - wurde 1923 gegründet, veröffentlichte Science Fiction- und Horrorgeschichten und existiert noch heute. Abgesehen von dem finanziellen Erfolg in jüngster Zeit steckte *Weird Tales*, das in Konkurrenz zu Comics und Taschenbüchern stand, permanent in Finanznöten. Lovecraft, der eher für sich selbst schrieb, konnte erst nach hartnäckigem Drängen seiner Freunde dazu überredet werden, *Weird Tales* seine Arbeiten zu schicken (vgl. Festa 1995 in Kasprzak 1997:17).

Das Lesepublikum der Pulp-Magazine war die breite Masse, im Fall von *Weird Tales* speziell Science Fiction- und Horrorbegeisterte, vielfach auch junge LeserInnen. Die ZielleserInnen dieses Magazins wollten unterhalten werden, ohne dabei hohe literarische Ansprüche zu stellen. Etwas Banales wurde sicherlich nicht erwartet, man wünschte sich Unterhaltung durch das Ungewöhnliche, und natürlich sollten die Geschichten möglichst viel unheimliche Atmosphäre besitzen. Die *Weird Tales*-Cover waren grell und reißerisch; meist zierte eine junge Frau in Bedrängnis das Titelblatt, die auf ihren rettenden Helden wartet - so auch in der Februar-Ausgabe 1928, in der erstmals *The Call of Cthulhu* veröffentlicht wurde (siehe Abbildung 1 im Anhang). Von der seriösen Literaturkritik wurde Lovecrafts Werk zu dieser Zeit mehr oder weniger ignoriert. Dies hat sich mittlerweile geändert, und Lovecrafts erzählerisches Werk fand durch die Neuauflagen der letzten Jahre, vorwiegend durch die zahlreichen Taschenbücher auf dem amerikanischen und englischen Buchmarkt, einen immer größeren Leserkreis und ist sogar zum Gegenstand literaturwissenschaftlicher Studien geworden. Seine Geschichten wurden inzwischen in viele Sprachen übersetzt und finden auch in Frankreich und Deutschland immer mehr Beachtung und Anerkennung (vgl. Kirde 1995 in Kasprzak 1997:22).



## 5.6 Intratextuelle Kohärenz des Ausgangstexts

Lovecraft sah sich selbst stark vom 18. Jahrhundert geprägt, da ihm sämtliche Ansichten und Umgangsformen dieser Epoche als ideal erschienen. Seine Vorliebe für die Vergangenheit und seine intensive Beschäftigung mit der Literatur vergangener Jahrhunderte zeigt sich etwa in seinen langen Lehrgedichten, die im Stil des 18. Jahrhunderts verfasst sind. Sie erinnern an Dichter des 18. Jahrhunderts wie Alexander Pope und James Thomson.<sup>17</sup> Generell wirkt sein Schreibstil gewollt antiquiert und insgesamt sehr maniert. Die Sprache ist bewusst ausschweifend, adjektivlastig und zeigt Lovecrafts Hang zu ungewöhnlichen Ausdrücken und einen starken Nominalstil. Im heutigen Englisch ist der Verbalstil vorherrschend, der nominale Stil wird ab und an noch in Fachtexten angewandt, aber zunehmend als veraltet empfunden. Kennzeichnend ist weiters die große Menge an Relativsätzen. Im Ausgangstext lassen sich auch auffallend viele Strichpunkte erkennen, die oft durch die Schachtelsätze bedingt sind.

In seinem Bemühen um Atmosphäre greift Lovecraft in seinen Texten oft zu übertrieben wirkenden Adjektiven. Manche Kritiker (z.B. Edmund Wilson) sind sogar der Meinung, dass Lovecraft deshalb kein guter Schriftsteller sei, weil er zu häufig Adjektive wie „horrible“, „terrible“, „weird“, „cosmic“, „unholy“, „blasphemous“, „forbidden“ etc. verwendet. Dadurch drohe das Gruselige ins unfreiwillig Komische umzuschlagen. Anderen Deutungen - etwa Kirde - zufolge sei es genau diese Monotonie der Wiederholungen, die eine gesteigerte Wirkung beim Leser/der Leserin zu erzielen vermag (vgl. Kirde 1995 in Kasprzak 1997:44). Es ist also davon auszugehen, dass Lovecraft solche gespreizten Manierismen als bewusste literarische Stilmittel verwendete.

Im Folgenden sollen nun die Textbeispiele besprochen werden.

### Textstelle 1C

“The most merciful thing in the world, I think, is the inability of the human mind to correlate all its contents. We live on a placid island of ignorance in the midst of black seas of infinity, and it was not meant that we should voyage far. The sciences, each straining in its own direction, have hitherto harmed us little; but some day the piecing together of dissociated knowledge will open up such terrifying vistas of reality, and of our frightful position therein, that we shall either go mad from the revelation or flee from the deadly light into the peace and safety of a new dark age.

Theosophists have guessed at the awesome grandeur of the cosmic cycle wherein our world and human race form transient incidents. They have hinted at strange survival in terms which would freeze the blood if not masked by a bland optimism. But it is not from them that there came the single glimpse of forbidden aeons which chills me when I think of it and maddens me when I dream of it. That glimpse, like all dread glimpses of truth, flashed out from an accidental piecing together of separated things - in this case an old newspaper item and the notes of a dead professor. I hope that no one else will accomplish this piecing out; certainly, if I live, I shall never knowingly supply a link in so hideous a chain. I think that the professor, too, intended to keep silent regarding the part he knew, and that he would have destroyed his notes had not sudden death seized him.” (Lovecraft 2008:201f.)

<sup>17</sup> Quelle: [http://www.novelguide.com/a/discover/ewb\\_10/ewb\\_10\\_03998.html](http://www.novelguide.com/a/discover/ewb_10/ewb_10_03998.html) (Zugriff am 11.3. 2011)

Hierbei handelt es sich um die ersten beiden Absätze der Erzählung. Der Erzähler betont die im Grunde genommen hoffnungslose Lage des Menschen inmitten eines Kosmos, der von Unendlichkeit, Ziellosigkeit und Chaos gekennzeichnet ist - eine Lage, die von gnädigem Unwissen geprägt ist und deren Schrecken die Wissenschaften erst allmählich zu beschreiben beginnen. Nicht nur die Theosophen haben über die furchterregende Größe des Weltalls und mögliche „Überwesen“ spekuliert, auch der Erzähler hat „reale“ Erfahrungen damit gemacht und hält diese nun schriftlich fest.

Die Sprache dieser Textstelle wirkt auffallend atmosphärisch und liest sich sehr rhythmisch; ab dem dritten Satz des zweiten Absatzes - eingeleitet mit *but* - wird der Text dramatischer und das Tempo steigert sich. Die Sätze weisen keine übermäßige Länge auf; lang und verschachtelt ist nur der letzte Satz im ersten Absatz, wobei das Verständnis hier nicht beeinträchtigt wird. Ein hervorstechendes Merkmal dieser Textstelle ist die sorgfältig konstruierte, bildreiche, ausgeschmückte Sprache, die leicht gespreizt und sehr literarisch wirkt („in the midst of“, „hitherto“, „therein“) und sich durch eine häufige Verwendung von Adjektiven auszeichnet („terrifying“, „frightful“, „deadly“, „dark“, „cosmic“, „strange“, „forbidden“, „dread“, „hideous“). So wird die Lage der Menschen etwa sehr bildhaft und poetisch als „placid island of ignorance in the midst of black seas of infinity“ bezeichnet. Weiters fallen einige Alliterationen ins Auge, etwa „most merciful“, „island of ignorance“, „have hitherto harmed“ oder „strange survival“. Im dritten Satz des zweiten Absatzes kommt es mit der Wendung „which chills me when I think of it and maddens me when I dream of it“ zu einem Parallelismus.

Der Text enthält viele recht vage Andeutungen, durch die die LeserInnen wohl je nach ihrem „lovecraft’schen“ Vorwissen andere scenes aufbauen werden („terrifying vistas of reality“, „strange survival“, „single glimpse of forbidden aeons“). Diese Formulierungen und die Elemente „like all dread glimpses of truth“ und „in this case“ deuten darauf hin, dass noch mehr erschreckende Wahrheiten in der Welt lauern und wecken so eine gewisse bange Erwartung in den LeserInnen. Auch der frame im letzten Satz - der Professor hätte seine Aufzeichnungen vernichtet, wäre er noch am Leben - evoziert eine solch unheilvolle Erwartungshaltung auf das noch kommende Grauenhafte.

Insgesamt gelingt der beabsichtigte atmosphärische Spannungsaufbau, der Leser/die Leserin baut durch all die Andeutungen auf unheimliche Phänomene außerhalb jeder menschlichen Erfahrung eine besorgte Erwartungshaltung auf. Durch die anschaulichen, dunklen und teilweise sehr poetischen Schilderungen werden eindrucksvolle scenes erzeugt, die die ZielleserInnen nicht enttäuschen werden.

## Textstelle 2C

“The first half of the principal manuscript told a very peculiar tale. It appears that on March 1 1925, a thin, dark young man of neurotic and excited aspect had called upon Professor Angell bearing the singular clay bas-relief, which was then exceedingly damp and fresh. His card bore the name of Henry Anthony Wilcox, and my uncle had recognised him as the youngest son of an excellent family slightly known to him, who had latterly been studying sculpture at the Rhode Island School of Design and living alone at the Fleur-de-Lys Building near that institution. Wilcox was a precocious youth of known genius but great eccentricity, and had from childhood excited attention through the strange stories and odd dreams he was in the habit of relating. He called himself ‘psychically hypersensitive’, but the staid folk of the ancient commercial city dismissed him as merely ‘queer’. Never mingling much with his kind, he had dropped gradually from social visibility, and was now known only to a small group of aesthetes from other towns. Even the Providence Art Club, anxious to preserve its conservatism, had found him quite hopeless.” (Lovecraft 2008:204f.)

Diese Beschreibung der Charaktereigenschaften des jungen Bildhauers anlässlich seines Besuches beim Onkel des Erzählers befindet sich im ersten Teil der Erzählung (*The Horror in Clay*) und bildet einen Absatz.

Syntaktisch fallen einige längere und mehrere kürzere Sätze ins Auge. Etwas kompliziert vor allem aufgrund seiner Länge wirkt der dritte Satz, an den ein langer Relativsatz angehängt wird. Die Sprache wirkt ziemlich altmodisch und sehr literarisch. Dazu kommen gehobene Ausdrücke wie „his card bore the name“ oder „latterly“, Literarisch wirkt die Sprache auch durch die häufige Verwendung des Nominalstils („neurotic and excited aspect“, „of known genius but great eccentricity“, „habit of relating“, „social visibility“). Mitunter zeigen sich bewusst kompliziert formulierte Ausdrücke, etwa „odd dreams he was in the habit of relating“. Mit dem „bas-relief“ findet sich ein Ausdruck aus der Kunstsprache wieder.

Die Rhode Island School of Design ist ein 1877 gegründetes College für Kunst und Design in Providence, auch das erwähnte Fleur-de-Lys-Gebäude existiert noch. Der frame „ancient commercial city“ erweckt für LeserInnen, die mit Lovecrafts Werk vertraut sind, bereits unheilswangere Assoziationen, denn das Grauen lauert in seinen Geschichten oft in archaischer Umgebung. Die Beschreibung des jungen Künstlers bzw. seines Werks fällt durch eine Reihe typischer, von Lovecraft gern verwendeter Ausdrücke auf („peculiar“, „neurotic“, „singular“, „genius“, „eccentricity“, „strange“, „odd“, „queer“). Durch diese Wiederholungen der charakterlichen Extravaganz des jungen „frühreifen“ Mannes wird dessen Eigentümlichkeit noch weiter unterstrichen. Der Bildhauer wird zunächst - typisch für die knappen Figurenbeschreibungen Lovecrafts - allerdings nur als „thin, dark young man“ beschrieben, wodurch sich LeserInnen wohl kein klares Bild von seinem Äußeren machen werden. Durch den kurzen Abriss über sein Leben und die zusätzlichen Beschreibungen von Außenstehenden werden für so manche LeserInnen im Geiste jedoch recht lebendige scenes des Bildhauers entstehen. Den Ansichten des „staid folk“ der Handelsstadt und des auf seinen „conservatism“ bedachten Providence Art Club, der ihn als „hopeless“ bezeichnet und der übrigens auch heu-

te noch existiert, stehen die eigenen Angaben des Künstlers gegenüber, der sich selbst als „psychically hypersensitive“ bezeichnet.

All diese Aussagen vermögen in den LeserInnen sehr gut das typische (Klischee-)Bild eines verwirrten, neurotisch-überspannten Künstlertyps heraufzubeschwören; die Textstelle kann grundsätzlich als kohärent bezeichnet werden.

### **Textstelle 3C**

“On the occasion of the visit, ran the professor’s manuscript, the sculptor abruptly asked for the benefit of his host’s archaeological knowledge in identifying the hieroglyphics on the bas-relief. He spoke in a dreamy, stilted manner which suggested pose and alienated sympathy; and my uncle showed some sharpness in replying, for the conspicuous freshness of the tablet implied kinship with anything but archaeology. Young Wilcox’s rejoinder, which impressed my uncle enough to make him recall and record it verbatim, was of a fantastically poetic cast which must have typified his whole conversation, and which I have since found highly characteristic of him, said, ‘It is new, indeed, for I made it last night in a dream of strange cities, and dreams are older than brooding Tyre, or the contemplative Sphinx, or garden-girdled Babylon.’” (Lovecraft 2008:205)

Hierbei handelt es sich um einen Absatz im ersten Kapitel. Der Erzähler berichtet aus dem Manuskript des verstorbenen Professors über den Besuch, den diesem der Bildhauer abstatte. Dabei kommt es auch zu einem wörtlichen Zitat, welches der Professor einst festgehalten hat.

Die Sprache wirkt recht förmlich, ist eher kompliziert konstruiert und erscheint damit altertümlich. Die Formulierung „on the occasion of“ in Zusammenhang mit „visit“ (Besuch) wird zumindest vielen heutigen LeserInnen übertrieben formell erscheinen. Etwas überhöht wirkt der im ersten Satz verwendete Ausdruck „ask for the benefit of“; zum förmlichen Stil trägt auch der Nominalstil bei („the benefit of his host’s archaeological knowledge“, „dreamy, stilted manner“, „suggested pose and alienated sympathy“, „sharpness in replying“, „conspicuous freshness of the tablet“, „fantastically poetic cast“). Auffällig sind weiters die ziemlich langen Sätze, besonders der letzte Satz sticht hierbei hervor, da er sich zusammen mit Wilcox‘ Rede über fünf Zeilen erstreckt. Dieser Satz kann als verschachtelt bezeichnet werden: Er enthält mehrere Relativkonstruktionen und das ganz zu Ende gestellte Verb „said“, welches zu „Wilcox’s rejoinder“ am Satzanfang gehört.

Wilcox wird hier wieder mit solchen Vokabeln wie „dreamy“ und „stilted“ dargestellt, seine Aussage wird als „fantastically poetic“ bezeichnet. Die Rede des Bildhauers wirkt rhythmisch und sehr poetisch; darin kommt es auch zu Anspielungen auf die antiken Städte Tyros und Babylon und das Fabelwesen Sphinx. Die Aussage ist eher schriftsprachlich gehalten („for I made it last night...“), dies stellt jedoch keinen wirklichen Bruch dar, da der Cha-

rakter des Bildhauers an dieser Stelle bereits als extravagant bekannt ist und man ihm so eine schwärmerisch-gespreizte Rede durchaus abnehmen wird.

Vor allem dieser letzte Satz, aber auch der vorhergehende Textteil vermitteln durch ihre fremdartig-mythischen frames („strange cities“, „older than brooding Tyre“, „the contemplative Sphinx“, „garden-girdled Babylon“) atmosphärische Bilder und eine klare Vorstellung von dem sonderbaren Charakter des jungen Künstlers.

#### **Textstelle 4C**

“The press cuttings, as I have intimated, touched on cases of panic, mania, and eccentricity during the given period. Professor Angell must have employed a cutting bureau, for the number of extracts was tremendous, and the sources scattered throughout the globe. Here was a nocturnal suicide in London, where a lone sleeper had leaped from a window after a shocking cry. Here likewise a rambling letter to the editor of a paper in South America, where a fanatic deduces a dire future from visions he has seen. A dispatch from California describes a theosophist colony as donning white robes en masse for some ‘glorious fulfilment’ which never arrives, whilst items from India speak guardedly of serious native unrest towards the end of March. Voodoo orgies multiply in Haiti, and African outposts report ominous mutterings.” (Lovecraft 2008:207f)

Dieses Beispiel ist Teil des letzten Absatzes des ersten Kapitels (die fünf folgenden Sätze werden hier nicht angeführt). Der Erzähler beschreibt einige vom Professor gesammelte Artikel über Fälle, die mit dem Cthulhu-Kult in Verbindung stehen und die über Ereignisse aus der ganzen Welt berichten.

Die Sätze sind hier eher kürzer gehalten. Die ausgesuchte Wortwahl und der gehobene formelle Stil („as I have intimated“, „here likewise“, „deduce“, „donning“) bewirken, dass der Text ziemlich altertümlich wirkt. Auffällig sind die vielen aus dem Lateinischen und Französischen stammenden Wörter („intimate“, „deduce“, „don“, „en masse“). Zudem erscheint hier der Ausdruck „whilst“, der heute zumindest außerhalb von Großbritannien als archaisch angesehen wird. Die frames „panic“, „mania“, „eccentricity“, aber auch „shocking“, „fanatic“ und „dire“ sind wieder genretypische Signale zur Steigerung der befremdlichen Atmosphäre. Abermals werden Theosophen erwähnt. Die Andeutung, die Quellen der Zeitungsartikel waren über den ganzen Erdball verstreut, erzielt den Effekt, dass der „Horror“ eine erhöhte Dimension bekommt. Möglicherweise gewollt zweideutig ist der Satz mit dem einsamen Schläfer, der sich nach einem „shocking cry“ aus dem Fenster stürzt, wobei nicht ganz klar wird, ob er selbst der Urheber dieses Schreies war oder nicht.

Der frame „ominous mutterings“ im letzten Satz ist recht bildhaft gewählt und vermag eine atmosphärische scene zu evozieren, könnte auf manche LeserInnen aber auch etwas komisch wirken, da die Idee, man könne so etwas wie Gemurmel oder Murren melden, doch relativ ungewöhnlich ist.

Insgesamt kann in diesem Textbeispiel jedoch eine schlüssige und eindrucksvolle Gesamtszene erzeugt werden.

### Textstelle 5C

“The figure, which was finally passed slowly from man to man for close and careful study, was between seven and eight inches in height, and of exquisitely artistic workmanship. It represented a monster of vaguely anthropoid outline, but with an octopus-like head whose face was a mass of feelers, a scaly, rubbery-looking body, prodigious claws on hind and fore feet, and long, narrow wings behind. This thing, which seemed instinct with a fearsome and unnatural malignancy, was of a somewhat bloated corpulence, and squatted evilly on a rectangular block or pedestal covered with undecipherable characters. The tips of the wings touched the back edge of the block, the seat occupied the centre, whilst the long, curved claws of the doubled-up, crouching hind legs gripped the front edge and extended a quarter of the way down towards the bottom of the pedestal. The cephalopod head was bent forward, so that the ends of the facial feelers brushed the backs of huge forepaws which clasped the croucher’s elevated knees.” (Lovecraft 2008:209)

Dieser Textausschnitt ist dem zweiten Kapitel der Erzählung (*The Tale of Inspector Legrasse*) entnommen und besteht aus einem Absatz, wobei die letzten beiden Sätze hier nicht mehr analysiert werden. Hier wird die seltsame Statuette Cthulhus näher beschrieben, die von den Archäologen begutachtet wird.

Auf syntaktischer Ebene zeigen sich einige lange Sätze, denen man jedoch leicht folgen kann. Die Figur wird sehr adjektivreich mit fast schon wissenschaftlicher Akribie beschrieben, sodass die LeserInnen sie in allen schillernden Details vor ihrem Geiste erblicken können. Der hier zum Vorschein kommende wissenschaftlich-nüchterne Stil wirkt fast schon wie ein humoristischer Gegensatz zum beschriebenen Phantastischen. Die Stilebene ist formell-neutral, ohne altertümelnd zu wirken. In die nüchterne Beschreibung des Professors mischt sich jedoch im dritten Satz eine gewisse negative Wertung: Er spürt eine gewisse „fearsome and unnatural malignancy“ bei Betrachtung der Figur, die regelrecht aufgebläht wirkt („somewhat bloated corpulence“) und „evilly“ auf ihrem Sockel kauert. Die unentzifferbaren Schriftzeichen, die sich auf diesem Sockel befinden, unterstreichen die Rätselhaftigkeit des Gegenstands. Der wissenschaftliche Ausdruck „cephalopod“ im letzten Satz beschreibt den Kopf der Figur als zur Ordnung der Kopffüßer gehörig.

Durch die detaillierten Frames wird in dieser Textstelle eine phantastische, jedoch durchweg kohärente Szene von diesem oktopus- und drachenähnlichen Wesen erzeugt.

## Textstelle 6C

“And now, in response to a general urgent demand, Inspector Legrasse related as fully as possible his experience with the swamp worshippers; telling a story to which I could see my uncle attached profound significance. It savoured of the wildest dreams of myth-maker and theosophist, and disclosed an astonishing degree of cosmic imagination among such half-castes and pariahs as might be least expected to possess it.

On November 1, 1907, there had come to New Orleans police a frantic summons from the swamp and lagoon country to the south. The squatters there, mostly primitive but good-natured descendants of Lafitte’s men, were in the grip of stark terror from an unknown thing which had stolen upon them in the night. It was voodoo, apparently, but voodoo of a more terrible sort than they had ever known; and some of their women and children had disappeared since the malevolent tom-tom had begun its incessant beating far within the black haunted woods where no dweller ventured. There were insane shouts and harrowing screams, soul-chilling chants and dancing devil-flames, and, the frightened messenger added, the people could stand it no more.”  
(Lovecraft 2008:211)

Dieses Textbeispiel stammt aus dem zweiten Teil der Erzählung. Es besteht aus zwei Absätzen - der erste Absatz enthält eine allgemeine Bemerkung zu der unglaublichen Geschichte, die Inspektor Legrasse in Louisiana erlebte, im zweiten beginnt der eigentliche Bericht der Vorfälle im Sumpf.

Der Text fällt durch einige für das Englische ungewöhnlich lange Sätze auf - vor allem der vorletzte Satz sticht durch den Strichpunkt und mehrere Nebensätze hervor - sowie durch die häufige Verwendung von Adjektiven, hauptsächlich der bedrohlichen Sorte („terrible“, „malevolent“, „black haunted“), die im letzten Satz noch eine Steigerung erfährt. Die Sprache ist einerseits gehoben, wirkt aber auch sehr rhythmisch, besonders im zweiten Teil des Textbeispiels. Im letzten Satz erscheint das Tempo am rasantesten und die Beschreibungen der Phänomene und die dazugehörigen Adjektive verdichten sich: „insane shouts“, „harrowing screams“, „soul-chilling chants“, „dancing devil-flames“. Der Satz endet schließlich mit der Klimax „...the people could stand it no more“.

Auffallend sind in dieser Textstelle gleich mehrere aus heutiger Sicht rassistische Äußerungen: Im ersten Absatz spricht der Erzähler den so genannten „half-castes“ und Parias - im Gegensatz zu den „myth-makers“ und „theosophists“, auf die Lovecraft gerne verweist - so etwas Hochgeistiges wie kosmische Einbildungskraft nicht zu; von den Siedlern der Sümpfe und Lagunen heißt es, dass sie „primitive“, aber trotzdem „good-natured“ sind. Diese Aussage lässt den Gedanken aufkommen, ihre „Wildheit“ impliziere automatisch etwas Böses und Kampflustiges. Die Verwendung des Begriffs „half-caste“ war zu Lovecrafts Zeit und auch in den folgenden Jahrzehnten nichts Ungewöhnliches, wird aber heutzutage überwiegend als abwertend eingestuft<sup>18</sup>. Wie bereits bei der Besprechung der Translate erwähnt, wäre hier ein erklärender Kommentar für moderne LeserInnen durchaus von Vorteil.

<sup>18</sup> siehe auch <http://www.merriam-webster.com/dictionary/half-caste> (Zugriff am 14.3. 2011)

Insgesamt werden in dieser Textstelle sehr eindrucksvolle scenes evoziert; besonders die im letzten Satz beschriebenen Geschehnisse und das „malevolent tom-tom“ lassen überzeugende, lebhaftige Bilder der unheilvollen Ereignisse im Leser/der Leserin entstehen.

### Textstelle 7C

“Only poetry or madness could do justice to the noises heard by Legrasse’s men as they ploughed on through the black morass towards the red glare and the muffled tom-toms. There are vocal qualities peculiar to men, and vocal qualities peculiar to beasts; and it is terrible to hear the one when the source should yield the other. Animal fury and orgiastic licence here whipped themselves to demoniac heights by howls and squawking ecstasies that tore and reverberated through those nighted woods like pestilential tempests from the gulfs of hell. Now and then the less organised ululations would cease, and from what seemed a well-drilled chorus of hoarse voices would rise in singsong chant that hideous phrase or ritual: ‘Ph’nglui mghv’nafh Cthulhu R’yeh wgah’nagl fhtagn’.

Then the men, having reached a spot where the trees were thinner, came suddenly in sight of the spectacle itself. Four of them reeled, one fainted, and two were shaken into a frantic cry which the mad cacophony of the orgy fortunately deadened. Legrasse dashed swamp water on the face of the fainting man, and all stood trembling and nearly hypnotised with horror.” (Lovecraft 2008:212)

Diese beiden Absätze befinden sich im zweiten Kapitel. Der Polizeiinspektor Legrasse durchstreift mit seinen Männern die Sümpfe Louisianas und stößt schließlich auf die Anhänger Cthulhus, die gerade eine abscheuliche Zeremonie mit Menschenopfern abhalten. Dies schockiert einige der Männer derart, dass sie in Panik ausbrechen. Einer von ihnen fällt sogar beinahe in Ohnmacht.

Auf syntaktischer Ebene lassen sich einige etwas längere sowie einige kürzere Sätze erkennen. Der erste Absatz enthüllt bildreiche, sehr atmosphärische Beschreibungen („black morass“, „red glare“, „muffled tom-toms“). Im dritten Satz wirkt die Schilderung beinahe übertrieben, sehr wortgewaltig und scheint sich stilistisch an die beschriebenen Szenen anzupassen: Von „animal fury“ und „orgiastic licence“ ist hier die Rede, diese „whipped themselves to demoniac heights“ und „howls and squawking ecstasies“ zerrissen die „nighted woods“ wie „pestilential tempests from the gulfs of hell“. Im darauffolgenden Satz wird der lautmaleri-sche Ausdruck für Heulen, „ululations“ verwendet (man merkt hier auch, dass der Autor darauf bedacht ist, kein Wort zu wiederholen). Am Ende des ersten Absatzes findet sich schließlich der in Cthulhus Sprache wiedergegebene rituelle Gesang der Kultanhänger, wodurch die fremdartige Atmosphäre eine Art Höhepunkt erreicht.

Im ersten Satz des zweiten Absatzes könnte man eine bewusst konstruierte Alliteration erkennen („came suddenly in sight of the spectacle itself“), dies könnte allerdings auch nur Zufall sein. Die angsterfüllte Reaktion der Männer - welche „nearly hypnotised with horror“ waren - soll die Entsetzlichkeit der Szene noch steigern.



Insgesamt werden hier sehr eindrucksvolle, überaus bilderreiche scenes heraufbeschworen, die eine schlüssige Gesamtscene der düster-ausschweifenden Geschehnisse entstehen lassen.

### Textstelle 8C

“Meanwhile no more must be told. There was a secret which even torture could not extract. Mankind was not absolutely alone among the conscious things of earth, for shapes came out of the dark to visit the faithful few. But these were not the Great Old Ones. No man had ever seen the Old Ones. The carven idol was great Cthulhu, but none might say whether or not the others were precisely like him. No one could read the old writing now, but things were told by word of mouth. The chanted ritual was not the secret - that was never spoken aloud, only whispered. The chant meant only this: ‘In his house at R’lyeh dead Cthulhu waits dreaming.’ Only two of the prisoners were found sane enough to be hanged, and the rest were committed to various institutions. All denied a part in the ritual murders, and averred that the killing had been done by Black-winged Ones which had come to them from their immemorial meeting-place in the haunted wood.” (Lovecraft 2008:213)

Dieses Textbeispiel wurde dem zweiten Teil der Geschichte entnommen und setzt sich aus zwei Absätzen zusammen, wobei die letzten beiden Sätze des zweiten Absatzes nicht analysiert werden. Es beinhaltet die Informationen, die der Inspektor und seine Männer über den Glauben der Kultteilnehmer in Erfahrung bringen und berichtet über das weitere Schicksal der Gefangenen.

Die Sätze dieser Stelle sind fast ausnahmslos recht kurz. Die Sprache selbst ist eher neutral-schriftsprachlich gehalten und erscheint verglichen mit dem Rest der Erzählung weniger altertümlich. Andererseits wirkt sie teilweise auch poetisch, so etwa im dritten Satz, der durch seine Melodiösität und abschließende Alliteration hervorsticht: “Mankind was not absolutely alone among the conscious things of earth, for shapes came out of the dark to visit the faithful few.” Auch der rituelle Gesang - „In his house at R’lyeh dead Cthulhu waits dreaming“ - wirkt sehr rhythmisch, erfüllt die Erwartungen der ZielleserInnen nach phantastischer Rätselhaftigkeit und lässt scenes von einem uralten bizarren Gottwesen entstehen, das in einer Stadt unter dem Meer schlummert und träumt.

Es finden sich in dem Beispiel viele Anspielungen auf Mythisches und auf übernatürliche Wesen. Zunächst wird bemerkt, dass ein Geheimnis bestehe, „that even torture could not extract“. Dies deutet auf effektvolle Weise an, wie unglaublich und bedeutungsvoll dieses Geheimnis sein muss. Der frame „mankind was not absolutely alone among the conscious things of earth“ vermag durchaus einen leichten Schauer zu evozieren und lässt alle möglichen (und unmöglichen) scenes von der Menschheit möglicherweise ebenbürtigen oder sogar geistig weit überlegenen Wesen heraufbeschwören. Weiters finden sich hier frames wie die „shapes“, die „out of the dark“ kamen, die *Great Old Ones*, *Old Ones* und *Black-winged Ones* - zur Hervorhebung großgeschrieben -, natürlich Cthulhu, der „immemorial meeting place“ und der „haunted wood“.

All diese frames dienen dem Aufbau fremdartiger Atmosphäre und bewirken gerade dadurch, dass sie mehr andeuten als offenbaren, eindrucksvolle, eventuell sogar bedrückende Bilder einer uns unbekanntem Welt phantastisch-bedrohlicher Wesen.

### Textstelle 9C

“*That is not dead which can eternal lie,  
And with strange aeons even death may die.*”  
(Lovecraft 2008:215)

Dieses Reimpaar stammt aus dem zweiten Kapitel. Nach der Gefangennahme der Kultanhänger wird auch ein als „old mestizo“ bezeichneter Mann namens Castro über den Cthulhu-Kult befragt. Aus dem *Necronomicon* des Abdul Alhazred („mad Arab Abdul Alhazred“) zitiert er jene Verse, die eng mit dem Kult in Zusammenhang stehen sollen.

Die beiden Zeilen wirken sehr rätselhaft und seien, wie bereits in der Erzählung angedeutet, oft diskutiert worden. Aus dem Zusammenhang wird der Leser/die Leserin jedoch schließen, dass mit dem „that“, das in der ersten Zeile als „not dead“ beschrieben wird, die *Great Old Ones* gemeint sein müssen und wird scenes von Göttern aufbauen, die gleich Cthulhu in einen Jahrmillionen langen Schlummer gefallen sind. Dass es „with strange aeons“ dazu kommen mag, dass sogar der Tod sterben wird, ist freilich noch ein Stück rätselhafter. Eine Interpretation dieses Verses - der in der Geschichte nicht näher erklärt wird - hängt sicherlich vom jeweiligen Leser/der jeweiligen Leserin ab. „Strange“ ist hier vermutlich im Sinne von „unbekannt“ beziehungsweise „fern“ gemeint, weckt jedoch auch Assoziationen mit „fremdartig“ und „seltsam“. Was oder wer mit „death“ bezeichnet wird, bleibt unklar.

Zusammenfassend kann also festgestellt werden, dass der Vers - wie versprochen - einige rätselhafte frames enthält, die individuell unterschiedliche, jedoch in jedem Fall phantastisch-befremdliche scenes heraufbeschwören.

### Textstelle 10C

“He talked of his dreams in a strangely poetic fashion; making me see with terrible vividness the damp Cyclopean city of slimy green stone - whose *geometry*, he oddly said, was *all wrong* - and hear with frightened expectancy the ceaseless half-mental calling from underground: ‘*Cthulhu fhtagn*’, ‘*Cthulhu fhtagn*’.

These words had formed part of that dread ritual which told of dead Cthulhu’s dream-vigil in his stone vault at R’lyeh, and I felt deeply moved despite my rational beliefs. Wilcox, I was sure, had heard of the cult in some casual way, and had soon forgotten it amidst the mass of his equally weird reading and imagining. Later, by virtue of its sheer impressiveness, it had found subconscious expression in dreams, in the bas-relief, and in the terrible statue I now beheld; so that his imposture upon my uncle had been a very innocent one. The youth was of a type, at once slightly affected and slightly ill-mannered, which I could never like; but I was willing

enough now to admit both his genius and his honesty. I took leave of him amicably, and wish him all the success his talent promises.” (Lovecraft 2008:216f.)

In diesem Textauszug aus dem zweiten Kapitel sucht der Erzähler den jungen Bildhauer, den Schöpfer des seltsamen Reliefs auf, und erkennt die Zusammenhänge zwischen dessen Träumen und dem Cthulhu-Kult. Er begreift somit, dass der Künstler seinen Großonkel nicht hatte täuschen wollen. Das Beispiel besteht aus zwei Absätzen.

Auf syntaktischer Ebene lassen sich einige längere Sätze erkennen. Der erste Satz ist verschachtelt, er weist Gedankenstriche, zwischen die ein Relativsatz eingeschoben wird, einen Strichpunkt sowie einen Doppelpunkt auf, auf den der Gesang folgt. Auffällig ist die relativ häufige Verwendung von Strichpunkten, die weitere zwei Mal vorkommen. Die Sprachebene kann als schriftsprachlich-gehoben bezeichnet werden, allerdings lassen sich keine typisch altertümlichen Ausdrücke ausmachen. Sprachlich zeigen sich viele „unheimliche“ Adjektive und Adverbien, die wie bereits erwähnt sehr charakteristisch für Lovecrafts Stil sind („strangely“, „terrible“, „damp“, „Cyclopean“, „oddly“, „wrong“, „frightened“, „ceaseless“, „dread“, „weird“). Überdies fallen einige ungewöhnliche Ausdrücke ins Auge wie „Cyclopean city“, „half-mental“ oder „dream-vigil“. Diese Ausdrücke evozieren ein stark phantastisches Flair; die Erwähnung von Städten „zyklopischen“ Ausmaßes ist bei Lovecraft nichts Ungewöhnliches. „Half-mental“ könnte ein Ausdruck sein, den der Autor selber erfunden hat. Der Begriff wirkt derart ungewöhnlich, dass hier wahrscheinlich nicht alle LeserInnen eine klare scene aufbauen werden. Dieser frame ist möglicherweise im Sinne von „halb geistig“, also „halb im Geiste geschehend“ zu verstehen. Auch der Begriff „dream-vigil“ ist wohl eine kreative Schöpfung Lovecrafts. Das Wort „vigil“ selbst kann laut dem Collins English Dictionary<sup>19</sup> auch allgemein im Sinne einer nächtlichen Wache verstanden werden; der Begriff wird also nicht nur in religiösem Zusammenhang verwendet. Somit werden sich für die meisten LeserInnen beim Aufbau einer kohärenten scene keine großen Schwierigkeiten ergeben. Nominale Konstruktionen wie „by virtue of its sheer impressiveness“, „found subconscious expression in“, „admit both his genius and his honesty“ bewirken, dass der Stil einigermaßen kompliziert und gespreizt wirkt. Der frame „by virtue of“ ist ein gehobener Ausdruck für „aufgrund“. Die kursiv gesetzten Wörter - „*geometry...all wrong*“ und der zeremonielle Gesang - sowie die Erwähnung der Stadt R’lyeh („damp Cyclopean city of slimy green stone“, „stone vault“) sind entscheidend für den Aufbau der stark fremdartigen Atmosphäre. Der Bildhauer wird in dieser Textstelle wieder als leicht „affected“ und „ill-mannered“ bezeichnet, aber auch als genial, seine Redeweise als „strangely poetic“. Damit wird er in einen Gegensatz zu dem Erzähler gestellt, der immer noch seinen „rational beliefs“ ergeben ist. Im letzten Satz wird ein Gegenwartsbezug hergestellt - der Erzähler wünscht dem Bildhauer eine erfolgreiche Zukunft,

---

<sup>19</sup> Quelle: <http://www.thefreedictionary.com/vigil> (Zugriff am 11. 3. 2011)

da er ja annimmt, dass dieser immer noch lebt („...*wish* him all the success his talent promises“).

Generell werden die meisten LeserInnen trotz einiger ungewöhnlicher Begriffe, die zum Teil die Bildung schlüssiger Einzelszenen erschweren können, eine stimmige und lebhaftige Gesamtscene dieser phantastischen Schilderung aufbauen.

### Textstelle 11C

“There lay great Cthulhu and his hordes, hidden in green slimy vaults and sending out at last, after cycles incalculable, the thoughts that spread fear to the dreams of the sensitive and called imperiously to the faithful to come on a pilgrimage of liberation and restoration. All this Johansen did not suspect, but God knows he soon saw enough!

I suppose that only a single mountain-top, the hideous monolith-crowned citadel whereon great Cthulhu was buried, actually emerged from the waters. When I think of the *extent* of all that may be brooding down there I almost wish to kill myself forthwith. Johansen and his men were awed by the cosmic majesty of this dripping Babylon of elder daemons, and must have guessed without guidance that it was nothing of this or of any sane planet. Awe at the unbelievable size of the greenish stone blocks, at the dizzying height of the great carven monolith, and at the stupefying identity of the colossal statues and bas-reliefs with the queer image found in the shrine on the *Alert*, is poignantly visible in every line of the mate’s frightened description.” (Lovecraft 2008:222)

Dieses Textbeispiel findet sich im dritten Teil der Erzählung (*The Madness from the Sea*). Es verknüpft das Wissen des Erzählers über die außerirdischen Gottheiten (1. Absatz, wobei es sich um die zwei letzten Sätze eines längeren Absatzes handelt) und die Erlebnisse der Seeleute, die aus dem Tagebuch des Matrosen stammen (2. Absatz).

Syntaktisch ergibt sich eine Mischung aus längeren und kürzeren Sätzen, wobei der erste und der letzte Satz durch ihre besondere Länge auffallen. Das Wort *extent* im vierten Satz wurde in Kursivschrift gesetzt, um das Ausmaß des Unfassbaren auf der bizarren Insel noch mehr zu betonen und beim Leser/der Leserin einen besseren Effekt zu erzielen. Es finden sich gewohnte Adjektive wie „incalculable“, „hideous“, „cosmic“, „sane“, „unbelievable“, „dizzying“, „stupefying“, „colossal“, „queer“ und „frightened“, aber auch „green slimy“, „dripping“ und „greenish“, die eher Ekel evozieren. Im letzten Satz wird die Dichte der verwendeten Eigenschaftsworte sogar noch erhöht. Die Sprache ist pathetisch, klingt an manchen Stellen fast übertrieben und wirkt durch eine gewisse syntaktische Kompliziertheit (etwa „pilgrimage of liberation and restoration“) und die Verwendung solcher Wörter wie „forthwith“ und des auch als archaisch eingestuften „whereon“ gehoben. Schon der Beginn des ersten Satzes - „There lay great Cthulhu and his hordes“ - klingt sehr dramatisch und erfüllt sicherlich die Erwartungen vieler ZielleserInnen.

Das Beispiel enthält verschiedene geschickt gewählte Elemente des Horrors, so zum Beispiel die „Einleitung“ des Erzählers in Bezug auf Cthulhu („thoughts that spread fear...“),

den auf Johansen bezogenen Ausruf „God knows he soon saw enough!“ oder die Furcht des Erzählers, die ihn fast in den Selbstmord treibt und die sich auf den Leser/die Leserin übertragen soll. Mit der Formulierung „*extent* of all that may be brooding down there“ findet sich ein weiteres unheilswangeres Element zur Potenzierung des Schreckens, wird hier ja neben Cthulhu noch auf weitere Wesen hingedeutet, die auf dieser alptraumhaften Insel lauern sollen. Die dramatische Atmosphäre wird auch durch die Wörter „awe“ und „awed“ unterstrichen, die sich auf die Reaktion der Seeleute beziehen.

Insgesamt werden in dieser als durchgängig kohärent zu bezeichnenden Textstelle sehr phantasiereiche und atmosphärische scenes evoziert, es kommt auch zu Anspielungen auf Mythologisches („cosmic majesty of this dripping Babylon of elder daemons“).

### Textstelle 12C

“Then, very softly and slowly, the acre-great panel began to give inward at the top; and they saw that it was balanced.  
Donovan slid or somehow propelled himself down or along the jamb and rejoined his fellows, and everyone watched the queer recession of the monstrously carved portal. In this fantasy of prismatic distortion it moved anomalously in a diagonal way, so that all the rules of matter and perspective seemed upset.  
The aperture was black with a darkness almost material. That tenebrousness was indeed a *positive quality*; for it obscured such parts of the inner walls as ought to have been revealed, and actually burst forth like smoke from its aeon-long imprisonment, visibly darkening the sun as it slunk away into the shrunken and gibbous sky on flapping membranous wings. The odour arising from the newly opened depths was intolerable, and at length the quick-eared Hawkins thought he heard a nasty, slopping sound down there. Everyone listened, and everyone was listening still when It lumbered slobberingly into sight and gropingly squeezed Its gelatinous green immensity through the black doorway into the tainted outside air of that poison city of madness.” (Lovecraft 2008:223)

Hierbei handelt es sich um den Höhepunkt der Geschichte im dritten Teil: Der Bericht des Matrosen, der mit seiner Mannschaft auf der seltsamen Insel landet, erzählt von der abnormen Geometrie des Ortes und von der Begegnung mit dem leibhaftigen Gott Cthulhu. Das Textbeispiel besteht aus insgesamt drei Absätzen, wobei vom ersten nur der letzte Satz analysiert wird.

Auf sprachlicher Ebene lassen sich Sätze von mittlerer Länge sowie ein ziemlich langer Satz im dritten Absatz erkennen, der einen Strichpunkt und mehrere Nebensätze enthält. Der Stil ist eher neutral gehalten, nicht altertümlich und relativ adjektivlastig („queer“, „prismatic“, „material“, „positive“, „aeon-long“, „shrunken“, „gibbous“, „flapping“, „membranous“). Adjektive bzw. Adverbien wie „queer“, „monstrously“, „anomalously“, „upset“ unterstreichen die Monstrosität und Abnormität der Szene. Mit dem Wort „carven“ findet sich allerdings eine Past Participle-Form von „carve“, die heute als archaisch oder literarisch eingestuft wird.

*Positive quality* ist kursiv geschrieben, um die Tatsache, dass es sich hier sozusagen um eine verkörperte Finsternis handelt, effektiv hervorgehoben.

Die Abnormität des Ortes wird durch einige Beispiele hervorgehoben, die recht eindrucksvolle scenes entstehen lassen: Das Portal, auf das die Männer stoßen, bewegt sich „anomalously in a diagonal way“. Das Ganze erscheint ihnen wie eine „fantasy of prismatic distortion“, in der alle „rules of matter and perspective“ auf den Kopf gestellt („upset“) waren. Der Umstand, dass es sich hier um eine vollkommen fremdartige „Geometrie“ handelt, wird auch durch die Erzählweise deutlich: Einer der Männer „slid or somehow propelled himself down or along the jamb“ - das heißt wie er sich genau bewegte, lässt sich hier nicht mit Sicherheit sagen. Begriffe wie „blackness“ und „tenebrousness“ betonen die Düsternis der Szene. Im letzten Absatz steigert sich das phantastische Element noch um eine weitere Nuance, denn hier verwandelt sich die „Finsternis“ in eine Kreatur. Die Erscheinung des übernatürlichen Wesens, um das sich die ganze Erzählung dreht, bildet die Klimax. Dieses Wesen wird nun in allen Details geschildert, so dass sich die LeserInnen dieses sehr bildhaft vorstellen können. Auffällig ist, dass nun eher die Ekel-Elemente überwiegen und Cthulhu nicht mehr ehrfürchtig als Gott bezeichnet wird, sondern schlicht mit „It“. Die folgenden Vokabeln unterstreichen die sehr anschauliche, eindeutig negativ konnotierte Beschreibung des Wesens: „nasty“, „slopping“, „slobberingly“, „gelatinous green immensity“. Diese Schilderung gipfelt schließlich in der Beschreibung der Insel als „poison city of madness“.

Insgesamt werden in diesem Beispiel durch die detaillierten und lebhaften Beschreibungen, die sich nach dem noch ruhigen Anfang - der durch die Alliteration „very softly and slowly“ übrigens emphatischer wirkt - zum Höhepunkt hin deutlich steigern, sehr atmosphärische scenes geweckt.

### **Textstelle 13C**

“Who knows the end? What has risen may sink, and what has sunk may rise. Loathsomeness waits and dreams in the deep, and decay spreads over the tottering cities of men. A time will come - but I must not and cannot think! Let me pray that, if I do not survive this manuscript, my executors may put caution before audacity and see that it meets no other eye.” (Lovecraft 2008:225)

Dies sind die letzten Sätze der Erzählung. In ihnen wird die Furcht des Erzählers vor einer ungewissen Zukunft deutlich: In seiner Vorstellung sieht er schreckliche Wesen aufsteigen, die den Platz der Menschen einnehmen und die Menschheit selbst ausrotten werden. Durch den Wunsch des Erzählers, sein Manuskript solle verborgen bleiben, ist Lovecraft ein Kunstgriff gelungen, der die Erzählung authentischer erscheinen lässt.

Die Verwendung des Modalverbs „may“ und Ausdrücke wie „loathsomeness waits and dreams in the deep“, „tottering cities of men“, „a time will come“ verleihen der Sprache ein

poetisches Flair. Der erste Satz dieser Textstelle, eine rhetorische Frage, ist durch seine Kürze und Suggestion äußerst effektiv: „Who knows the end?“

Im letzten Satz zeigt sich durch die Wendung „put caution before audacity“ wieder Lovecrafts Nominalstil. „What has risen may sink, and what has sunk may rise“ deutet auf die unsterblichen Götter - unter anderem Cthulhu - hin, die in der Tiefe lauern und auf ihre Wiedereinsetzung warten. Mit dem fragmentarischen Satz „A time will come-“ deutet der Erzähler an, dass die Menschheit noch eine furchtbare Zukunft erleben wird. Der Gedanke erscheint ihm aber so schrecklich, dass er sich selbst unterbricht. Dies wird durch den Ausruf „- but I must not and cannot think!“ deutlich.

Insgesamt werden hier, obwohl vieles nur angedeutet wird, sehr wirkungsvolle scenes eines - für die Menschheit - katastrophalen Zukunftsszenarios heraufbeschworen.

## 5.7 Feststellung der intertextuellen Kohärenz zwischen Translat I bzw. Translat II und Ausgangstext

### 5.7.1 Textstelle 1

Vor der Besprechung der inhaltlichen Kohärenz zwischen beiden Übersetzungen und dem Ausgangstext soll in den folgenden Analysen zunächst auf die Kohärenz der Form eingegangen werden.

Syntaktisch ergibt sich in der ersten Textstelle ein recht einheitliches Bild von längeren Sätzen mit einigen Relativsätzen. Alle drei Texte zeichnen sich durch die häufige Verwendung unheimlicher Adjektive und eine literarisch-gehobene, zuweilen poetisch wirkende Sprache aus. In beiden Übersetzungen gelingt es, durch die Verwendung mehrerer altertümlicher Ausdrücke dem Text eine gewisse archaische Färbung zu verleihen. Der Originaltext hingegen birgt durch seinen gehoben-literarischen Stil, der leicht gespreizt erscheint, eine authentische Altertümlichkeit in sich.

Die beiden Übersetzungen haben mit einer sprachlichen Problematik zu kämpfen, die auf die Konventionen des Deutschen zurückzuführen sind: In beiden wird das vom Original vorgegebene „piecing together“ sowie das „piecing out“ relativ wörtlich mit „Zusammensetzen“ (Translat I) beziehungsweise „Zusammenspiel“ (Translat II) wiedergegeben. Diese Begriffe wirken im Deutschen recht schwerfällig, besonders im weiteren Fortlauf der Erzählung, wo es in Translat I heißt: „Zusammensetzen durchführen“. Auch die Wahl des schon freier übersetzten „Zusammenspiels“ in Translat II erweist sich als problematisch, wenn im Text von „Zusammenspiel vollenden“ die Rede ist. In beiden Fällen handelt es sich um formale Inkohärenzen, die im Originaltext nicht auftreten. Die im Ausgangstext ziemlich häufigen und klar hervortretenden Alliterationen entfallen in den Translaten.

Insgesamt zeigt sich, dass Translat I den Strukturen und Abfolgen von sprachlichen Elementen treuer folgt als Translat II, in dem zuweilen die Satzstruktur aufgelöst wird. Dies wird durch folgenden Satz anschaulich belegt: „The sciences, each straining in its own direction, have hitherto harmed us little; but some day the piecing together of dissociated knowledge will open up such terrifying vistas of reality, and of our frightful position therein, that we shall either go mad from the revelation or flee from the deadly light into the peace and safety of a new dark age.”

Translat II lautet wie folgt: „Die Wissenschaften steuern alle in völlig verschiedene Richtungen und sie haben uns bislang nur wenig Schaden zugefügt, doch eines Tages wird uns das Aneinanderfügen einzelner Erkenntnisse so erschreckende Perspektiven der Wirklichkeit und unserer furchtbaren Aufgabe darin eröffnen, dass diese Offenbarung uns entweder in den Wahnsinn treibt oder uns aus der tödlichen Erkenntnis in den Frieden und den Schutz eines neuen dunklen Zeitalters flüchten lässt.“ Im englischen Original wird hier die Verlaufsform (present progressive) verwendet: „each *straining* in its own direction“. Diese



existiert im Deutschen nicht und verlangt daher andere Konstruktionen. In Translat II wird jedoch der Relativsatz ausgelassen und ein Hauptsatz daraus gemacht, was den Satz vereinfacht und den Lesefluss erleichtert. Zugleich wird aber die Tatsache, dass die Wissenschaften in verschiedenen Richtungen steuern, stärker betont. Die Wichtigkeit dieser Feststellung für die Tatsache, dass die Wissenschaften den Menschen „nur wenig Schaden zugefügt“ haben, kann vom Autor intendiert worden sein, muss es aber nicht. In Translat I wird der Satzeinschub beibehalten: „Die Wissenschaften - deren jede in eine eigene Richtung zielt - haben uns bis jetzt wenig gekümmert; aber eines Tages wird das Zusammenfügen der einzelnen Erkenntnisse so erschreckende Aspekte der Wirklichkeit eröffnen, daß wir durch diese Enthüllung entweder dem Wahnsinn verfallen oder aus dem tödlichen Licht in den Frieden und die Sicherheit eines neuen, dunklen Zeitalters fliehen werden.“ Im Vergleich offenbart sich hier, dass in Translat I ein ganzer Satzteil ausgelassen wurde: Die „frightful position“ fehlt hier.

Auf inhaltlicher Ebene lassen sich bereits im ersten Satz unterschiedliche frames erkennen: In Translat I ist von den „inneren Geschehnissen“ der Welt die Rede, in Translat II erscheint der schlichte frame „alles“. Gemeint sind die „contents“ der Welt, die laut Original von den Menschen nicht alle in Verbindung gebracht werden können. „Content“ erscheint in diesem Zusammenhang bereits im Original recht unbestimmt, so dass „all ihre inneren Geschehnisse“ eine akzeptable Lösung scheint. „Alles sinnvoll miteinander in Beziehung zu setzen“ ist in diesem Kontext zwar noch annehmbar, die Formulierung ist jedoch deutlich schwammiger und könnte unter Umständen zum Aufbau abweichender scenes führen. In Translat II wird nicht mehr ganz so klar, ob sich dieses „alles“ auf die Welt selbst bezieht, man könnte also genauso gut an alltägliche Geschehnisse, die Erfahrungen des Einzelnen etc. denken. In Translat I wird man die „inneren Geschehnisse“ hingegen automatischer mit wissenschaftlichen Phänomenen assoziieren, die noch längst nicht alle erforscht sind. Unterschiedliche scenes evozieren auch die frames „gekümmert“ (Translat I) bzw. „Schaden zugefügt“ (Translat II) in Zusammenhang mit dem Einfluss der Wissenschaften auf die Menschen. „Kümmern“ ist ein eindeutig schwächerer Begriff, während „Schaden zufügen“ schon eine deutlich stärkere Beeinflussung demonstriert. Zudem könnte der frame „kümmern“ noch einen anderen Sinn evozieren, nämlich „beachten“, der hier nicht intendiert ist. Die Menschen schenken den Wissenschaften ja genügend Beachtung, nur haben ihre Erkenntnisse sie bis jetzt sozusagen nur wenig eingeschüchtert. Translat II gibt hier den frame des Ausgangstextes treffender wieder.

Ein Fall, in dem vom Übersetzer etwas Zusätzliches hineininterpretiert wurde, betrifft die Stelle mit „strange survival“. In Translat I ist hier von der „Existenz merkwürdiger Wesen“ die Rede, während in Translat II die Stelle getreuer mit „Überleben von etwas Fremdem“ wiedergegeben ist. Hier nimmt Translat I etwas voraus, was im Original in der Einleitung nur angedeutet wird; von konkreten Wesen ist noch nicht die Rede. Es ist fast überflüssig zu bemerken, dass diese frames auch die von den LeserInnen erzeugten scenes verändern. Eine etwas freiere Wiedergabe in Translat I ergibt sich in dem Satzteil, der mit „That glimpse, like all dread glimpses of truth“ beginnt. In Translat II wird beide Male der „Blick“ behalten,

während man in Translat I nach dem „Blick“ den frame „furchtbare Schau der Wahrheit“ findet. Dies mag in stilistischen Überlegungen begründet liegen - etwa weil im Deutschen Wortwiederholungen für gewöhnlich vermieden werden -, ist aber wahrscheinlich darauf zurückzuführen, dass der Übersetzer hier poetisches Flair beziehungsweise seine eigenen stilistischen Fähigkeiten zum Ausdruck bringen wollte. Dabei ist zu bemerken, dass „Schau der Wahrheit“ tatsächlich atmosphärischer und geheimnisvoller wirkt als der recht nüchterne „Blick auf die Wirklichkeit“ in Translat II.

Im Vergleich mit dem Original zeigt sich ein Fehler in Translat I: Hier ist bereits von einem „Zusammensetzen zweier getrennter Dinge“ die Rede, noch bevor die durch „in diesem Fall“ eingeleitete Präzision folgt, dass es sich um zwei - und um welche zwei - Dinge handelt. Im Original wird ein „piecing together of separated things“ angeführt, erst darauf folgt die Erklärung, um welche Dinge es sich dabei handelt. In Translat II wird die Struktur des Ausgangstextes korrekt übernommen. Hinter den frames „schmeichelnder Optimismus“ (Translat I) und „mildernder Optimismus“ (Translat II) verbergen sich unterschiedliche Konnotationen, wobei es sich allerdings nur um nuancenhafte Unterschiede handelt. „Schmeichelnd“ wirkt stärker und unterstellt den Theosophen, auf die sich diese Aussage bezieht, eine fast schon boshafte Absicht, die unheimlicher wirkt als das Adjektiv „mildernd“. Der frame „bland“ des Ausgangstextes ist mehrdeutig, so dass hier nicht eindeutig festgestellt werden kann, welche Bedeutung hier intendiert war. Etwas frei wird der Ausdruck „frightful position“ in Translat II wiedergegeben, wo mit „furchtbarer Aufgabe“ bereits etwas zu viel hineininterpretiert wurde. In jedem Fall kann dieser frame zu veränderten scenes führen, da „Aufgabe“ aktiver wirkt als „position“ (Lage, Situation). Wie bereits erwähnt, fehlt dieser Satzteil in Translat I.

Bei vergleichender Betrachtung fällt außerdem auf, dass der Hinweis im Original, *Found Among the Papers of the Late Francis Wayland Thurston, of Boston*, ganz am Anfang der Geschichte, in beiden Translaten ausgelassen wurde. Dadurch entfallen der Name des Erzählers und die Information, dass dieser bereits verstorben ist. Dieser Umstand ist allerdings darauf zurückzuführen, dass der Hinweis bis zur Arkham-Ausgabe von 1981 in der Erzählung nicht mehr aufschien. Im ersten Abdruck der Geschichte in *Weird Tales* war er jedoch noch enthalten.<sup>20</sup>

Insgesamt kommt es zwischen den Translaten und dem Ausgangstext zu leichten formalen Inkohärenzen, die wie bereits festgestellt hauptsächlich auf die unterschiedlichen Sprachnormen zurückzuführen sind. Weiters ergeben sich einige unterschiedliche frames, die mitunter andere Assoziationen wecken beziehungsweise mehr oder weniger stark abweichende scenes zur Folge haben. Oft kommt es dabei zu nur feinen Bedeutungsunterschieden, manchmal hat der Übersetzer von Translat I in die Ausgangsframes jedoch etwas zu viel hineininterpretiert; ein Satzteil wurde sogar ausgelassen. Generell ergibt sich, dass Translat II dem Original inhaltlich treuer folgt, während Translat I formal näher am Ausgangstext orientiert ist und es

---

<sup>20</sup> Quelle: [http://lovecraft.wikia.com/wiki/Francis\\_Wayland\\_Thurston](http://lovecraft.wikia.com/wiki/Francis_Wayland_Thurston) (Zugriff am 11.3. 2011)

hier durch einen ungewöhnlicheren und atmosphärischeren Stil besser gelingt, unheimliche scenes zu evozieren.

### 5.7.2 Textstelle 2

Auf formaler Ebene ergibt sich zwischen den beiden Translaten und dem Ausgangstext nicht immer ein einheitliches Bild. Der Ausgangstext sowie Translat II sind durch eher längere, teils komplexe Sätze gekennzeichnet, während sich in Translat I vergleichsweise kürzere Sätze und eine klarere Sprache nachweisen lassen, die nicht so altertümelnd-gespreizt und viel weniger literarisch wirken. Dies ist teilweise darauf zurückzuführen, dass in Translat I einige Sätze aufgeteilt werden: Der lange dritte Satz des Originals wird auf zwei Sätze aufgegliedert; auch der folgende Satz wird in Translat I zweigeteilt. Weiters zeigt sich, dass in Translat I mehr englische Ausdrücke vorkommen als in Translat II („upper-class-Familie“, „Rhode Island School of Design“, „Providence Art Club“). In Translat II deuten einzig die „Rhode Island School of Design“ und die Erwähnung der Stadt Providence auf ein amerikanisches Setting hin. Ein kleiner formaler Unterschied ergibt sich aus der Abkürzung „Prof.“, die nur in Translat I zu finden ist. In Translat I kommt es im letzten Satz zu einem Gegenwartsbezug („der Providence Art Club, der darauf bedacht *ist*...“), der in den beiden anderen Texten nicht explizit aufscheint. Bis auf die überaus wörtlich wiedergegebene Formulierung „seine Karte trug den Namen“ („his card bore the name“) offenbart sich im Vergleich, dass in Translat II die sprachlichen und syntaktischen Elementen viel exakter beibehalten werden, als dies in Translat I der Fall ist.

Auf der Inhaltsebene fallen einige voneinander abweichende frames sowie Auslassungen in Translat I ins Auge. In Translat I ist nur von einem „Manuskript“ die Rede, während in Translat II und im Originaltext ein „Hauptmanuskript“ beziehungsweise „principal manuscript“ erwähnt wird. Mit „Basrelief“ und „Flachrelief“ finden sich in den Translaten synonym verwendete Begriffe, die beide aus der Kunstsprache stammen, wobei der Begriff in Translat I mit dem exotischer klingenden „bas-relief“ des Originals übereinstimmt. Im Ausgangstext und in Translat II wird präzisiert, dass es sich um ein „tönernes“ Relief handelt, was in Translat I jedoch ausgelassen wird. Der Übersetzer von Translat I gibt die „excellent family“ mit dem Begriff „upper-class-Familie“ wieder, während diese in Translat II als „vornehme Familie“ bezeichnet wird. Durch die Bezeichnung „upper-class“ wird hier gewissermaßen amerikanisches Flair eingebracht. Hier ist jedoch anzumerken, dass der Ausdruck im Original nicht verwendet wurde. Die verschiedenen Begriffe scheinen sich aber hinsichtlich ihrer scenes nicht wesentlich voneinander zu unterscheiden; mit „Upper-class“ wird gemeinhin auch „vornehm“ assoziiert.

In Translat I ergibt sich eine gewisse Verfälschung: Im Original wird die erwähnte Familie als „slightly known to him“ (dem Gelehrten) bezeichnet. In Translat II wird dies richtigerweise mit „ihm entfernt bekannte Familie“ wiedergegeben, in Translat I heißt es jedoch, der Onkel sei mit der Familie „befreundet“. Dies bewirkt eine andere scene; die LeserInnen werden hier davon ausgehen, dass sich der Gelehrte und die Familie des Bildhauers ziemlich gut kennen. Weiters heißt es in Original und Translat II, der Bildhauer lebe allein im Fleur-de-Lys-Gebäude, während der Umstand, dass er für sich lebt, genauso wie seine Beschreibung als „frühreif“, in Translat I ausgelassen wurde. In Translat II und im Ausgangstext finden sich hingegen die Adjektive „frühreif“ beziehungsweise „precocious“.

Auch bei der Beschreibung der Bewohner der Handelsstadt lassen sich unterschiedliche frames feststellen: Der frame „staid folk“ evoziert eher Vorstellungen von traditionellen, seriös-nüchternen Leuten, die in Translat I treffend mit „nüchtern“ bezeichnet werden.<sup>21</sup> Translat II gibt mit „bodenständig“ einen etwas anders konnotierten frame wieder: Er wird oft im Sinne von „ingesessen“ oder „natürlich“ verwendet (oft in Zusammenhang mit einem Ort), kann also unter Umständen recht divergierende scenes bewirken. Da das Wort „bodenständig“ aber auch oft im Sinne von „konservativ“ verwendet wird, ergibt sich hier nur eine leichte Inkohärenz. Leichte Bedeutungsunterschiede ergeben sich auch aus der Verwendung der Wörter „verrückt“ (Translat I) beziehungsweise „wunderlich“ (Translat II). „Verrückt“ erscheint hier fast etwas zu stark, denn „queer“ ist in diesem Kontext eher im Sinne von „seltsam“ zu verstehen, während „verrückt“ auch komplette geistige Umnachtung bedeuten kann. Ein leichter Bedeutungsunterschied offenbart sich auch beim Vergleich des letzten Satzes: Der frame „eher hoffnungslos“, wie der Bildhauer gemäß Translat I von den Mitgliedern des Providence Art Club bezeichnet wird, entspricht nicht dem frame „als völlig hoffnungslos abgestempelt“ in Translat II. Demgegenüber steht das Original, in dem es heißt: „had found him quite hopeless“. Somit ergibt sich, dass keines der Translate die Bedeutung hundertprozentig trifft, denn hier ist weder von „völlig“ noch „eher“ hoffnungslos die Rede („ziemlich hoffnungslos“ trafe den Sinn exakter). Der Ausdruck „psychisch hypersensitiv“, der in Translat I wörtlich übersetzt wurde, deckt sich von der Bedeutung her mit dem in Translat II verwendeten „psychisch überempfindlich“ und wird von den meisten LeserInnen auch gleich verstanden werden, obwohl er wesentlich seltener verwendet wird.

Insgesamt kann festgestellt werden, dass hier auf inhaltlicher wie formaler Ebene mitunter erhebliche Abweichungen zwischen den Translaten und dem Ausgangstext herrschen. Auch kommt es zwischen den einzelnen Texten mehrmals zu verschiedenen konnotierten frames, die unterschiedliche scenes im Leser/der Leserin erzeugen können. Negativ fallen einige Auslassungen in Translat I auf, die für das Verständnis des Gesamttexts zwar nicht unentbehrlich sind, wodurch aber die Beschreibung des Bildhauers an Präzision einbüßt.

---

<sup>21</sup> siehe Collins Paperback Dictionary (2003): „serious, rather dull, and old-fashioned in behaviour or appearance“

### 5.7.3 Textstelle 3

Formal zeichnet sich dieses Beispiel durch recht lange Sätze mit einigen Relativkonstruktionen und den gehoben-formellen Stil aus, der archaisch, eher kompliziert und manchmal fast überhöht wirkt. Die wörtlich wiedergegebene Aussage des Bildhauers wirkt in allen drei Texten schriftsprachlich bis gespreizt sowie poetisch. Eine kleine formale Abweichung ergibt sich im letzten Satz: Im Original heißt es „Young Wilcox’s rejoinder said“, worauf die Rede des Bildhauers folgt. In beiden Translaten wurde - offenbar aufgrund des langen Satzteils, der zwischen Subjekt und Verb steht - diese Konstruktion aufgelöst und ein zusätzlicher Satz gebildet, auf den ein Doppelpunkt folgt („Was er sagte, war“ in Translat I und „Er sagte“ in Translat II). Dadurch wirkt der Satz nicht mehr verschachtelt, wie es im Original der Fall ist.

Auf der inhaltlichen Ebene zeigt sich, dass „dreamy“ (Original) - bezogen auf die Sprechweise des Bildhauers - in Translat I mit „abwesend“ wiedergegeben wurde, in Translat II mit „träumerisch“. Diese Begriffe lassen gewisse abweichende Assoziationen entstehen, und auch wenn eine „verträumte“ Art oft „Abwesenheit“ zur Folge hat, wurde mit „abwesend“ schon etwas zu viel hineininterpretiert. Außerdem bezieht sich „dreamy“, wie auch aus der Textstelle hervorgeht, wahrscheinlich auf die Träume des Bildhauers, weshalb der frame in Translat II passender gewählt ist.

Der Hinweis, dass sich der Onkel nicht nur an die Aussage des Künstlers erinnert, sondern diese auch wortwörtlich festgehalten hat („record it verbatim“), wurde in Translat I ausgelassen. Hier wird nur angegeben, dass sich der Onkel „an ihren genauen Wortlaut erinnerte“, während Translat II genauer ist: „...an den Wortlaut erinnerte und diesen festhielt“. Allerdings ist dieser Hinweis für das Verständnis nicht zwingend nötig, da kurz darauf das Zitat wiedergegeben wird. Die antike Stadt „Tyre“ wurde in Translat I verfälschend mit „der brütende Tyrus“ wiedergegeben; in Translat II ist korrekterweise von „das brütende Tyros“ die Rede. Eine stilistische Inkohärenz ergibt sich im selben Satz mit dem Adjektiv der Sphinx, das in Translat I hintangestellt wird und somit den Satzrhythmus stört. Allerdings wirkt die poetische Kreation „gartenumkränztetes Babylon“ in Translat I sehr atmosphärisch und passt vom Stil her besser in den Satz als das „von Gärten umrankte Babel“ in Translat II, weil sich dadurch eine einheitliche Satzstruktur ergibt. Dadurch, dass es sich um ein Adjektiv anstatt einer Nominalkonstruktion (Translat II) handelt, wirkt es gegenüber dem Original („garden-girdled“) auch getreuer.

Ein gewisser Unterschied zwischen den frames wird auch im ersten Satz deutlich. Sowohl Originaltext als auch Translat I präsentieren mit „abruptly asked for the benefit of his host’s archaeological knowledge“ und „erbat er sich abrupt die Vorteile des archäologischen Fachwissens seines Gastgebers“ ziemlich gespreizte Formulierungen, denen der vereinfachte

Ausdruck „habe der Bildhauer plötzlich um die Hilfe der archäologischen Kenntnisse des Gastgebers gebeten“ in Translat II kaum gerecht wird.

Insgesamt zeigt sich, dass zwischen dem Ausgangstext und den Translaten kaum formale Abweichungen bestehen. Inhaltlich ergeben sich leichte Inkohärenzen im Vergleich zum Original, insbesondere in Translat I, wo es auch zu einer Verfälschung des Ausgangstexts kommt. Dieser veränderte frame könnte manche LeserInnen stark irritieren und zu einem Bruch in der scene und unter Umständen zu Missverständnissen führen, die sich auch auf das Verständnis des Gesamttextes auswirken könnten.

#### 5.7.4 Textstelle 4

Auf der formalen Ebene ergeben sich Sätze von mittlerer Länge. Nur in Translat I kommt ein Schachtelsatz mit mehreren Relativsätzen vor, da hier zwei Sätze zusammengezogen worden sind. In beiden Übersetzungen wurden die beiden Sätze, die im Original mit „Here“ und „Here likewise“ beginnen, zu einem Satz zusammengefügt, der durch einen Strichpunkt getrennt ist. Beide Translate verwenden hier die Konstruktion „Hier...da...“. Die drei Texte unterscheiden sich bezüglich der Sprachebene: Der Stil des Originals ist gehoben-formell und recht altertümlich. Translat II wirkt nur leicht gehoben, die Sprache ist deutlich moderner; während Translat I zwar eindeutig schriftsprachlich, dabei aber nicht wirklich gehoben und nur zum Teil altertümlich erscheint. In Translat I findet sich der veraltete Ausdruck „Depesche“, der in Translat II mit dem neutralen Begriff „Meldung“ wiedergegeben ist (das Original ist hier mit „dispatch“<sup>22</sup> neutral). Die Schreibweise „Vudu“ in Translat I wirkt heute ungewöhnlich, in Translat II wird hier die gebräuchlichere Variante „Voodoo“ verwendet. In Translat I findet sich die Abkürzung „Prof.“, die in keinem der anderen Texte vorkommt. In Translat II hat sich ein Druckfehler eingeschlichen („ein Meldung“). Die Meldung über den nächtlichen Selbstmord wurde in Translat II wie die übrigen Berichte ins Präsens gesetzt, während in den beiden anderen Texten hier das Perfekt gewählt wurde. Die im Ausgangstext relativ häufig verwendeten Wörter lateinischen und romanischen Ursprungs können in den Translaten so nicht mehr wiedergegeben werden.

Im Vergleich offenbart sich, dass der Übersetzer von Translat I relativ wörtlich am Original bleibt, während Translat II etwas freier erscheint. Laut Translat I „berührten“ die Zeitungsartikel gewisse Fälle. Dieser Ausdruck wirkt im Deutschen recht ungewöhnlich und ist auf den im Original enthaltenen frame „touch on“ zurückzuführen. In Translat „bezogen sich“ die Artikel auf die Fälle. Wie im Ausgangstext beschrieben, stürzt sich der einsame Schläfer in

---

<sup>22</sup> “a : a message sent with speed; *especially* : an important official message sent by a diplomatic, military, or naval officer b : a news item filed by a correspondent” (Quelle: <http://www.merriam-webster.com>, Zugriff am 11.3. 2011)

Translat I „nach einem grauenhaften Schrei aus dem Fenster“. In Translat II wird wesentlich freier interpretiert, wenn es heißt: „...wo ein einsamer Schläfer, nachdem er einen entsetzlichen Schrei ausstößt, aus dem Fenster springt“. Ob dieser Sinn tatsächlich intendiert war, ist nicht zu eruieren. Die Zweideutigkeit des Satzes könnte ja vom Autor bewusst vorgesehen worden sein. Diese Ambiguität kann von jedem Leser/jeder Leserin unterschiedlich stark wahrgenommen werden; fest steht jedoch, dass sie durch die freie Wiedergabe in Translat II verloren geht. Somit kann diese Interpretation als starker Eingriff angesehen werden.

Die bereits im Original etwas ungewöhnliche, sehr bildhafte Formulierung „ominous mutterings“ wurde in Translat I übernommen („rätselhaftes Gemurre“), während in Translat II von „rätselhaften Vorgängen“ die Rede ist. Dieser frame ist neutral; negativ könnte man jedoch anmerken, dass der Text dadurch geglättet wird und etwas von seiner lebhaften Atmosphäre einbüßt. „Rätselhaftes Gemurre“ evoziert auf jeden Fall andere, weit merkwürdigere scenes als die „rätselhaften Vorgänge“.

Etwas unterschiedliche Assoziationen werden durch die Begriffe „weitschweifig“ (Translat I) und „wirr“ (Translat II) geweckt (das Adjektiv bezieht sich auf einen Leserbrief). „Weitschweifig“ wird eher im Sinne von „langatmig“ verstanden, während „wirr“ scenes eines „konfusen“ oder „chaotisch“ verfassten Briefes hervorruft. Da hier beide frames in den Kontext passen und der frame im Ausgangstext - „rambling“ - beide Bedeutungen in sich birgt, sind beide Übersetzungen akzeptabel. Inhaltlich fällt weiters auf, dass das Wort „guardedly“ in Translat I ausgelassen wurde - Notizen aus Indien „berühren“ lediglich die Unruhen -, während es in Translat II beibehalten wurde: Artikel aus Indien schildern Unruhen „zwischen den Zeilen“.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass sich die Sprachebenen aller drei Texte voneinander unterscheiden. Translat II wirkt deutlich moderner. Inhaltlich ergibt sich, dass der Text in Translat II ein wenig geglättet wird und dieser weniger fremdartig und zeitgemäßer erscheint. Dadurch werden aber teilweise auch andere scenes evoziert. Weiters kommt es zu einer freien Auslegung in Translat II, die die Wirkung des Textes auf die LeserInnen verändern und zu einer vom Autor möglicherweise nicht intendierten scene führen kann.

#### *5.7.5 Textstelle 5*

Syntaktisch ergibt sich hier ein einheitliches Bild von eher längeren Sätzen und mehreren Relativkonstruktionen, wobei diese nicht allzu komplex sind. Die Sprache ist schriftsprachlich-neutral und wirkt nicht altertümlich. Auf formaler Ebene fällt die englische Maßangabe „Inches“ in Translat I auf. Es kommen einige wissenschaftliche Fachausdrücke vor, und in allen drei Texten fällt die Schilderung sehr adjektivreich aus.

Die Höhe der Figur wird in Translat I mit „7 bis 8 Inches“ angegeben. Da deutschsprachige DurchschnittsleserInnen durch diese Angabe keine eindeutige scene aufbauen werden, ist diese wörtliche Übernahme aus dem Original als problematisch einzustufen. In Translat II ist die Stelle für das Zielpublikum klarer, denn hier wurde die Maßangabe in deutsche Zentimeter („zwischen einundzwanzig und vierundzwanzig Zentimeter“) umgerechnet. Etwas divergente scenes mag der Ausdruck „künstlerisch vollkommen“ in Translat I erwecken, ist im Grunde doch nur von „exquisitely artistic workmanship“ (Translat II: „ausgezeichnete künstlerische Verarbeitung“) die Rede. „Vollkommen“ weckt Assoziationen mit „perfekt“, ist hier also schon eine etwas zu starke Wertung. Aus dem Original geht hervor, dass nur die Verarbeitung gemeint ist („exquisite“ ist nicht gleich „vollkommen“). Etwas unterschiedliche scenes werden auch durch die frames „Wirrwarr von Tentakeln“ (Translat I) und „eine Menge Fühler“ (Translat II) geweckt. Im Original steht an dieser Stelle „a mass of feelers“, ein relativ stark betonter frame, dem Translat I, obwohl der frame etwas freier gewählt ist, gerechter wird als Translat II mit der ziemlich nüchtern formulierten „Menge Fühler“. Etwas frei erscheint Translat I im selben Satz, wo von einem „molluskenhaft aussehenden“ Körper die Rede ist, der im Original als „rubbery-looking“ bezeichnet wird. Translat II ist hier mit dem „gummiartigen Leib“ getreuer. (Natürlich kann mit „molluskenhaft“ auch „gummiartig“ assoziiert werden, aber nicht vordergründig.)

Der Übersetzer von Translat I nimmt sich in diesem Textbeispiel noch weitere Freiheiten, die eine im Grunde verfälschende Wertung enthalten. Die „prodigious claws“ werden mit „eklige Klauen“ übersetzt; die Figur, die im Original „evilly“ auf dem Sockel kauert, hockt in Translat I „ekelerregend“. Damit wird ein Ekel-Element eingeführt, das an dieser Stelle im Ausgangstext nicht vorhanden ist. „Prodigious“<sup>23</sup> evoziert andere scenes als „eklig“, in Translat II wird der frame mit „erstaunlich“ übersetzt, was dem Sinn wesentlich näher kommt. In Translat II wird „evilly“ wörtlich mit „böse“ übersetzt.

Eine Abweichung vom Original, die auf ein sprachliches Missverständnis zurückzuführen sein könnte, tritt in beiden Translaten auf: Im Ausgangstext heißt es „This thing [...] seemed instinct with a fearsome and unnatural malignancy“. „Instinct“ wird hier als Adjektiv verwendet, „instinct with“ bedeutet so viel wie „erfüllt von“. In beiden Translaten wird „instinct“ jedoch als Substantiv angesehen. In Translat I scheint „Naturtrieb mit fürchterlicher wiedernatürlicher Bösartigkeit gemischt zu sein“, in Translat II „Unterbewusstes mit einer fürchterlichen und unnatürlichen Verderbtheit“ gepaart. Es ist möglich, dass die Übersetzer das Wort „instinct“ irrtümlicherweise als Substantiv identifiziert haben; deutlich abweichende scenes werden dadurch jedoch überraschenderweise nicht erzeugt, denn der „Naturtrieb“ scheint, wenn auch auf grauenhaft-entstellte Weise, in der Figur dennoch enthalten zu sein. Etwas problematischer ist der Ausdruck „Unterbewusstes“ in Translat II, da nicht klar wird,

---

<sup>23</sup> „a *obsolete* : being an omen b : resembling or befitting a prodigy : 2: exciting amazement or wonder 3: extraordinary in bulk, quantity, or degree” (Quelle: <http://www.merriam-webster.com>, Zugriff 14. 3. 2011)



worauf sich dieses „Unterbewusste“ tatsächlich bezieht. Dies hängt stark von der Interpretation der LeserInnen ab, eindeutige scenes können durch diesen frame nicht evoziert werden.

Eine leichte Abweichung vom Originaltext, der sich nicht weiter auf die Kohärenz der Gesamtszene auswirkt, ergibt sich im vorletzten Satz an der Stelle, wo im Ausgangstext von „the seat occupied the centre“ gesprochen wird. Auffällig ist, dass in beiden Translaten der „seat“ mit „das Ding selbst“ übersetzt wird. Dies ist zwar nur eine kleine Inkohärenz, es drängt sich allerdings die Frage auf, ob Translat II sich nicht doch teilweise an der älteren Übersetzung orientiert hat. Der Begriff „curved“ (in Zusammenhang mit „claws“) wird in Translat II getreu mit „gebogen“ übersetzt, während Translat I mit „säbelartig“ einen freieren, wesentlich bildhafteren frame einführt. „Säbelartig“ weckt zwar Assoziationen mit „gebogen“ bzw. „gekrümmt“, wird in Zusammenhang mit Zähnen und Klauen jedoch auch im Sinne von besonders stark oder scharf verstanden. Somit ergeben sich ein verändertes Bild und eine gewisse Inkohärenz zum Original. Im selben Satz zeigt sich, dass in Translat I bei der Beschreibung der Hinterpfoten ein Adjektiv, nämlich „crouching“, ausgelassen wurde.

Der Ausdruck „malignancy“ wurde in den Translaten mit frames wiedergegeben, deren Assoziationen sich nuancenhaft unterscheiden: „Bösartigkeit“ (Translat I) muss nicht zwingend auch „Verderbtheit“ (Translat II) bedeuten. Ersteres wird für gewöhnlich im Sinne von Boshaftigkeit assoziiert und lässt eher an das Aussehen der Figur denken, während „Verderbtheit“ meist mit Lasterhaftigkeit und moralischer Verkommenheit verknüpft wird. An der Stelle, an der in Translat I ein „kephalopoder“ Kopf angeführt wird, ergeben sich aufgrund der Ungebräuchlichkeit des Fachwortes andere scenes als in Translat II, wo von „Kopffüßerhaupt“ die Rede ist. DurchschnittsleserInnen, die keine Fachleute sind, wird wohl nur der deutsche Begriff geläufig sein. Im Englischen scheint der Fachbegriff „cephalopod“ jedoch etwas gängiger zu sein. Zuletzt kommt es noch zu einer weiteren Inkohärenz gegenüber dem Ausgangstext, da in Translat I von einem „ungeheuren Knie“ die Rede ist, während das Original hier „elevated knees“ angibt. In Translat II wird dies wörtlich mit „erhöhte Knie“ wiedergegeben. Im Ausgangstext wird nicht erwähnt, dass die Knie der Figur außerordentlich groß waren. Da durch die frames „ungeheuer“ und „elevated“ unterschiedliche scenes aufgebaut werden, ist diese Stelle jedenfalls als inkohärent anzusehen.

Bis auf die unterschiedlichen Maßangaben sind die einzelnen Texte formal sehr einheitlich. Auf der Inhaltsebene fallen einige als unterschiedliche frames auf, die manchmal zu abweichenden scenes führen. Teils kommt es dadurch in Translat I zu Stockungen im Lesefluss, teils können sich durch die hier freier gewählten frames Veränderungen der Gesamtszene ergeben.

### 5.7.6 Textstelle 6

In formaler Hinsicht zeichnet sich die Textstelle durch lange Sätze mit einigen Relativkonstruktionen aus. Die Sprachebene ist gewählt, ohne altertümlich zu erscheinen. Die Sprache ist sehr bildhaft und atmosphärisch und fällt durch die häufige Verwendung von Adjektiven auf. Der verschachtelte vorletzte Satz wird in Translat II auf zwei Sätze aufgeteilt, in Translat I beibehalten. Durch diese Vereinfachung in Translat II wirkt der Text zwar weniger kompliziert, bremst aber ein wenig das im Ausgangstext und in Translat I vorhandene rasante Lesetempo, das sich gegen Ende steigert und die Atemlosigkeit des Erzählers betonen soll. Ins Auge fallen auch die aus dem Englischen übernommenen Begriffe „half-castes“ und „tomtom“ in Translat I.

Auf der Inhaltsebene zeigt sich, dass der Begriff „half-cast“ direkt dem Original entnommen wurde, der dort und generell korrekterweise am Ende mit „e“ geschrieben wird. Diese Entlehnung in Translat I wirkt zwar einerseits im positiven Sinne verfremdend, da sie mehr „exotische“ Atmosphäre in die Geschichte bringt, könnte auf deutschsprachige LeserInnen, sollten sie noch nie etwas von dem Begriff gehört haben, jedoch auch störend wirken und den Lesefluss unterbrechen. Dieser Begriff wurde in Translat II mit „Mischlinge“ übersetzt. Eine solche Bezeichnung für gemischtrassige Menschen ist zwar heute auch nicht politisch korrekt, wirkt verglichen mit „half-caste“ jedoch ziemlich abgeschwächt. In keinem der Translate wird ein erklärender Kommentar zu rassistischen Äußerungen gegeben, der für moderne LeserInnen angebracht wäre. Ebenfalls aus dem Original übernommen wurde der Ausdruck „tomtom“, der je nach Leser/Leserin den Lesefluss stören kann oder aber die erwünschte fremdartige Atmosphäre einbringt. In Translat I wird der Begriff durch „Trommel“ eingedeutscht, ein frame, der in Verbindung mit dem Adjektiv „böseartig“ jedoch relativ seltsam und ein wenig schwach wirkt.

Im Vergleich mit dem Original wird deutlich, dass die Formulierung „it savoured of“ in Bezug auf die „wildest dreams of myth-maker and theosophist“ in beiden Translaten relativ frei mit „erfüllte“ wiedergegeben ist, wobei diese abweichenden frames keine großen Veränderungen in den scenes verursachen. Ein gewisser Bedeutungsunterschied ergibt sich aus den frames „dringendes Schreiben“ und „panischer Hilferuf“. Der „panischer Hilferuf“, der in Translat II zur Polizei gedrungen war, klingt stark nach Verzweiflung und Notfall, während das „dringende Schreiben“ in Translat I viel weniger eindringlich klingt. Im Original erscheint hier der Ausdruck „frantic summons“, ein recht starker frame also, der von großer Bedrängnis zeugt. Unterschiedliche scenes werden schon allein durch die frames „Schreiben“ und „Hilferuf“ erzeugt (letzterer muss ja nicht schriftlich erfolgt sein), während aus dem Original nicht klar hervorgeht, wie die Verständigung der Polizei genau vor sich ging.

Ein feiner Bedeutungsunterschied besteht auch zwischen den frames „primitive“ (Ausgangstext), „primitiv“ (Translat II) und „einfach“ (Translat I), in Bezug auf die Abkömmlinge der Männer Lafittes. Das Wort „primitiv“ bezeichnet unter anderem ein niedriges

geistiges oder Entwicklungsniveau und ist ziemlich negativ konnotiert, während „einfach“ viel neutraler ist. Im Englischen ist das Wort „primitive“ im Allgemeinen nicht derart negativ konnotiert. Andererseits geht aus dem Original durch die Formulierung „primitive, but good-natured“ hervor, dass diese Bezeichnung doch abwertend gebraucht wird: Die Siedler sind gutartig, *obwohl* sie primitiv sind. Somit wird hier in Translat II der Sinn besser getroffen.

Insgesamt sind die einzelnen Textstellen formal fast deckungsgleich. Die Sprache ist gewählt und atmosphärisch. Der erwähnte Schachtelsatz wird in Translat II aufgelöst, wodurch sich die Textstelle einfacher liest. Translat I erweist sich durch die Wörtlichkeit als näher am Original orientiert und durch die Entlehnung fremdartig klingender Begriffe als atmosphärischer und unheilvoller als Translat II, in dem die erwähnten problematischen Begriffe eingedeutscht und klar verständlich werden. Diese Glättung des Textes bewirkt aber eine gewisse Abschwächung der Atmosphäre und unter Umständen auch der evozierten scenes.

#### 5.7.7 Textstelle 7

Auf formaler Ebene lassen sich in dieser Textstelle Sätze von mittlerer Länge erkennen. Die Sprachebene schwankt leicht, von modern-neutral (Translat I) über neutral-schriftsprachlich (Translat II) bis schriftsprachlich-manieriert (Ausgangstext) - wobei in allen Texten der Stil recht pathetisch wirkt. Allen Texten zu Eigen ist die stark atmosphärische Sprache voller bildhafter Adjektive und Hauptwörter; die Beschreibung gipfelt schließlich in den letzten beiden Sätzen des ersten Absatzes, wo zu Ende der rituelle Gesang der Kultanhänger in einer außerirdischen Sprache wiedergegeben wird. In Translat I wurde der Begriff „tomtom“ aus dem Original übernommen. Insgesamt offenbart sich durch den Vergleich, dass Translat II in der Abfolge der Strukturen und Satzelemente dem Ausgangstext getreuer folgt als Translat I.

Inhaltlich fallen in Translat I einige veränderte frames ins Auge: Der „black morass“ wurde mit „schmatzender Morast“ wiedergegeben. Hier wird eine lautmalersche Komponente eingebracht, die im Ausgangstext nicht vorhanden ist. Translat II gibt den frame getreu mit „schwarzer Morast“ wieder. Hingegen wird in Translat I wieder der Ausdruck „tomtom“ aus dem Original übernommen, während in Translat II stattdessen der frame „Trommel“ gewählt wird. Wie bereits besprochen, bringt der frame „tomtom“ exotische Atmosphäre ein, kann aber auch den Lesefluss stören. Die „Trommel“ birgt für deutschsprachige LeserInnen zwar keine Verständnisschwierigkeiten, bewirkt aber eine gewisse Abschwächung des Originalframes (es handelt sich eben um keine gewöhnliche Trommel). Insgesamt scheint es jedoch, als folge Translat II dem Ausgangstext viel wörtlicher: „plough on“ wird mit „pflügen durch“ übersetzt, in Translat I neutraler mit „arbeiten durch“. „It is terrible“ wird in Translat I relativ frei mit „es macht einen schaudern“ übersetzt; Translat II bleibt mit „es ist fürchterlich“ näher am Original. „Origiastic licence“, zugegebenermaßen kein einfach zu übersetzen-

der frame des Ausgangstexts, wird in Translat II mit „orgiastische Zügellosigkeit“, in Translat I freier mit „menschliche Ausschweifung“ übersetzt. Da „licence“ auch im Sinne von „excessive freedom“ verstanden werden kann (Collins Paperback Dictionary 2003), treffen „Zügellosigkeit“ wie auch „Ausschweifung“ den Sinn ausreichend. Im Vergleich fällt auf, dass in Translat I hier das Adjektiv „menschlich“ gewählt wurde. Da jedoch bereits im Ausgangstext angedeutet wird, dass die „Raserei“ sowohl tierischen als auch menschlichen Ursprungs sein könnte (im selben Satz ist von „animalischer Raserei“ - „animal fury“ - die Rede), ist die Nennung des Eigenschaftsworts „menschlich“ nicht als Inkohärenz anzusehen. Das eindrucksvolle Bild im Original, „animal fury and orgiastic licence here whipped themselves to demoniac heights“, wird in Translat II getreu wiedergegeben mit „...peitschten sich hier [...] zu dämonischen Höhen empor“. Der frame „peitschen“ geht in Translat I jedoch verloren und das Bild wird leicht abgeschwächt, wenn von „gipfelten in dämonischem Geheule“ die Rede ist. Die „squawking ecstasies“ - hier handelt es sich um einen lautmalerischen frame - werden in Translat I zu „grellen Ekstasen“. Das Adjektiv „grell“ kann sich auch auf Laute beziehen, wird jedoch im Allgemeinen im Sinne von schrill oder (blendend) hell verstanden. Durch den Ausdruck „kreischende Ekstasen“ in Translat II wird der frame des Ausgangstexts präziser wiedergegeben.

Generell entsteht der Eindruck, der Übersetzer von Translat I habe sich mehr stilistische Freiheiten genommen und den Text auf seine Weise poetisieren wollen. Das bezeugen solche poetisch angehauchten frames und Alliterationen wie „pestartige Stürme aus den Schlünden der Hölle“ oder „Singsang des schreckenvollen Satzes“. Leichte Abweichungen in der Satzstruktur ergeben sich in den drei Versionen an der Stelle, auf die der rituelle Gesang folgt: „phrase or ritual“ (Ausgangstext), „Satzes, des rituellen“ (Translat I), „rituellen Formel“ (Translat II). Der Ausdruck in Translat I weist eine für das Deutsche recht ungewöhnliche Satzstellung auf und kann dadurch den Lesefluss stören.

Eine Verfälschung des Ausgangstexts ergibt sich im zweiten Absatz, wo sich der Übersetzer von Translat I die Freiheit herausnimmt, den Satzteil „Legrasse dashed swamp water on the face of the fainting man“ mit „Legrasse flößte dem Ohnmächtigen etwas Kentucky Bourbon ein“ wiederzugeben. Die Gründe für diese Entscheidung lassen sich nicht mehr eruieren; möglich ist, dass der Übersetzer damit noch mehr „exotische“ Atmosphäre oder einen gewissen Humor in den Text einbringen wollte. Auch wenn die Erwähnung des Whiskeys den Aufbau einer schlüssigen Gesamtscene nicht erschwert (es wäre ja immerhin möglich, dass Legrasse eine Flasche Bourbon mit sich führt), ergibt sich dadurch ein gewisser komischer Effekt, der vom Autor jedenfalls nicht intendiert wurde. Durch die Erwähnung des Alkohols könnte zudem noch der Gedanke aufkommen, die Männer waren bereits angeheitert und könnten sich die seltsamen Ereignisse nur eingebildet haben. In Translat II wird die Stelle getreuer mit „Legrasse spritzte Sumpfwasser ins Gesicht des ohnmächtigen Mannes“ wiedergegeben. Beide Translate sind im Vergleich zum Original insofern inkohärent, da sie bereits von dem „Ohnmächtigen“ beziehungsweise „ohnmächtigen Mann“ sprechen, während dieser im Ausgangstext als „fainting man“ bezeichnet wird (nicht etwa als „unconscious“), also ge-

rade erst bewusstlos wird. Eine leichte Inkohärenz zum Ausgangstext ergibt sich in beiden Translaten auch an der Stelle, wo die „less organised ululations“ mit „wahnsinniges Geheule“ (Translat I) beziehungsweise „schrilles Heulen“ (Translat II) wiedergegeben werden, obwohl sich aus dem Kontext des Satzes ergibt, dass „less organised“ im Gegensatz zu „well-drilled (chorus of voices)“ zu verstehen ist. „Wahnsinnig“ erscheint in diesem Zusammenhang schon fast übertrieben, auch wenn das Wort in den Kontext der übrigen Szene passt. Auch das Adjektiv „schrill“ stellt eine freie Übersetzung dar, beeinträchtigt den Aufbau einer kohärenten scene aber ebenfalls nicht.

Insgesamt ergibt sich in allen Versionen eine stark atmosphärische Schilderung, die Sprachebene weicht in den einzelnen Textstellen ein wenig voneinander ab. Besonders der Übersetzer von Translat I entschied sich für einige vom Original abweichende frames - in einem Fall wird eine Verfälschung des Ausgangstexts bewirkt -, während Translat II sich sowohl formal-syntaktisch als auch inhaltlich stärker am Ausgangstext orientiert.

#### *5.7.8 Textstelle 8*

Auf formaler Ebene sind im Vergleich zu den übrigen Textstellen eher kürzere Sätze festzustellen. Die Sprache ist gewählt, jedoch klar und unkompliziert und enthält keine altertümlichen Merkmale. Auffällig in Translat I sind die kursiven Hervorhebungen der Namen der Gottheiten sowie des rituellen Gesangs, während letzterer im Original und in Translat II, in denen die Gottheiten allein durch Großschreibung hervorgehoben sind, nicht kursiv gesetzt ist. Formal-stilistisch fällt in Translat I eine Alliteration auf („Schemen kamen aus dem Schatten“). Rhythmisch und poetisch wirkt der dritte Satz im Ausgangstext, der am Schluss auch eine Alliteration enthält: „...for shapes came out of the dark to visit the faithful few.“ Auch die englische Übersetzung des Gesangs, „In his house at R'lyeh dead Cthulhu waits dreaming“, ist sehr rhythmisch. Die Übersetzungen in beiden Translaten wirken etwas weniger poetisch, besonders in Translat I, wo die Stelle zudem noch unzulänglich übersetzt wurde. Eine formale Abweichung ergibt sich daraus, dass in Translat I Gedankenstriche verwendet werden („aber es wurden Dinge erzählt...“), die in den beiden anderen Texten an dieser Stelle nicht zu finden sind. Die Übersetzer beider Translate halten sich in der Abfolge der Satzglieder sehr genau an das Original.

Auf der Inhaltsebene fällt auf, dass der rituelle Gesang in Translat I unvollständig und durchaus verfälschend wiedergegeben ist. Die Stadt R'lyeh wird nicht erwähnt, stattdessen findet sich der reduzierte frame „in diesem Hause“. Zudem wurde „dead Cthulhu“ in dieser Übersetzung mit „großer Cthulhu“ übersetzt. Der so formulierte Gesang evoziert in den LeserInnen zweifellos andere scenes als der Originaltext beziehungsweise das wörtlich übersetzte „In seinem Haus in R'lyeh wartet träumend der tote Cthulhu“ in Translat II. Die LeserInnen wer-

den sich wohl fragen, wo denn dieses Haus genau lokalisiert ist oder warum es mit „dieses“ spezifiziert wird, da ein solcher Ort in den Sümpfen Louisianas gar nicht zu finden ist (im Text findet sich keinerlei Hinweis darauf, wohl aber wird die Stadt Cthulhus, R'leyh, mehrmals erwähnt, und aus der Erzählung geht klar hervor, dass Cthulhu ebendort wartet). Dass dem Übersetzer der Name der Stadt unbekannt war, ist sehr unwahrscheinlich, zumal dieser auch an mehreren Stellen in der Übersetzung erscheint. Über die Beweggründe dieser Übersetzung kann nur spekuliert werden (vielleicht geschah sie aus rein metrischen Gründen). Ferner evoziert der frame „groß“ hier weniger unheimliche scenes als „dead“ (denn dass ein Wesen, das eigentlich tot ist, noch träumt und auf etwas lauert, ist doch eine sehr ungewöhnliche scene).

Eine weitere, schwerwiegendere Inkohärenz gegenüber dem Original ergibt sich in beiden Translaten. Im Ausgangstext heißt es: „Only two of the prisoners were found sane enough to be hanged [...]“. Weder Translat I noch Translat II treffen hier den intendierten Sinn, nämlich dass man diejenigen Kultteilnehmer, die man als geistig gesund beziehungsweise zurechnungsfähig einschätzte, gehängt hat. In Translat I wurden die Gefangenen für „gesund genug befunden, gehängt zu werden“, in Translat II für „geistesgegenwärtig genug“. Im ersten Fall ist es möglich, dass die Bedeutung des englischen Wortes „sane“, das zwar von lateinisch „sanus“ (gesund) stammt, jedoch nur geistige Gesundheit impliziert, falsch ausgelegt wurde. (Dafür spräche eventuell die Verwendung des Wortes „Institutionen“ im selben Satz: Wären die übrigen Gefangenen also verletzt gewesen, hätte man sie in Krankenhäuser eingeliefert.) In Translat II scheint es eher zu einer missverständlichen Verwendung des deutschen Wortes „geistesgegenwärtig“ gekommen zu sein. Da er so viel wie „reaktions schnell“ bedeutet, ist dieser frame hier eindeutig fehl am Platz und ergibt keinen Sinn. Es kann also nur vermutet werden, dass hier eine übersetzerische Nachlässigkeit vorliegt.

Eine weniger gravierende Inkohärenz ergibt sich durch den veränderten frame in Translat I: „aber es wurden Dinge erzählt...“ Im Original heißt es „but things were told by word of mouth“. Hiermit wird also ausgedrückt, dass das Wissen über die *Großen Alten* mündlich weitergegeben wird, dass „Dinge erzählt“ wurden ist eine zu allgemeine Aussage. Translat II ist hier genauer mit „doch gab man gewisse Dinge mündlich weiter.“ In der restlichen Textstelle kommt es nur noch zu geringfügig abweichenden frames. So wurde der „haunted wood“ in Translat II mit „verfluchter Wald“ übersetzt, in Translat I jedoch mit „fluchbeladene Wälder“ in den Plural gesetzt. In Translat I heißt es, der Mensch war „nicht alleine inmitten der ihm bewussten Dinge auf der Erde“, während sich in Translat II ein verändertes Bild ergibt: „Die Menschheit war nicht völlig allein unter den bewussten Geschöpfen der Erde...“ Im Vergleich mit dem Ausgangstext stellt sich heraus, dass Translat II hier getreuer ist: „Mankind was not absolutely alone among the conscious things of earth“. Eine solche Auslegung ergibt schon deshalb mehr Sinn, weil ja bekannt ist, dass die Gottheiten, auf die hier angespielt wird, ein Bewusstsein besitzen. Somit ergibt sich zwischen Translat I und Original beziehungsweise Translat II ein recht großer Bedeutungsunterschied, der die entsprechende scene aber nur mäßig verändert. In Translat II und im Ausgangstext werden hier Bil-

der jener übernatürlicher Wesen evoziert, doch kann dies in Translat I ebenfalls der Fall sein, da der Satz auch in dem Sinn verstanden werden kann, dass der Mensch sich der Existenz anderer Wesen (die gleich darauf erwähnt werden) nicht bewusst ist.

Der Begriff „institutions“ wird in Translat I wörtlich mit „Institutionen“ übersetzt, in Translat II jedoch mit „Anstalten“, was präziser in den Kontext passt, da augenscheinlich Irrenanstalten gemeint sind. Der in Translat I verwendete Ausdruck „Tötungen durchführen“ erscheint im Deutschen schwerfällig und ist auf die wörtliche Übersetzung aus dem Ausgangstext („the killing had been done“) zurückzuführen. In Translat II ist schlicht von „töten“ die Rede. Beim Vergleich zeigt sich weiters die Auslassung des Adjektivs „immemorial“ in Translat I. Da es sich hier um den Versammlungsort mythischer Wesen handelt, über die die ZielleserInnen wahrscheinlich genauere Auskunft wünschen werden, ist eine solche Auslassung bedenklich - die beiden anderen Textstellen, in denen der Hinweis beibehalten wird, wirken atmosphärischer. In Translat II ist getreuer von „uralten Versammlungsorten“ die Rede, allerdings wird hier der Ort selbst in den Plural gesetzt, was eine leichte Inkohärenz darstellt. Der frame „chant“ in Bezug auf das gesungene Ritual wird in Translat I mit „Gesang“ wiedergegeben, in Translat II mit „Litanei“, was zutreffender erscheint, ist hier doch von einer Art religiösem Gesang die Rede, der immer wieder wiederholt wird. Allerdings ist „Litanei“ auch oft negativ konnotiert. Natürlich ist dies nur eine Feinheit, beide frames sind als gelungen anzusehen.

Die Textstellen sind in formaler Hinsicht sehr kongruent, Abweichungen zeigen sich nur in der Art der Hervorhebungen. Leider haben sich einige Inkohärenzen zum Ausgangstext ergeben sowie mehrere als verfälschend zu beurteilende Übersetzungen. Diese sind einerseits auf Auslassungen in Translat I, andererseits auf sprachliche Missverständnisse in beiden Translaten zurückzuführen. Dies kann die evozierten scenes stark beeinträchtigen und sich auch auf die Gesamtscene der Erzählung auswirken.

### 5.7.9 Textstelle 9

Auf formaler Ebene ist festzustellen, dass alle Verse einen Endreim aufweisen. Auffällig ist die in Klammer gesetzte Wahlmöglichkeit zwischen den Wörtern „liegen und lügen“ in Translat I. Die Absicht des Übersetzers ist hier offensichtlich, denn „lie“ ist im Englischen mehrdeutig, und sicherheitshalber mag man bei einem solch rätselhaften Reim auch alle Bedeutungseinheiten angeben. Trotzdem erscheint so viel Vorsicht übertrieben, denn die Verse beziehen sich wie im Text ausdrücklich erwähnt auf Lovecrafts *Große Alte*, die die Kultteilnehmer anbeten. Des Weiteren ist der in Klammer gesetzte Ausdruck „lie(ü)gen“ auch in ästhetischer Hinsicht unschön; der Klang des kurzen Gedichts wird stark beeinträchtigt.

Eine Inkohärenz zum Original ergibt sich im zweiten Vers von Translat I, wo die „strange aeons“ ausgelassen wurden. Es heißt lediglich: „Da selbst der Tod als solcher sterben

kann.“ Der Hinweis, wann dies geschieht, ist aber sicherlich nicht unbedeutend; außerdem wird durch die „strange aeons“ viel mystische und fremdartige Atmosphäre in den Vers eingebracht. In Translat II wird der Vers mit dem Personalpronomen „es“ eingeleitet, das zugleich als Subjekt dient und sehr poetisch und geheimnisvoll wirkt. „Lie“ wird hier allein mit „liegen“ übersetzt. Die vom Ausgangstext vorgegebene Konstruktion „in fremder Zeit“ wird beibehalten. Es handelt sich bei „fremd“ um einen sehr gelungenen frame, der die beiden für diesen Reim relevanten Bedeutungen von „strange“, nämlich einerseits „(unvorstellbar) weit entfernt“ und „fremdartig, seltsam“ andererseits, ausgezeichnet wiedergibt. Die Wortwahl wirkt hier relativ einfach, es wird nicht zuviel hineininterpretiert, so dass die Verse genügend Rätselhaftigkeit behalten.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass alle drei Reimpaare recht eindrucksvolle scenes von den schlummernden Göttern zu evozieren vermögen sowie phantastisch-befremdliche scenes eines Todes, der irgendwann besiegt wird, hervorrufen.

#### 5.7.10 Textstelle 10

Syntaktisch ergibt sich in dieser Textstelle ein einheitliches Bild eher längerer, teils kompliziert formulierter Sätze. Der erste Satz ist in allen drei Versionen verschachtelt und enthält Relativkonstruktionen sowie einen Einschub in Gedankenstrichen. Auffallend sind auch die häufige Verwendung unheilvoller Adjektive und der Nominalstil. Der Stil wirkt kaum altertümlich, jedoch schriftsprachlich-gehoben. Translat II und der Ausgangstext enthalten Hervorhebungen in Kursivschrift (die „falsche Geometrie“ und Teile des rituellen Gesangs). Auch in Translat I wird der Relativsatz über die Geometrie kursiv hervorgehoben, die Worte des Gesangsrituals jedoch nicht. Beide Translate weisen im ersten Satz einen Parallelismus auf, der im Ausgangstext nicht existiert: „Er sprach...er zeigte“ (Translat I) und „Er sprach...er schilderte“ (Translat II). Zudem wurde in beiden Übersetzungen der letzte Satzteil des dritten Satzes im zweiten Absatz des Originals - der Hinweis, dass der Bildhauer den Onkel unschuldig getäuscht hat (der hier übrigens durch einen Strichpunkt getrennt wurde) - zu einem zusätzlichen Satz gemacht. Alle drei Texte enthalten den Namen der Stadt R'lyeh sowie mehrere ungewöhnliche Ausdrücke, die fremdartig-phantastische scenes evozieren. In Translat II kommt es zu einem grammatikalischen Fehler („war von einem Charakter, *die* ich nicht besonders mag“).

Zu einer leicht abweichenden scene kommt es durch die Übersetzung des „damp“ in Bezug auf die Stadt R'lyeh mit „düster“ in Translat I. „Damp“ enthält starke Konnotationen mit „feucht“, wie in Translat II wiedergegeben, so dass diese Version als zutreffender anzusehen ist. „Düster“ ruft eher scenes von Dunkelheit hervor, „feucht“ jedoch solche von Nässe und Dunst, was dem frame „damp“ besser entspricht. Die „falsche“ Geometrie (Translat II), im



Ausgangstext „wrong geometry“, wird in Translat I mit „Geometrie, die gar nicht stimmte“ übersetzt. Beide frames evozieren jedoch treffende scenes von einer abnormen Geometrie, so dass es hier zu keiner Inkohärenz kommt. Der frame „ceaseless half-mental calling“ im Original wird in Translat I nur zur Hälfte übernommen; hier ist nur von einem „endlosen Rufen“ die Rede. Das Adjektiv „half-mental“ wurde ausgelassen, während es in Translat II mit dem frame „halbgeistig“ wiedergegeben wurde. Dieses Adjektiv erscheint schon im Original ungewöhnlich und lässt möglicherweise nicht bei allen LeserInnen eindeutige scenes entstehen. Vielleicht wurde es aus diesem Grund vom Übersetzer des ersten Translats ausgelassen. Da es jenes Rufen aber näher bestimmt, sollte es der Vollständigkeit halber auch im Translat wiedergegeben werden. Der in Translat II wörtlich übersetzte Begriff „halbgeistig“ scheint eine recht gelungene Lösung, auch oder gerade deshalb, weil er wie im Original keine eindeutigen scenes hervorruft und vieles offen lässt.

Etwas frei mutet die Entscheidung des Übersetzers von Translat I an, „from underground“ mit „aus der Unteren Welt“ zu übersetzen. Dieser frame lässt sicherlich atmosphärische Bilder einer phantastisch-bedrohlichen Unterwelt aufkommen, doch in Translat II wird mit dem etwas schlichteren frame „aus dem Untergrund“ der frame des Originals präziser beibehalten. Eine Spur zu frei hineininterpretiert wurde die Bemerkung in Translat I, der Bildhauer habe „in einem Gespräch“ etwas über den Kult „aufgeschnappt“. Im Original wird lediglich erwähnt, er habe „heard of the cult in some casual way“, also auf beiläufige, zufällige Weise von ihm gehört. Ein Gespräch wird im Ausgangstext nicht erwähnt. Hier wird Translat II mit „hatte von dem Kult auf beiläufige Weise gehört“ dem ursprünglichen Sinn gerechter.

Der Ausdruck „by virtue of its sheer impressiveness“ wird in Translat II relativ wörtlich mit „aufgrund seiner schieren Eindrücklichkeit“ übersetzt, in Translat I freier mit „da es so aufwühlend war“. Die nominale Konstruktion wird hiermit aufgelöst und der Satzteil vereinfacht. Zwischen beiden frames - „Eindrücklichkeit“ und „aufwühlend“ - besteht ein gewisser Bedeutungsunterschied, da „aufwühlend“ ein stärkerer frame ist und die Eindrücklichkeit schon vorweg nimmt, dies wirkt sich jedoch kaum auf die evozierte scene aus.

Eine Nachlässigkeit beziehungsweise ein Übersetzungsfehler wird in Translat I an der Stelle deutlich, wo der Übersetzer „behold“ mit „in den Händen halten“, anstatt korrekterweise mit „anblicken“ (Translat II) wiedergegeben hat. Auch wenn dies abweichende scenes ergibt, verändert sich der Sinn der Textstelle dadurch nicht. Eine im Vergleich zum Original leicht veränderte scene wird in beiden Translaten an den Stellen ausgelöst, an denen der Bildhauer als von einem Charakter beschrieben wird, den der Erzähler „nicht sonderlich leiden konnte“ (Translat I) beziehungsweise „nicht besonders mag“ (Translat II). Die Originalstelle besagt „a type [...] which I could never like“, was doch eine stärkere Abneigung des Erzählers gegenüber dem Bildhauer demonstriert. Der frame „freundschaftlich“ in Translat I erscheint nicht ganz präzise gewählt, denn da der Erzähler den Bildhauer nicht sonderlich leiden kann, wird er ihn nicht als Freund ansehen. Die Verabschiedung zwischen den beiden wird

eher „freundlich“ vonstatten gegangen sein, wie es Translat II angibt. Der frame „amicably“ im Original lässt freilich beide Deutungen zu.

Es fällt auf, dass der im Ausgangstext hergestellte Gegenwartsbezug - der Erzähler *wünscht* dem Bildhauer Erfolg - in beiden Translaten entfällt. Leicht abweichende scenes werden durch die frames „blasiert“ (Translat I) und „affektiert“ (Translat II) evoziert. „Blasiert“ wird ebenfalls im Sinne von „aufgeblasen“ benutzt, heute aber kaum mehr verwendet und erweckt in den LeserInnen einen altertümlichen Beigeschmack. Zudem wird es abwertend verwendet. „Affektiert“ ist laut Duden (1999) der bildungssprachliche Ausdruck für „gekünstelt“ oder „geziert“; das Wort wird heutzutage ebenfalls recht abwertend gebraucht. Es entspricht recht genau dem frame des Originals, „affected“. Ein wenig unterscheiden sich auch die frames „slightly ill-mannered“ (Ausgangstext) und „ein wenig arrogant“ (Translat I) beziehungsweise „etwas arrogant“ (Translat II) in ihrer Bedeutung. „Ill-mannered“ wird man hier eher auf das unhöfliche Verhalten des Bildhauers dem Erzähler gegenüber beziehen. Dies kann, muss jedoch nicht zwingend auf *bewusste* Überheblichkeit des jungen Künstlers, der als exzentrischer Einzelgänger beschrieben wird, zurückzuführen sein - in diesem Fall haben beide Translate eine gewisse Wertung in den Text gebracht, die im Original nicht vorhanden ist.

In formaler Hinsicht ergibt sich in allen drei Textstellen, abgesehen von leichten syntaktischen Abweichungen, ein einheitliches Bild. Zwischen dem Ausgangstext und den Translaten, besonders Translat I, in dem es auch zu Auslassungen kommt, ergeben sich zuweilen unterschiedliche frames, die zwar keine oder kaum Auswirkungen auf die Gesamtscene haben, doch in manchen Fällen - wo zu viel hineininterpretiert wurde - durchaus abweichende scenes evozieren können.

### 5.7.11 Textstelle 11

Die Textstelle besteht aus teils recht langen Sätzen, wobei auch mehrere Sätze von mittlerer und kürzerer Länge vorkommen. Der erste und der letzte Satz fallen durch erhebliche Länge und mehrere Relativkonstruktionen auf. Die Sprache wirkt in allen drei Versionen recht pathetisch und atmosphärisch; sie erscheint gehoben, dabei aber nicht speziell altmodisch. Weiters ist sie relativ adjektivreich, wobei die Adjektive gegen Ende noch zunehmen und die Erzählung eine gewisse Atemlosigkeit erhält. Formal lassen sich im Originaltext die kursiv hervorgehobenen Wörter *extent* und *Alert* (der Name des Schiffs der Kultanhänger) erkennen. In Translat I wird lediglich der Schiffsname hervorgehoben, in Translat II das Wort *normal* sowie der Name des Schiffs. Somit ergibt sich eine jeweils andere Betonung: Der Ausgangstext hebt das Ausmaß der Schrecken auf dieser Insel stärker hervor, Translat II die Abnormalität der ganzen Szenerie. Am Ende des ersten Absatzes befindet sich in allen drei Texten ein Ausrufsatz mit einer Interjektion. In Translat I findet sich ein sprachlicher Fehler („die Gläubigen gebieterisch *zur* Pilgerfahrt zu ihrer Befreiung und Wiedereinsetzung *befahlen*“). Der erwähn-

te Satz fällt in allen Versionen durch seine ungewöhnliche Nominalkonstruktion auf, durch die er relativ schwerfällig wirkt. Insgesamt halten sich beide Translaten ziemlich wörtlich an den Ausgangstext, besonders Translat II ist auch in der Abfolge der Satzelemente sehr getreu.

Inhaltlich sind einige unterschiedliche frames erkennbar. Das Subjekt „the sensitive“ wurde in Translat I mit „die Empfindsamen“, in Translat II mit „die Empfänglichen“ übersetzt. Es handelt sich dabei um jene Personen, denen Cthulhu und andere Götter durch ihre Gedanken furchtbare Träume senden. Da in der Erzählung mehrmals angedeutet wird, dass es sich dabei vor allem um sensible beziehungsweise künstlerisch begabte Menschen handelt, ist der frame die „Empfindsamen“ gewiss nicht falsch gewählt. Allerdings könnten einige LeserInnen damit Assoziationen mit der Epoche der Empfindsamkeit herstellen, so dass der Ausdruck ein wenig irritierend wirken kann. Da sich der Begriff „sensitive“ hier deutlich auf die Gedanken bezieht, erscheint der in Translat II verwendete frame „Empfängliche“ zutreffender. Etwas divergierende scenes rufen auch die frames „Bergkuppe“ (Translat I) und „Bergspitze“ (Translat II) hervor. Es handelt sich bei diesem „mountain-top“ (Original) um den Ort, an dem Cthulhu begraben liegt. Aus dem englischen Begriff geht nicht klar hervor, um welche Form von Berggipfel es sich hierbei handelt. „Bergkuppe“ evoziert die Vorstellung eines Rundgipfels, während „Bergspitze“ eher die scene eines recht scharf aufragenden Felsens hervorruft. Der frame „Bergspitze“ wirkt im Kontext der Erzählung durchaus passender, da auch von einem Monolithen die Rede ist, welcher die Zitadelle krönt, wo Cthulhu begraben liegt. Unter einem Monolithen wird für gewöhnlich ein säulenartiger, hochaufragender Stein verstanden und somit eher eine schlanke, spitz zulaufende Form assoziiert. Im Original heißt es, Cthulhu war auf dieser monolithgekrönten Zitadelle begraben („whereon...was buried“). In Translat I wird die Stelle mit „in der der große Cthulhu begraben lag“ wiedergegeben, in Translat II etwas abweichend mit „auf welcher der große Cthulhu begraben worden war“. Auch wenn durch letzteren frame nicht explizit angedeutet wird, dass Cthulhu auf irgendeine andere Weise als durch die Kräfte der Natur (oder unter Umständen auch kosmische Kräfte) begraben wurde, könnte er das Bild einer Bestattung wecken und ist daher etwas ungünstig gewählt.

Im Vergleich fällt auf, dass sowohl in Translat I als auch im Ausgangstext im ersten Satz bei der Beschreibung der Träume, die die Götter den Empfänglichen aussenden, das Präsens verwendet wird und damit ein Gegenwartsbezug hergestellt wird. Der Erzähler deutet dadurch an, dass der Einfluss Cthulhus auf jene Menschen immer noch bestehen bleibt - ein Effekt, der für die Wirkung der Erzählung von nicht geringer Bedeutung ist. Dieser Effekt bleibt in Translat II aus, wenn es heißt: „...die in den Träumen der Empfänglichen Furcht *verbreiteten*“. In Translat II ist statt von „image“ (Ausgangstext) beziehungsweise „Bildnis“ (Translat I) von „Götzenbild“ die Rede; da das auf der *Alert* gefundene Bild jedoch schon in vorherigen Stellen in allen Texten als „Götzenbild“ und „idol“ bezeichnet wird, kommt es damit zu keiner Inkohärenz.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass die Textstellen formal-syntaktisch und stilistisch sehr genau übereinstimmen. Lediglich in der Hervorhebung einzelner Wörter zeigen sich Abweichungen. Es lassen sich mehrere divergente frames identifizieren, die allerdings nur leicht veränderte scenes zur Folge haben und sich nur gering auf die Gesamtscene auswirken. Insgesamt kann in allen Texten eine schlüssige Gesamtscene aufgebaut werden.

#### 5.7.12 Textstelle 12

Auf syntaktischer Ebene fallen in dieser Textstelle einige Unterschiede ins Auge: Translat I besteht mit Ausnahme des zweiten Satzes im zweiten Absatz, der verschachtelt wirkt, aus eher mittellangen bis kurzen Sätzen. In Translat II überwiegen längere Sätze, auch hier ist der erwähnte Satz verschachtelt. Im Ausgangstext sind vorwiegend Sätze von mittlerer Länge identifizierbar, wobei der zweite Absatz den genannten Schachtelsatz enthält. Die Sprache ist neutral-modern, dabei aber sehr atmosphärisch. Zudem ist sie relativ adjektivlastig und wirkt an manchen Stellen poetisch angehaucht. Dies wird auch durch die verwendeten Alliterationen in Translat I und dem Original deutlich. Die Maßeinheit *acres* wurde - wohl da es sich um einen aus dem Englischen übernommenen Ausdruck handelt - in Translat I, ebenso wie der frame *positive Qualität*, kursiv hervorgehoben. In Translat II erscheint die *materielle Beschaffenheit* kursiv, die dem ebenfalls in Kursivschrift gesetzten frame im Ausgangstext, *positive quality*, entspricht. In beiden Translaten fällt die Schreibung des Wortes „es“ in Großbuchstaben auf, das auch im Original durch Großschreibung hervorgehoben ist. Der aus zwei Hauptsätzen bestehende vorletzte Satz des Ausgangstexts wird in beiden Translaten auf zwei Sätze aufgeteilt. In Translat I kommt es im dritten Satz zu einer grammatikalischen Inkohärenz: Obwohl sich die Aussage auf das im vorhergehenden Satz erwähnte Portal bezieht, ist das Subjekt mit „sie“ angegeben. In Original und Translat I erscheint die Maßangabe *acre*, in Translat II werden „Quadratmeter“ verwendet.

In Translat I ist im ersten Satz etwas abweichend von „Tür“ die Rede, während das Original ein „panel“ beschreibt. Translat II nennt an dieser Stelle den „Türsturz“, was dem Original insofern näher kommt, als nicht die Tür selbst, sondern die Spitze des „panels“ nachgibt („the acre-great panel began to give inward at the top“). Eine kleine Ungenauigkeit ergibt sich im selben Satz, wo in Translat I der Hinweis entfällt, dass die Tür „nach innen“ nachgibt. Translat II behält diesen frame bei.

Im nächsten Satz wird in Translat I gleich ein ganzer Satzteil ausgelassen, der Satz wird stark verkürzt. Während es im Original heißt, „Donovan slid or somehow propelled himself down or along the jamb“, wird daraus in Translat I „Donovan glitt die Pfosten hinunter“, was eine vollkommen andere scene ergibt. Der Hinweis auf die verwirrende Geometrie, die sich jeder normalen Schilderung entzieht, wird somit in diesem Satz ausgelassen - dies

schwächt die Beschreibung der Abnormität etwas ab und kann sich somit auch auf die Gesamtszene auswirken. Der Pforten wird in den Plural gesetzt. Der Satzteil „and rejoined his fellows“ wurde in dieser Übersetzung ebenfalls ausgelassen, dies wird aber dadurch ausgeglichen, dass im selben Satz beschrieben wird, wie Donovan gemeinsam mit seinen Kameraden das Zurückweichen des Portals beobachtet. Im zweiten Absatz kommt es in Translat I zu einer erneuten Auslassung eines ganzen Satzteils: Die nähere Beschreibung Cthulhus, „it obscured such parts of the inner walls as ought to have been revealed“, wurde gänzlich weggelassen. In Translat II findet sich dieser Satzteil ungekürzt wieder. Dies lässt auf Nachlässigkeit beim Übersetzen schließen. Die Gesamtszene leidet zwar nicht unter dieser Auslassung, doch handelt es sich hier um eine unvollständige Wiedergabe der Beschreibung im Ausgangstext, die beim Übersetzen wenn möglich vermieden werden sollten.

Ein feiner Bedeutungsunterschied besteht zwischen Translat I und II beziehungsweise dem Originaltext, wenn von dem „unheimlichen“ Zurückweichen des Portals (Translat I) und davon die Rede ist, wie sich das Portal „so sonderbar“ öffnete (Translat II). Im Ausgangstext wird das Zurückweichen des Portals als „queer“ beschrieben. Auch wenn „unheimlich“ andere Assoziationen weckt wie etwa beängstigend und drohend, „queer“ hier jedoch eher im Sinne von „absonderlich“ gemeint ist, wird sich dieser veränderte frame kaum auf die Gesamtszene auswirken. Eine kleine Inkohärenz zwischen Translat I und dem Original ergibt sich aus der Wiedergabe des frames „monstrously carved portal“. In Translat I ist nur von einem „monströsen“ Portal die Rede, während in Translat II das „carved“ behalten wird, jedoch nicht beachtet wird, dass sich „monstrously“ eigentlich auf „carved“ bezieht („ungeheuerliche gemeißelte Portal“). Ein leicht abweichender frame, der jedoch ebenfalls keine großen Auswirkungen auf die scene bewirkt, findet sich im letzten Satz des ersten Absatzes: Hier wird im Original von einer „fantasy of prismatic distortion“ gesprochen; in Translat II wird dieser frame mit „Wahntraum prismatischer Verzerrung“ wiedergegeben, wobei das Substantiv beibehalten wird. In Translat I erscheint an dieser Stelle eine „verrückte prismatische Verzerrung“ - ein ziemlich unterschiedlicher frame als „fantasy“, der in diesem Kontext jedoch kein wesentlich verändertes Bild der scene ergibt. Die Bewegung des Portals wird im Ausgangstext als „anomalously“, in Translat II deckungsgleich mit „abnormal“ beschrieben. In Translat I wird hier der Ausdruck „pervers“ verwendet, welcher zwar ebenfalls im Sinne von „abartig, verdreht, falsch“ verstanden wird, jedoch auch eine weitere (oft sexuelle) Konnotation in Zusammenhang mit Widernatürlichkeit und Verderbtheit besitzt, sodass der frame an dieser Stelle sehr ungewöhnlich wirkt. Eine starke Auswirkung im Sinne einer veränderten scene ergibt sich daraus aber nicht.

In Translat I kommt mit dem frame „positive Qualität“ in Zusammenhang mit der beschriebenen Finsternis eine sehr wörtliche Übersetzung zum Vorschein. Da aus dem Kontext klar werden sollte, dass damit eine „stoffliche“ beziehungsweise „materielle“ Beschaffenheit gemeint ist, ergeben sich dadurch voraussichtlich keine erheblichen Veränderungen der Gesamtszene, doch für viele LeserInnen könnte dieser ungewöhnliche Ausdruck irritierend wirken und damit den Lesefluss stören. Ein abweichender frame, der durchaus verfälschend ist,

und zumindest vielen ZielleserInnen auffallen wird, ist das „jahrtausendealte“ Gefängnis in Translat I. Im Original wird diese Zeitspanne als „aeon-long“ beschrieben und wird in Translat II auch getreuer mit „aus Urzeiten während“ wiedergegeben. Zudem findet sich in der Erzählung der Hinweis darauf, dass die *Großen Alten* bereits lange vor den ersten Menschen untergegangen sind. Somit ist die Beschreibung mit den Jahrtausenden eine deutliche Abschwächung.

Insgesamt hält sich Translat II hier inhaltlich, aber auch in Abfolge der Wörter genauer an den Ausgangstext. Dies wird auch im letzten Satz deutlich, in welchem die „tainted outside air of that poison city of madness“ sehr genau mit „die besudelte Luft jener giftigen Stadt des Wahnsinns“ übersetzt wird. Translat I ist freier, der Übersetzer macht daraus „die durchgiftete Luft dieser wahnsinnigen Stadt“, lässt also das Adjektiv „tainted“ weg und adjektiviert „poison“ und „madness“. Das Wort „durchgiftet“ scheint heute kein geläufiges Wort mehr. Es ließ sich jedoch im *Deutschen Wörterbuch* von Jacob und Wilhelm Grimm<sup>24</sup> finden (durchgiften: „mit gift durchdringen, vergiften. uneigentlich“). Es ist wahrscheinlich, dass der Übersetzer diesen veralteten Ausdruck verwendete, um den Stil ungewöhnlicher erscheinen zu lassen. (In späteren Suhrkamp-Ausgaben wurde das Wort aber durch „vergiftet“ ersetzt.)

Eine gewisse Inkohärenz ergibt sich aus der Verwendung der Maßeinheiten. Der Türsturz wird im Original als *acre-great* bezeichnet. Dies wird in Translat I relativ genau mit „mehrere *acres* groß“ wiedergegeben. Dies evoziert ein mehr oder weniger deutliches Bild; in jedem Fall wird man verstehen, dass es sich um eine ziemlich große Angabe handeln muss. In Translat II wird etwas präziser formuliert und immerhin angegeben, dass sich die Größe auf den Türsturz bezieht. Jedoch ist die Angabe in Translat II, „viele Quadratmeter messend“, ziemlich untertrieben, wenn man bedenkt, dass ein *acre* über 4000 Quadratmeter misst. Hier wäre wohl eine andere Maßangabe passender gewesen, etwa Hektar (1 Hektar = 10.000 Quadratmeter). Eine weitere leichte Inkohärenz scheint im zweiten Satz des zweiten Absatzes auf. Der Himmel wird hier im Original als „shrunk and gibbous“ beschrieben. In Translat II wird dieser frame mit „zurückweichend und gewölbt“ wiedergegeben, während das letzte Adjektiv in Translat I ausgelassen wird, wo es schlicht heißt: „zurückweichender Himmel“. Ein gewisser ekelhaft-komischer Effekt gegen Ende der Textstelle, wo sich schließlich das Monster zeigt, ist in allen drei Versionen enthalten.

Insgesamt ergibt sich in dieser Textstelle ein relativ einheitliches formales Bild, wobei es zwischen den einzelnen Texten zu abweichenden Satzlängen und Maßeinheiten kommt. Besonders zwischen Translat I und dem Original zeigen sich zudem einige inkohärente frames, die oftmals nur geringe bis gar keine Auswirkungen auf die scenes haben. Mehrere Male werden in Translat I ganze Satzteile ausgelassen, worunter die Ausführlichkeit und Präzision der

---

<sup>24</sup> Jacob Grimm, Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*. Nachdr. – München: Deutscher Taschenbuch Verlag Bd. 2 Nachdr. d. Erstausg. 1860.- 1984, 1622.

Schilderung leidet und unter Umständen auch die dadurch evozierten scenes verändert werden können.

### 5.7.13 Textstelle 13

Auf der formalen Ebene fällt auf, dass sich in Translat II ein Druckfehler eingeschlichen hat, das Wort *nicht* fehlt im letzten Satz („sollte ich die Fertigstellung dieses Manuskriptes erleben“). In Translat II und im Originaltext erscheint das Modalverb „may“ beziehungsweise „mögen“, das hier altertümlich-literarisch wirkt, und alle drei Texte beginnen mit einer kurzen rhetorischen Frage, die effektiv Atmosphäre erzeugt.

Translat I weist in der Wiedergabe des zweiten Satzes leichte Inkohärenzen auf: Hier ist von „können“ statt „mögen“ die Rede, wodurch die Poetik dieses Satzes ein wenig einbüßt. Eine leichte Inkohärenz zeigt sich auch durch die Verwendung des Wortes „erscheinen“ statt „auftauchen“ beziehungsweise „rise“. „Auftauchen“ (Translat II) wird hier als direkter Gegensatz zu „untergehen“ oder „versinken“ gebraucht und ist hier bildhafter und poetischer, „erscheinen“ (Translat I) ist allgemeiner formuliert und muss sich nicht auf die scene des Meeres beziehen. Doch auch Translat I liest sich rhythmisch und beinhaltet einige poetische Elemente und Bilder. Der Originaltext gibt einen fragmentarischen Satz vor - „A time will come“-, auf den ein ängstlicher Ausruf des Erzählers folgt. Diese Struktur wird in beiden Translaten übernommen, wobei in Translat II anstatt des Gedankenstrichs Strichpunkte folgen.

Allerdings finden sich in Translat I zwei Inkohärenzen. Im ersten Satz stellt die wörtlich übersetzte Formulierung „Wer weiß das Ende?“ eine grammatikalische Inkohärenz dar. Der letzte Satz beinhaltet den Wunsch des Erzählers, seine Testamentsvollstrecker mögen „Vorsicht und Wagemut walten lassen“ und das Manuskript verbergen. Dies ergibt im Deutschen keinen Sinn, die Aussage ist in sich widersprüchlich. Durch den Vergleich mit dem Original offenbart sich, dass hier wohl tatsächlich ein sprachliches Missverständnis vorliegt: „[...] my executors may put caution before audacity“. Die Testamentsvollstrecker sollen also anstatt „Wagemut“ Vorsicht walten lassen. Dieser Fehler könnte unter Umständen den Lesefluss stören. In Translat II gelingt es, beide Substantive im Satz zu behalten, ohne den Sinn zu verfälschen: „Vorsicht walten lassen und Sorge tragen werden“. Trotzdem muss dem ersten Translat zugute gehalten werden, dass es atmosphärische Bilder zu erzeugen vermag: „Fäulnis kommt über die wankenden Städte der Menschen“ klingt eindrücklicher als das nüchterner anmutende „der Zerfall breitet sich aus in den unbeständigen Städten der Menschen“. Zudem gibt „wankend“ den Begriff „tottering“ ziemlich wörtlich wieder. Eine etwas bedenkliche Interpretation liegt in Translat II vor, wo hinzugefügt wird, der Erzähler fürchtet, er könne die „Fertigstellung“ des Manuskriptes nicht überleben. Aus dem Original geht jedoch hervor, dass dieses bereits abgeschlossen ist.

Diese letzte Textstelle fällt besonders im Ausgangstext durch ihr poetisches Flair auf. Auch in den beiden Translaten ist es gelungen, einiges an Atmosphäre beizubehalten. Auffällig ist die sprachliche Inkohärenz in Translat I, die den Aufbau einer schlüssigen Gesamtszene jedoch nicht verändert.

### *Auslassungen in Translat I*

Auch wenn die Textstelle in der Analyse nicht besprochen wurde, ist an dieser Stelle der Vollständigkeit halber anzumerken, dass in Translat I zu Beginn des dritten Kapitels mehrmals ganze Sätze sowie ein halber Satz ausgelassen werden.

Auf Seite 229 fehlt der Satz mit dem „waterfront scum“, wie die sich in den Hafenspe-  
lunken herumtreibenden Kultanhänger bezeichnet werden; auf Seite 230 jener Satz, der die  
Stadt Oslo näher beschreibt und ihren einstigen Namen „Christiania“ nennt. Des Weiteren  
wird auf der folgenden Seite der Satz ausgelassen, der die Reaktion des Erzählers auf die  
Nachricht vom Tod des Matrosen beschreibt (“I now felt gnawing at my vitals that dark terror  
which will never leave me till I, too, am at rest; ‘accidentally’ or otherwise.“). Alle diese Stel-  
len werden in Translat II vollständig wiedergegeben.



## 6. Schlussfolgerungen

Durch den Vergleich der intertextuellen Kohärenz zwischen den Translaten und dem Ausgangstext ergibt sich, dass sich beide Übersetzungen im Allgemeinen sehr genau an die Satzstrukturen und die Abfolge der sprachlichen Elemente des Originals halten. Generell folgt Translat II dem Ausgangstext inhaltlich treuer als Translat I und wirkt im Vergleich zu den beiden anderen Texten deutlich zeitgemäßer. Andererseits gelingt es dem Übersetzer von Translat I, die fremdartige Atmosphäre und unheimlichen Szenen des Originals durch seinen ungewöhnlicheren Stil, den viele ZielleserInnen ebenfalls erwarten, effektiver beizubehalten. Die wenigen formalen Inkohärenzen zwischen den Texten sind teilweise auf die unterschiedlichen Sprachnormen zurückzuführen. Zum anderen ergeben sie sich aus der gelegentlichen Aufteilung längerer Satzstrukturen in beiden Translaten. Zudem lassen sich einige abweichende Hervorhebungen feststellen.

In Translat I ließen sich neben einigen altertümlichen Ausdrücken auch verschiedene veraltete Schreibweisen nachweisen. Immer wieder kommt es zu Auslassungen ganzer Satzteile und einzelner Wörter, worunter die Vollständigkeit der Beschreibung leidet. Solche Auslassungen finden sich auch in der Wiedergabe der rätselhaften Verse und Formeln, denen in dieser Erzählung und für den Cthulhu-Mythos generell große Bedeutung zukommt. Im Vergleich offenbarte sich, dass in Translat I viel freier mit der Wiedergabe einzelner Frames umgegangen wurde als in Translat II. Dies beruht größtenteils darauf, dass der Übersetzer seinen eigenen Stil einbringen wollte. Mehrmals kommt es in Translat I auch zu sehr freien Interpretationen einzelner Frames und zu Hinzudichtungen. Nicht immer, aber oftmals bewirken solche Freiheiten veränderte bis verfälschte Szenen. Andererseits ließen sich in Translat I auf zu wörtliches Übersetzen zurückzuführende Ausdrücke feststellen, die die deutsche Sprachnorm recht stark dehnen oder im deutschen Sprachgebrauch gar nicht auftauchen. Damit liest sich Translat I an manchen Stellen etwas holprig und klingt viel mehr nach einer Übersetzung als Translat II. Gleichzeitig betonen die in Translat I übernommenen englischen Ausdrücke das amerikanische Setting.

Zum Thema entlehene Begriffe und zum wörtlichen Übersetzen ist an dieser Stelle anzumerken, dass dies zumindest teilweise darauf zurückzuführen sein könnte, dass ÜbersetzerInnen Ende der 1960er Jahre viel weniger Recherchemittel zur Verfügung standen als heute. Heutzutage ergibt sich für ÜbersetzerInnen insbesondere auch durch das Internet eine Fülle zusätzlicher Recherchemöglichkeiten.

In Translat II finden sich zwar einige altertümliche Begriffe und komplexe Satzstrukturen, im Allgemeinen wurde die Sprache jedoch verständlicher gemacht. Oftmals wurden altmodische Begriffe modernisiert beziehungsweise neutralisiert. Das Ziel der Übersetzer - den Text für ein modernes deutschsprachiges Lesepublikum lesbarer zu machen - wurde damit erfüllt. Allerdings wurde dadurch in manchen Fällen auch eine gewisse Neutralisierung des Unheimlichen und Rätselhaften bewirkt. Die Eindeutschung der Maßeinheiten erleichtert im

Großen und Ganzen die Lektüre, allerdings wurde einmal recht ungenau umgerechnet, womit eine gewisse Verfälschung der scene bewirkt wurde. Die Übersetzer von Translat II haben die rassistischen Ausdrücke zwar etwas abgeschwächt, doch stellt sich hier die Frage, ob Lovecrafts Text durch solche Eingriffe nicht eher verfälscht wurde. Daher wäre es ratsam, diese zu belassen und einen erklärenden Kommentar hinzuzufügen.

Prinzipiell ist es den Übersetzern beider Translate jedoch gut gelungen, eindruckliche scenes zu evozieren und einen Text zu produzieren, der dem Originaltext durchaus gerecht wird. In beiden Translaten sind einige wenige sprachliche Missinterpretationen und Fehler unterlaufen, die auf nachlässiges oder übereiltes Übersetzen, möglichenfalls auch auf mangelnde Sprachkenntnisse zurückzuführen sein könnten. Dem bereits erläuterten Problem, das sich aus den rassistischen Bezeichnungen und Darstellungen ergibt, wurde in beiden Translaten kommentarlos begegnet. Dies hätte jedoch insbesondere in der Neuübersetzung, die 2006 erschienen ist, vermieden werden können.

Angesichts der Tatsache, dass Translat I einige gravierende Auslassungen gegenüber dem Originaltext aufweist und mehrere verfälschende frames enthält, war es auf jeden Fall an der Zeit, eine Neuübersetzung in Angriff zu nehmen. Den Übersetzern von Translat II ist anzurechnen, dass sie den Ausgangstext inhaltlich vollständig wiedergeben. Es erfüllt auch alle Erwartungen, die von Seiten des Verlags an die Neuübersetzung gestellt wurden: Durch die weitgehend aktuellere Sprache und die „Eindeutschung“ problematischer frames wird der Text für heutige LeserInnen weitaus verständlicher. Allerdings konnte festgestellt werden, dass auch Translat II nicht frei von intra- und intertextuellen Inkohärenzen ist und sich zuweilen auch hier etwas zu freie Auslegungen des Ausgangstextes finden.

## 7. Bibliographie

### *Primärliteratur*

Lovecraft, Howard Phillips (1972): „Cthulhus Ruf“. In: Lovecraft, Howard Phillips: *Cthulhu. Geistergeschichten*. Deutsch von H. C. Artmann, Übersetzung des Vorworts von Gerald Bis-singer. Suhrkamp: Frankfurt/Main, 193-239.

Lovecraft, Howard Phillips (2006): „Der Ruf des Cthulhu“. In: Lovecraft, Howard Phillips; Festa, Frank (Hrsg.); Diesel, Andreas (Übers.); Festa, Frank (Übers.): *Namenlose Kulte. Hor-rorgeschichten*. 2. Auflage Januar 2008. Leipzig: Festa, 7-47.

Lovecraft, Howard Phillips (2008): „The Call of Cthulhu“. In: Lovecraft, Howard Phillips, Jones, Stephen (ed.): *Necronomicon: The Best Weird Tales of H. P. Lovecraft*. London: Gol-lancz, 201-225.

### *Sekundärliteratur*

Albrecht, Jörn: *Literarische Übersetzung: Geschichte, Theorie, kulturelle Wirkung*. - Darm-stadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998.

Alpers, Hans Joachim, Werner Fuchs, Ronald M. Hahn (Hrsg.): *Lexikon der Horrorliteratur*. Erkrath: Fantasy Productions, 1999. 400 S.

Ammann, Margret. 1990. „Anmerkungen zu einer Theorie der Übersetzungskritik und ihrer praktischen Anwendung.“ *TextConText* 5: 209-250.

Ammann, Margret (1993): „Kriterien für eine allgemeine Kritik der Praxis des translatorischen Handelns“. In: Holz-Mänttari, Justa/Nord, Christiane (Hg.): *Traducere Navem. Festschrift für Katharina Reiß zum 70. Geburtstag*. Tampere: University of Tampere, 433–446.

Bloch, Robert N. (1995): „Howard Phillips Lovecrafts Rezeption im deutschsprachigen Raum, seine Epigonen und Nachfolger.“ In: Kasprzak, Andreas (Hrsg.) *H. P. Lovecraft: Von Monsten und Mythen*. Bad Tölz: Tilsner, 1997, 183-190.

Bühler, Karl (1982/1934): *Sprachtheorie: die Darstellungsfunktion der Sprache*. Ungek. Neudr. d. Ausg. Jena, 1934. Stuttgart [u.a.]: Fischer.

Caillois, Roger: „Das Bild des Phantastischen. Vom Märchen bis zur Science Fiction.“ In: *Phaicon II*. Frankfurt am Main 1974, 46.

Dizdar, Dilek (2003): „Skopostheorie“. In: Snell-Hornby, Mary/ Hönig, Hans G./ Kußmaul, Paul/ Schmitt, Peter A. (Hrsg.): *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 104-107.

- Eco, Umberto (1987): *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*. Aus dem Italienischen von Heinz-Georg Held. München, Wien: Hanser Verlag.
- Festa, Frank (1995): „Der Fall Howard Phillips Lovecraft.“ In: Kasprzak, Andreas (Hrsg.) *H. P. Lovecraft: Von Monsten und Mythen*. Bad Tölz: Tilsner, 1997, 11-20.
- Fillmore, Charles J. (1977): „Scenes-and-frames semantics“. In: Zampolli, Antonio (Hrsg.) *Linguistic Structures Processing*. Amsterdam, New York, Oxford: North-Holland Publishing Company, 55-81.
- Frenschkowski, Marco (1995): „Lovecraft als Mythenschöpfer.“ In: Kasprzak, Andreas (Hrsg.) *H. P. Lovecraft: Von Monsten und Mythen*. Bad Tölz: Tilsner, 1997, 109-177.
- Hohn, Stefanie (2003): „Philologisch-historische Tradition“. In: Snell-Hornby, Mary/ Höning, Hans G./ Kußmaul, Paul/ Schmitt, Peter A. (Hrsg.): *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 91- 95.
- Holz-Mänttari, Justa (1984): *Translatorisches Handeln - Theorie und Methode*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.
- Holz-Mänttari, Justa (1986): „Translatorisches Handeln - theoretisch fundierte Berufsprofile“. In: Snell-Hornby, Mary (Hrsg.): *Übersetzungswissenschaft. Eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis*. Tübingen: Francke, 342–374.
- Horowitz, Michael: *H. C. Artmann: eine Annäherung an den Schriftsteller & Sprachspieler*. Wien: Überreuter, 2001.
- House, Juliane (1997): *Translation quality assessment: a model revisited*. Tübingen: Narr.
- Kade, Otto (1968): *Zufall und Gesetzmäßigkeit in der Übersetzung*. Beihefte zur Zeitschrift Fremdsprachen 1. Leipzig.
- Kaindl, Klaus (2003): „Übersetzungskritik“. In: Snell-Hornby, Mary/ Höning, Hans G./ Kußmaul, Paul/ Schmitt, Peter A. (Hrsg.): *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 373- 378.
- Kasprzak, Andreas (Hrsg.): *H. P. Lovecraft: Von Monstren und Mythen*. Bad Tölz: Tilsner, 1997.
- Kirde, Kalju (1995): „H. P. Lovecraft (1890 – 1937). Bemerkungen über das Leben und Werk eines bedeutenden Horrorerzählers.“ In: Kasprzak, Andreas (Hrsg.) *H. P. Lovecraft: Von Monsten und Mythen*. Bad Tölz: Tilsner, 1997, 22-46.
- Koseler, Michael (1995): „Anmerkungen zur Erzählkunst Howard Phillips Lovecrafts.“ In: Kasprzak, Andreas (Hrsg.) *H. P. Lovecraft: Von Monsten und Mythen*. Bad Tölz: Tilsner, 1997, 83-106.
- Lovecraft, Howard Phillips: *Supernatural Horror in Literature*. Ed. E. F. Bleiler. New York, NY: Dover, 1973, 11–106.

Lovecraft, Howard Phillips: *Unheimlicher Horror. Das übernatürliche Grauen in der Literatur*. (Übersetzung von Bernd Samland). Frankfurt am Main: Ullstein Verlag, 1987.

Lovecraft, Howard Phillips/ Rottensteiner, Franz (Hrsg.): *Lesebuch*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1987.

Reiß, Katharina (1971): *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik - Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen*. München: Hueber.

Reiß, Katharina/ Vermeer, Hans J (1984): *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie* (Linguistische Arbeiten 147). Tübingen: Niemeyer.

Reiß, Katharina (1989): „Übersetzungstheorie und Praxis der Übersetzungskritik“. In: Königs, Frank G. (Hrsg.): *Übersetzungswissenschaft und Fremdsprachenunterricht. Neue Beiträge zu einem alten Thema*. München: Gotteswinter, 71–93.

Rottensteiner, Franz: *H. P. Lovecrafts Kosmisches Grauen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1997.

Siefener, Michael (1995): „Eines Poe-eten Nachtmahre. Bemerkungen zu Lovecrafts Geschichten.“ In: Kasprzak, Andreas (Hrsg.) *H. P. Lovecraft: Von Monsten und Mythen*. Bad Tölz: Tilsner, 1997, 49-72.

Snell-Hornby, Mary (1996): „Übersetzungswissenschaft: Eine neue Disziplin für eine alte Kunst?“ In: *Translation und Text. Ausgewählte Vorträge*. Wien: WUV, 9–24.

Snell-Hornby, Mary (2003): „Translation (Übersetzen / Dolmetschen) / Translationswissenschaft / Translatologie.“ In: Snell-Hornby, Mary/ Höning, Hans G./ Kußmaul, Paul/ Schmitt, Peter A. (Hrsg.): *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 37f.

Snell-Hornby, Mary/ Höning, Hans G./ Kußmaul, Paul/ Schmitt, Peter A. (Hrsg.): *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg Verlag. Unveränd. Nachdruck 2003 d. 2., verb. Aufl. 1999.

St. Armand, Barton Levi (1979): „H. P. Lovecraft: Anhänger der Dekadenz aus New-England“ (H. P. Lovecraft: New England Decadent). In: Lovecraft, H. P./ Rottensteiner, Franz (Hrsg.): *Lesebuch*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1987.

Störig, Hans Joachim (1963) (Hrsg.): *Das Problem des Übersetzens*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Todorov, Tzvetan (1972): *Einführung in die fantastische Literatur*. [Aus d. Franz. übers. von Karin Kersten. = Introduction à la littérature fantastique] München: Hanser.

Van den Broeck, Raymond (1985): „Second Thoughts on Translation Criticism. A Model of its Analytic Function“. In: Hermans, Theo (Hrsg.): *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. London [u.a.]: Croom Helm, 54-62.

Vannerem, Mia/ Snell-Hornby, Mary (1986) „Die Szene hinter dem Text: ‚scenes-and-frames semantics‘ in der Übersetzung.“ In: Snell-Hornby, Mary (Hrsg.): *Übersetzungswissenschaft*.

*Eine Neuorientierung: Zur Integrierung von Theorie und Praxis.* Tübingen: Francke, 184-205.

Vax, Louis (1974): „Die Phantastik“. In: Zondergeld, Rein A. (Hrsg.): *Phaicon 1*. Frankfurt am Main, 17.

Vermeer, Hans J. (1986): „Übersetzen als kultureller Transfer.“ In: Snell-Hornby, Mary (Hrsg.): *Übersetzungswissenschaft. Eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis.* Tübingen: Francke, 30–53.

Vermeer, Hans J. (1990<sup>2</sup>): *Skopos und Translationsauftrag: Aufsätze.* Heidelberg: Abteilung Allg. Übersetzungs- u. Dolmetschwiss. d. Inst. für Übersetzen u. Dolmetschen d. Univ. Heidelberg.

Vermeer, Hans J./ Witte, Heidrun (1990): *Mögen Sie Zistrosen? Scenes & frames & channels im translatorischen Handeln.* Heidelberg: Groos.

Woodsworth, Judith (2003): „Geschichte des Übersetzens“. In: Snell-Hornby, Mary/ Höning, Hans G./ Kußmaul, Paul/ Schmitt, Peter A. (Hrsg.): *Handbuch Translation.* Tübingen: Stauffenburg Verlag, 39- 43.

### ***Nachschlagewerke***

Bantel, Otto, Schaefer, Dieter: *Grundbegriffe der Literatur.* Frankfurt am Main: Hirschgraben Verlag, 11. neubearbeitete Auflage. 1984.

*Brockhaus-Enzyklopädie.* - 19., völlig neu bearb. Aufl.- Mannheim: Brockhaus Bd. 27. Deutsches Wörterbuch Bd. 2. Glue- Reg.- 1995.

*Collins Paperback Dictionary.* HarperCollins Publishers, 2003.

*Duden: Großes Wörterbuch der deutschen Sprache in 10 Bänden.* Mannheim; Leipzig; Wien; Zürich: Dudenverlag. 3., völlig neu bearb. und erw. Aufl.- 1999.

*Duden: Die deutsche Rechtschreibung* (2004): 23., völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Herausgegeben von der Dudenreaktion. Mannheim; Wien [u.a.]: Dudenverlag.

Jacob Grimm, Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch.* Nachdr. - München: Deutscher Taschenbuch Verlag Bd. 2 Nachdr. d. Erstausg. 1860.- 1984, 1622.

Meid, Volker: *Sachwörterbuch zur deutschen Literatur.* Stuttgart: Reclam, 1999.

*Merriam-Webster Online Dictionary* (2010): URL: <http://www.merriamwebster.com/dictionary>

Claus Träger (Hrsg.): *Wörterbuch der Literaturwissenschaft.* Leipzig: Bibliographisches Institut, 1986. -714 S.

## *Internetquellen*

<http://www.blackmagazin.com/?p=1915> Looking for Europe – Neofolk und Hintergründe Interview (Zugriff am: 15.3. 2011)

[http://www.boersenverein.de/de/158446/Pressemitteilungen/329126?\\_nav](http://www.boersenverein.de/de/158446/Pressemitteilungen/329126?_nav) (Zugriff am: 9.3. 2011)

<http://de.wikipedia.org/wiki/Cthulhu-Mythos> (Zugriff am: 6.3. 2011)

[http://de.wikipedia.org/wiki/Festa\\_Verlag](http://de.wikipedia.org/wiki/Festa_Verlag) (Zugriff am: 6.3. 2011)

[http://de.wikipedia.org/wiki/H.\\_P.\\_Lovecraft](http://de.wikipedia.org/wiki/H._P._Lovecraft) (Zugriff am: 10.3. 2011)

<http://de.wikipedia.org/wiki/Mestize> (Zugriff am: 14.3. 2011)

[http://en.wikipedia.org/wiki/Weird\\_fiction](http://en.wikipedia.org/wiki/Weird_fiction) (Zugriff am: 12.6. 2011)

[http://de.wikipedia.org/wiki/Weird\\_Tales](http://de.wikipedia.org/wiki/Weird_Tales) (Zugriff am: 6.3. 2011)

<http://en.wikipedia.org/wiki/Cthulhu> (Zugriff am: 6.3. 2011)

<http://www.festa-verlag.de/>

[http://www.festa-verlag.de/verlagsgeschichte:\\_:0.html](http://www.festa-verlag.de/verlagsgeschichte:_:0.html) (Zugriff am: 13.3. 2011)

<http://www.kurzbiografie.info/artmann-h-c/> (Zugriff am: 6.3. 2011)

<http://literatur-community.de/lexicon/publikationsplattformen/festa-verlag/index.html> (Zugriff am: 6.3. 2011)

<http://www.literaturnetz.com/index.php?/200708097937/Magazin/Specials/Eine-kurze-Geschichte-des-Horrors.html> (Zugriff am: 6.3. 2011)

[http://lovecraft.wikia.com/wiki/Francis\\_Wayland\\_Thurston](http://lovecraft.wikia.com/wiki/Francis_Wayland_Thurston) (Zugriff am: 11.3. 2011)

[http://www.novelguide.com/a/discover/ewb\\_10/ewb\\_10\\_03998.html](http://www.novelguide.com/a/discover/ewb_10/ewb_10_03998.html) H. P. Lovecraft (Zugriff am: 11.3. 2011)

<http://www.thefreedictionary.com/vigil> (Zugriff am: 11.3. 2011)

<http://www.villa-fledermaus.de/spiegel.htm> Andreas Diesel: Spiegelschatten (Zugriff am: 14.3. 2011)

## 8. Anhang

Date: Wed, 15 Dec 2010 16:44:58 +0100  
From: info@festa-verlag.de  
To: sonja.jauernig@hotmail.com  
Subject: Re: Lovecraft-Übersetzung (Masterarbeit)

Liebe Frau Jauernig,  
ich habe wenig Zeit, daher gebe ich ganz kurze Antworten. Ich hoffe, dass hilft Ihnen und ist für Sie in Ordnung.

Viele Grüße  
sendet  
Frank Festa

---

Frank Festa  
Festa Verlag  
August-Bebel-Straße 15  
D-04425 Taucha bei Leipzig

Telefon: 034298 48586  
Fax: 034298 48587  
[Festa@Festa-Verlag.de](mailto:Festa@Festa-Verlag.de)  
<http://www.Festa-Verlag.de>

Am 15.12.2010 16:13, schrieb Sonja Jauernig:  
Sehr geehrter Herr Festa,

mein Name ist Sonja Jauernig und ich schreibe derzeit an meiner Masterarbeit zum Thema "H.P. Lovecrafts 'The Call of Cthulhu' in zwei deutschen Übersetzungen- eine funktionale Übersetzungskritik" im Rahmen meines Studiums der Translationswissenschaft. Dabei haben sich ein paar Fragen bezüglich Ihrer Neuübersetzung "Der Ruf des Cthulhu" ergeben, die in der "Bibliothek des Schreckens" erschienen ist. Ich würde mich sehr freuen, wenn Sie mir einige Erläuterungen zu den Rahmenbedingungen der Übersetzung geben könnten- was meine Arbeit einen großen Schritt voranbringen würde- und danke herzlichst im Voraus.

Insbesondere interessiert mich:

1) Wer hat die Übersetzung angeregt und weshalb wurde eine Neuübersetzung für nötig befunden?

Ich wollte eine Neuübersetzung, weil ich gerne "mein Ding" mache ... Generell sollten Fehler der Suhrkamp-Übersetzungen vermieden werden.

2) Inwieweit haben Sie sich bei ihrer Arbeit an Artmanns Übersetzung von 1968 (Suhrkamp) angelehnt, oder wurde vollkommen unabhängig davon übersetzt? Gab es vielleicht sogar das Ziel, die alte Version zu "verbessern"?

Wir haben uns nicht an Artmann gehalten - im Gegenteil, seine Hinzudichtungen gefallen mir gar nicht.



3) Wie viel Zeit stand für die Übersetzung zur Verfügung?

Mehrere Wochen ...

4) Wie gestaltete sich die Aufteilung zwischen beiden Übersetzern (d.h. haben Sie und Herr Diesel bestimmte Teile übersetzt oder zusammen die ganze Erzählung)?

Ich habe die Übersetzung komplett überarbeitet, da ich nicht zufrieden war.

5) Gab es einen konkreten "Übersetzungsauftrag" (sollte etwas Bestimmtes erreicht werden, wurden bestimmte Strategien in Hinblick auf das Zielpublikum verfolgt)?

Die Sprache sollte dem Original angemessen sein (Lovecraft war ein Pulpautor, nicht mehr) und nicht unnötig veraltet werden. Bei Suhrkamp ganz schlimm bei LeFanu und C. A. Smith, bei Lovecraft ist es aber gut gemacht.

6) Wurden bewusst Anpassungen an das deutschsprachige Zielpublikum vorgenommen (z.B. englische Maßangaben "eingedeutscht",...)?

Ja. Siehe unten.

7) Wie würden Sie Lovecrafts Sprache charakterisieren und was erschien Ihnen bei der Übersetzung besonders reizvoll?

Seine Sprache ist gestelzt, aber sehr reizvoll. Ungewöhnlich. Dicht. Genau.

Hier noch ein Auszug aus einem Interview mit mir:

Die sechs Bände sind einfach mit Schlagworten aus Lovecrafts typischer Diktion betitelt: *Der kosmische Schrecken*, *Namenlose Kulte*, *Das schleichende Chaos*, *Cthulhu*, *Necronomicon*, *Die Großen Alten*.

Alle Storys sind neu übersetzt. Warum das? »Die Suhrkamp-Übersetzungen sind wirklich etwas veraltet, zum Teil fehlerhaft. H. C. Artmann hat sogar hinzugedichtet! Dagegen haben manche Übersetzer dann Sätze weggelassen, die ihnen obskur vorkamen. Aber das ist doch gerade das Kennzeichnende an Lovecraft, wie er Atmosphäre schafft! Jetzt könnte man sagen, dass Lovecraft ja auch altmodisch schrieb. Okay, aber muss man denn wirklich »er war erstaunt ob seiner Zuversicht« übersetzen, hört sich denn »er war über seine Zuversicht erstaunt« nicht besser und lesbarer an? Das ist keine Verfälschung des Originals. Oder die Maßeinheiten, meine Güte, in den alten Übersetzungen sind die Berge des Wahnsinns 20000 Fuß hoch, eine Kiste 10 Zoll lang ... Da entstehen beim Leser doch keine klaren Bilder. Auch die Edition Phantasia hat leider bei ihrer Neuausgabe 2001 kaum etwas an den Suhrkamp-Übersetzungen geändert, obwohl es nötig gewesen wäre. So fehlt zum Beispiel auch dort bei »Das merkwürdig hochgelegene Haus im Nebel« ein ganzer Absatz ...«

Eine klare Sortierung der Texte ist nicht zu erkennen. »Nein, das Konzept ist, dass es kein Konzept gibt. *Das schleichende Chaos* eben! Nein, im Ernst: Hätte man die Storys chronologisch oder nach Themen geordnet, wäre die Auswahl etwas steril geworden, erst die frühen schwächeren Arbeiten, dann seine Fantasy-Phase, dann die großartigen Novellen. So ist das Werk mal durchgemischt und liest sich lebendiger – hoffe ich zumindest.

Covers

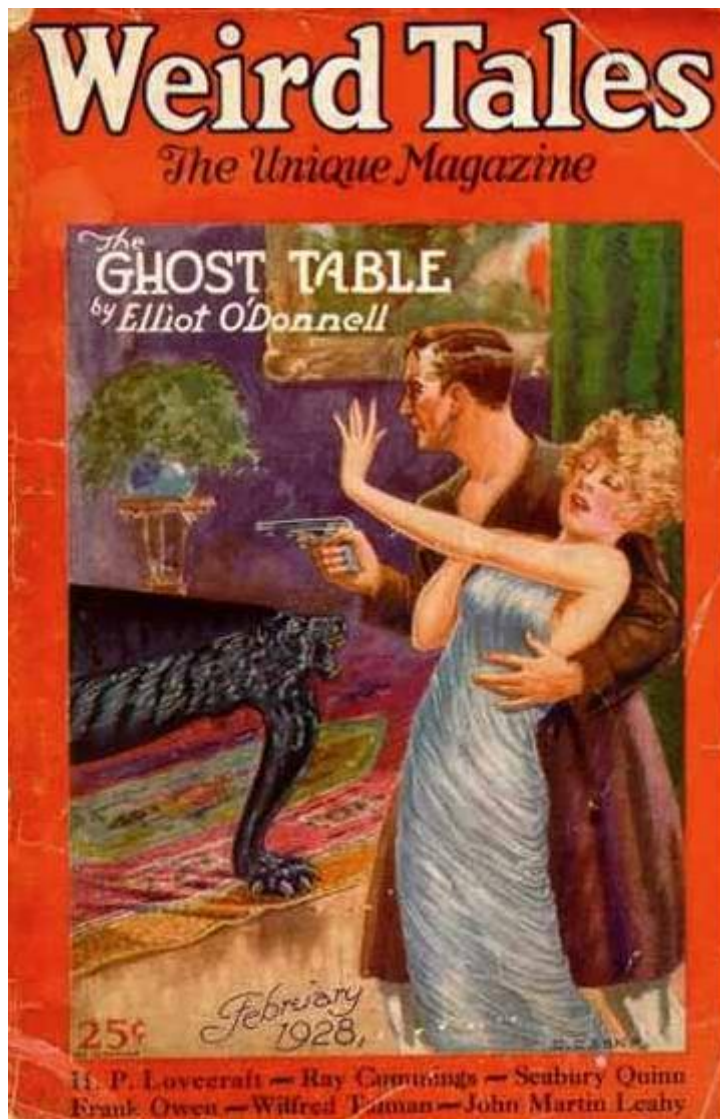


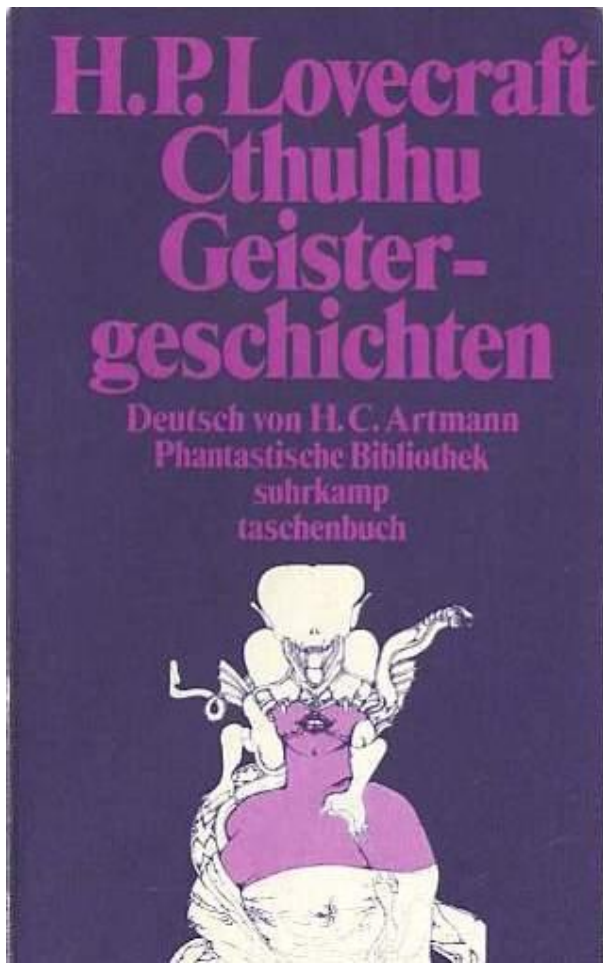
Abb.1 Cover des *Weird Tales*-Magazins vom Februar 1928

Quelle: [http://www.collectorshowcase.fr/images2/weird\\_2802\\_small.jpg](http://www.collectorshowcase.fr/images2/weird_2802_small.jpg)



Abb.2 erstes Cover der *Cthulhu - Geistergeschichten* von 1968 (Insel-Verlag)

Quelle: <http://www.highdive.de/worte/lovec/insel68.jpg>



**Abb.3 Cover der *Cthulhu - Geistergeschichten* (Suhrkamp Taschenbuch 1972)**

Quelle: <http://www.booklooker.de/images/cover/user/0314/0619/YnUwNzU2.jpg>



Abb.4 aktuelles Cover der *Cthulhu - Geistergeschichten* (Suhrkamp Verlag)

Quelle: <http://www.suhrkamp.de/cover/200/36529.jpg>



Abb.5 Cover des Erzählbandes *Namenlose Kulte* (H. P. Lovecrafts Bibliothek des Schreckens, Festa Verlag)

Quelle: [http://www.festa-verlag.de/images/product\\_images/info\\_images/150\\_0.jpg](http://www.festa-verlag.de/images/product_images/info_images/150_0.jpg)

## Abstracts

Die vorliegende Masterarbeit beschäftigt sich mit einer Übersetzungskritik zweier deutscher Übersetzungen der Short Story *The Call of Cthulhu* von H. P. Lovecraft, die 1968 und 2006 erschienen sind. Die Analyse erfolgt nach dem funktionalen Modell einer Übersetzungskritik von Margret Ammann. Im Kapitel Übersetzungstheoretische Grundlagen werden unter anderem Hans J. Vermeers Skopostheorie, Justa Holz-Mänttärís Theorie des Translatorischen Handelns und der auf Charles Fillmore zurückgehende scenes-and-frames-Ansatz beschrieben, die den Theorierahmen für Ammanns Modell bilden. Anschließend folgt die Erläuterung des zieltextorientierten Modells. Das folgende Kapitel über den Autor und das Genre der *Weird Fiction* liefert wichtige Hintergrundinformationen zum Werk. Danach erfolgt die Übersetzungskritik nach den fünf Kritikschríten von Ammann. Für die Analysen werden jeweils dreizehn Textbeispiele herangezogen. Zuerst werden jeweils die Funktion und intratextuelle Kohärenz der beiden Übersetzungen beurteilt, danach jene des Ausgangstextes und anschließend erfolgt die Analyse der intertextuellen Kohärenz zwischen dem Ausgangstext und den Übersetzungen. Die Annahme, dass sich aufgrund der vier Jahrzehnte, die die Übersetzungen voneinander trennen, auch die Übersetzungsstrategien voneinander unterscheiden würden, konnte bestätigt werden. Da die erste Übersetzung einige Auslassungen und Inkohärenzen gegenüber dem Ausgangstext aufweist, war es an der Zeit für eine Neuübersetzung. Dennoch ist auch die Neuübersetzung nicht frei von intra- und intertextuellen Inkohärenzen.

The present master's thesis is a translation critique of two German translations of H. P. Lovecraft's short story *The Call of Cthulhu*. The paper aims to analyse the translations, which were published in 1968 and 2006, according to the functional model of translation critique proposed by Margret Ammann. Before discussing Ammann's target-text-oriented model, the theoretical part will give an overview of Hans J. Vermeer's skopos theory, Justa Holz-Mänttärí's theory of translational action and Charles Fillmore's scenes-and-frames-semantics as elaborated for translation studies. These theories represent the theoretical foundations of Ammann's model. The following chapter offers essential background information on the story and the literary genre of *Weird Fiction*. The main chapter aims to analyse the translations and the source text according to the five steps of analysis proposed by Ammann. Altogether thirteen excerpts are selected. First, the function and the intratextual coherence of both translations are established. The next steps of analysis determine the function and intratextual coherence of the source text. Subsequently, both translations and the source text are compared to analyse the intertextual coherence between them. The analysis confirmed the assumption that the translators would use different translation strategies, as both texts are separated by four decades. The instances of omission and incoherence detected in the first translation support the idea of a new translation. Still, even the second translation was found to contain instances of intratextual and intertextual incoherence.

## Lebenslauf

### Persönliche Daten

Name	Sonja Jauernig
Geburtsdatum	11. 11. 1985
Geburtsort	Wien, Österreich

### Ausbildung

seit 01. 2008	Masterstudium Übersetzen: Englisch, Französisch (Schwerpunkt Literaturübersetzen), Universität Wien
04. 2010 - 06. 2010	Übersetzungspraktikum an der Wirtschaftsuniversität Wien
2004 - 2008	Bakkalaureatsstudium Übersetzen und Dolmetschen: Englisch, Französisch, Universität Wien
2000 - 2004	Neusprachliches Gymnasium St. Ursula, Wien
1996 - 2000	Piaristengymnasium (BG 8), Wien

### Auslandsaufenthalte

09. 2006 - 01. 2007	Erasmus-Auslandssemester am Institut Supérieur d'Interprétation et de Traduction (ISIT), Paris
2001/2003	Sprachaufenthalte in Dublin und Cannes