



DYSERTACJE
WYDZIAŁU
NEOFILOLOGII
UAM
W POZNANIU
(NOWA SERIA)

15

LITERATUROZNAWSTWO

JOANNA
BUKOWSKA

„DIE SPRACHE
ZERBRICHT.
ZERFLATTERT.
ZERSTIEBT”

KONTEXTGEBUNDENE
ANALYSE DEKONSTRUKTIVER
VERFAHREN IN DER PROSA
VON MARLENE STREERUWITZ
UND IHREN POLNISCHEN
ÜBERSETZUNGEN AUS DER
PERSPEKTIVE DER DESCRIPTIVE
TRANSLATION STUDIES

„DIE SPRACHE ZERBRICHT.
ZERFLATTERT. ZERSTIEBT“

DYSERTACJE
WYDZIAŁU NEOFILOLOGII
UAM W POZNANIU
(NOWA SERIA)

15
LITERATUROZNAWSTWO

JOANNA BUKOWSKA

„DIE SPRACHE ZERBRICHT.
ZERFLATTERT. ZERSTIEBT”

KONTEXTGEBUNDENE ANALYSE DEKONSTRUKTIVER
VERFAHREN IN DER PROSA VON
MARLENE STREERUWITZ UND IHREN POLNISCHEN
ÜBERSETZUNGEN AUS DER PERSPEKTIVE DER
DESCRIPTIVE TRANSLATION STUDIES



POZNAŃ 2021

Projekt okładki:
Wydawnictwo Rys

Na okładce:
Fragment fasady Biblioteki
Wydziału Neofilologii UAM w Poznaniu

Recenzja wydawnicza:
dr hab. Małgorzata Dubrowska, prof. KUL
dr hab. Joanna Ławnikowska-Koper, prof. UJD

Copyright by:
Joana Bukowska

Copyright by:
Wydawnictwo Rys

Redakcja Naukowa
Dysertacji Wydziału Neofilologii UAM:

Przewodnicząca: prof. UAM dr hab. Katarzyna Klessa, prodziekan ds. nauki
Wiceprzewodnicząca: prof. UAM dr hab. Iwona Kasperska (iwona.kasperska@amu.edu.pl)

Członkowie:
Prof. UAM dr hab. Sylwia Adamczak-Krysztofowicz
Prof. UAM dr hab. Barbara Łuczak
Prof. zw. dr hab. Piotr Muchowski
Prof. UAM dr hab. Wawrzyniec Popiel-Machnicki
Prof. UAM dr hab. Dominika Skrzypek
Prof. UAM dr hab. Krzysztof Stroński
Prof. UAM dr hab. Janusz Taborek
Prof. UAM dr hab. Władysław Zabrocki

Wydanie I, Poznań 2021

ISBN 978-83-66666-81-8

DOI
10.48226/dwnuam.978-83-66666-81-8_2021.15

Wydanie:



Wydawnictwo Rys
ul. Kolejowa 41
62-070 Dąbrówka
tel. 600 44 55 80
e-mail: tomasz.paluszynski@wydawnictworys.com
www.wydawnictworys.com

Danksagung

Mein aufrichtiger Dank gilt meiner Doktormutter Univ.-Prof. Dr. habil. Beate Sommerfeld, die mich zum Schreiben dieser Dissertation ermutigt und mir während aller Phasen ihrer Entstehung mit wichtigen Hinweisen und wertvollen Anregungen zur Seite stand.

Spis treści

Einleitung.....	9
1. Theoretischer Teil	17
1.1. Geschichtlicher Überblick – Translation im Spannungsfeld der kulturellen Wende.....	17
1.2. Der Beitrag der <i>Descriptive Translation Studies</i> – geschichtlicher Umriss und Perspektiven.....	23
1.3. Hauptleistungen und Wege der <i>DTS</i>	25
1.4. Translations are not made in vacuum – <i>Manipulation School</i>	30
1.5. Netzwerk von Beziehungen – Polysystemtheorie nach Itamar Even-Zohar	35
1.6. Translatorisches Entscheidungsverhalten – Normbegriff nach Gideon Toury	40
1.7. Venutis Ansatz: (un)sichtbare Übersetzer*innen	45
1.8. „ <i>Rewriting in the feminine</i> “ – <i>feminist translation</i> (Luise von Flotow) und genderbewusste Übersetzungswissenschaft (Vera Elisabeth Gerling).....	50
1.9. Methodologie – Stufen der Übersetzungsanalyse nach Lance Hewson	60
2. Kontextgebundene Analyse der Romane <i>Verführungen</i> . 3 Folge <i>Frauenjahre</i> . und <i>Partygirl</i> . von Marlene Streeruwitz und ihrer polnischen Übersetzungen von Agnieszka Kowaluk und Emilia Bielicka	67
2.1. Exkurs	68
2.1.1. Feministische Literaturwissenschaft – Hintergründe und geschichtlicher Umriss	69
2.1.2. Das Konzept der <i>écriture féminine</i> – Hintergründe und geschichtlicher Umriss	74
2.1.3. Dekonstruktion	83
2.2. Kontextgebundene Analyse nach dem Modell von Lance Hewson	87
2.2.1. Basisinformationen zur Autorin – Streeruwitz'-Exegese	88
2.2.2. <i>Im Griff des Schmerzens</i> – Basisinformationen zum Ausgangstext und Einführung in den Romankontext <i>Verführungen</i> . 3 Folge. <i>Frauenjahre</i> . 109	

2.2.2.1. Eigenschaften des Zieltextes.....	113
2.2.2.2. Basisinformation zur Übersetzerin Agnieszka Kowaluk.....	117
2.2.2.3. Paratexte zum Ausgangstext / Paratexte zum Zieltext	119
2.2.2.4. Kritische Mittel	121
2.2.2.5. Analyse der Makrostruktur	123
2.2.2.6. Analyse der Mikrostruktur.....	129
2.2.2.6.1. Analyse der lexikalischen und syntaktischen Ebene des Romans .	130
2.2.2.6.2. Analyse der Erzählperspektive des Romans.....	160
2.2.3. <i>Partygirl</i> . kennt keinen CHILL-OUT-ROOM – Basisinformationen zum Ausgangstext und Einführung in den Romankontext	171
2.2.3.1. Eigenschaften des Zieltextes.....	178
2.2.3.2. Basisinformation zur Übersetzerin Emilia Bielicka	180
2.2.3.3. Paratexte zum Ausgangstext/ Paratexte zum Zieltext	181
2.2.3.4. Kritische Mittel	184
2.2.3.5. Analyse der Makrostruktur	186
2.2.3.6. Analyse der Mikrostruktur.....	191
2.2.3.6.1. Analyse der lexikalischen und syntaktischen Ebene des Romans .	192
2.2.3.6.2. Analyse der Erzählperspektive des Romans	230
3. Schlussfolgerungen.....	253
Bibliografie	267

Einleitung

„Die Sprache platzt an dem Anspruch alles sagen zu wollen. Muss reißen. Die Sprache zerbricht an diesem Anspruch. Zerflattert. Zerstiebt. In Flocken und Fetzen taumeln die Teile. Gewinnen Muster. Struktur. Und fallen dann wieder sinnlos nebeneinander. In diesem Chaos entscheidet sich, ob die um ein eigenes Sagen ringende Person zu einer eigenen Sprache kommen wird. Zu Literatur. Oder ob es doch nur bei einem eigenen Sagen bleiben wird. Oder überhaupt die Rückkehr angetreten wird. Die Rückkehr in die Sprache, in der nicht alles gesprochen werden kann, dafür das Vereinbarte zu sagen und ohne Schwierigkeiten mitzuteilen ist.“¹

Mit dem oben angeführten Zitat fasst Marlene Streeruwitz, eine der wichtigsten österreichischen Schriftstellerinnen der Gegenwartsliteratur, die Quintessenz ihres Sprachverständnisses zusammen. Nach den Annahmen ihrer Poetologie ist die gegebene Sprachordnung ein Medium der Bändigung, welche die Möglichkeiten der Autor*innen auf der poetischen Ebene deutlich einschränkt. Die geordneten Regeln des Sprachsystems und damit einhergehenden begrenzten Möglichkeiten des Ausdrucks kann Streeruwitz nicht akzeptieren. Die Autorin verfolgt das Programm einer widerständigen Ästhetik, die sich an den Ordnungen der Sprache abarbeitet.

Die kritische Auseinandersetzung mit der Sprache ist für ihr Schreiben zentral. Streeruwitz' Texte ziehen ihre Leser*innen in den Bann, bringen sie sowohl auf der sprachlichen als auch der gesellschaftlichen Ebene zum Nachdenken über die tradierten Normen und vorgezeichnete Ordnung und erfüllen damit eine aufklärerische Funktion. Mit ihrem dekonstruktiven Verfahren, das die „Poetik des Schweigens, Poetik des Banalen und Poetik der Brechung“² umfasst, wendet sich die Autorin

¹ Streeruwitz, Marlene: Text&Kritik. Eine Kurzbiografie. Bis 1993., in: Heinz, Ludwig Arnold (Hrsg.): Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur. Marlene Streeruwitz, Heft 164, München 2004, S. 7.

² Streeruwitz, Marlene: Sein und Schein. Und Erscheinen. Tübinger Poetikvorlesungen [WiSe 1995/96, veröffentlicht zuerst 1997], in: dies.: Poetik. Tübinger und Frankfurter Vorlesungen. Frankfurt am Main 2014, S. 73.

in ihren Texten gesellschaftlichen Tabuthemen kritisch zu und entlarvt die negativen Facetten der Gesellschaft, die sich in der Sprache widerspiegeln. Ein wichtiger Kontext von Streeruwitz' kritischer Arbeit an der Sprache ist die feministische Grundeinstellung der Autorin. Kritik an der Sprache bedeutet für die Autorin immer auch die Kritik an der patriarchalen Denkkordnung, die in der Sprache aufgehoben ist. Das Ziel von Streeruwitz' Poetik ist es also, den Frauen in ihren Texten zu einer Stimme zu verhelfen. In ihrem Aufsatz *Können. Mögen. Dürfen. Sollen. Müssen. Lassen. Frankfurter Poetikvorlesungen*.³ pocht sie auf die Frage, wie anders geschrieben werden kann, damit die Erfahrungen von Frauen innerhalb der bestehenden Sprache artikuliert werden können.

Mit ihrer ‚Poetik der Dekonstruktion‘ richtet Streeruwitz an die Gesellschaft einen Appell, sich von den ‚verstaubten‘ Ordnungen der Sprache und des Denkens zu befreien. Streeruwitz bedient sich zahlreicher stilistischer Mittel, um die vorgefundene Sprache zu dekonstruieren. Dazu zählen: Stakkato-Stil, ungewöhnliche Punktsetzung, kompakte Ein-Wort-Sätze, elliptische Konstruktionen und Wiederholung. Dabei unterliegen auch die Konventionen literarischer Texte einer Erosion – vertraute Erzählmuster werden unterlaufen, die Grenze zum Trivialen bewusst überschritten. Streeruwitz' Verfahren ist wirkungsmächtig, löst Irritationen aus und erfordert von ihren Leser*innen ein aktives Lesen und vor allem Mitdenken. Ihre Literatur hat großes Interesse erfahren und ist aus der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nicht mehr wegzudenken.

Das eingangs angeführte Zitat wird als Ausgangspunkt der vorliegenden Studie betrachtet, die sich zum Ziel setzt, die Dekonstruktion der vorgefundene Sprache, welche die Individualästhetik von Streeruwitz ausmacht, in den polnischen Übersetzungen ihrer Texte nachzuvollziehen und aus dem Blickwinkel der beschreibenden Übersetzungswissenschaft zu beleuchten. Für die kontrastive Analyse der Originaltexte und ihrer Übersetzungen wurden ihre beiden Romane gewählt, die bisher ins Polnische übersetzt wurden – der Debütroman *Verführungen. 3. Folge. Frauenjahre*.⁴ (1996) und ihre

³ Streeruwitz, Marlene: *Können. Mögen. Dürfen. Sollen. Müssen. Lassen. Frankfurter Poetikvorlesungen*, Frankfurt 1998, S. 11.

⁴ Streeruwitz, Marlene: *Verführungen. 3. Folge. Frauenjahre.*, Vierte Auflage, Erstveröffentlichung 1996, Frankfurt am Main 2002.

zweite Prosaarbeit *Partygirl*.⁵ (2002). Es wird im Rahmen der Untersuchung geprüft, ob die von den Übersetzerinnen Agnieszka Kowaluk und Emilia Bielicka geleisteten Übersetzungen – *Uwiedzenia: odcinek trzeci, lata kobiet*⁶ und *Partygirl*⁷ – den ästhetischen Ansprüchen von Streeruwitz genügen und ihrem poetologischen Programm gerecht werden. Das Hauptanliegen der Studie zielt darauf ab, das translatorische Entscheidungsverhalten der Übersetzerinnen zu umreißen. Zudem wird der Versuch unternommen, die translatorischen Strategien beider Übersetzerinnen zu erhellen und miteinander zu vergleichen sowie von translatorischen Grundüberlegungen her zu beleuchten.

Als Methodologie der vorliegenden Studie wurde der deskriptive Ansatz der Übersetzungswissenschaft gewählt, eine beschreibende Herangehensweise an die Übersetzung, die sich im Zuge der ‚kulturellen Wende‘ in der Übersetzungsforschung herausgebildet hat und eine umfassende Betrachtung von Ausgangs- und Zieltext in ihrem jeweiligen kulturellen Kontext postuliert. Die sich in den 1960er Jahren etablierenden *Descriptive Translation Studies* gehen in ihren Grundannahmen über das linguistisch orientierte Paradigma hinaus und verweisen auf die Notwendigkeit der Berücksichtigung der Kontexte⁸ bei der Analyse translatorischer Leistungen. Zentral ist also die Forderung einer kontextintensiven Betrachtung der Originaltexte und ihrer Übersetzungen und damit der Normbegriff, der als zentraler Aspekt der *DTS* eine besondere Berücksichtigung erfährt. Zwischen Ausgangs- und Zielkultur aufgespannt, haben es Übersetzungen immer auch mit den in beiden Kulturen geltenden sprachlichen und ästhetischen Normen zu tun. Beim Übersetzungsprozess müssen Translatoren dem Normenkonflikt von Ausgangs- und Zielkultur die Stirn bieten – sie oszillieren so stets zwischen Verfremdung, dem Bewahren der stilistischen Eigentümlichkeiten des Originals und einer Manipulation der Texte im Sinne der Normen der Zielkultur.⁹ Solche Überlegungen wurden im Rahmen

⁵ Streeruwitz, Marlene: *Partygirl*., Frankfurt am Main 2002.

⁶ Streeruwitz, Marlene: *Uwiedzenia: odcinek trzeci, lata kobiet*, übersetzt von Agnieszka Kowaluk, Warszawa 2004.

⁷ Streeruwitz, Marlene: *Partygirl*, übersetzt von Emilia Bielicka, Warszawa 2004.

⁸ Vgl. Snell-Hornby, Mary / Hönl, Hans G./ Kussmaul, Paul /Schmitt, Peter A.: *Handbuch Translation*, Tübingen 1988, S. 99.

⁹ Vgl. Prunč, Erich: *Entwicklungslinien der Translationswissenschaft. Von den Asymmetrien der Sprachen zu den Asymmetrien der Macht*, Berlin 2007, S. 235.

der sog. *Manipulation School* angestellt, deren Leistungen gesondert gewürdigt werden. Im Anschluss an die möglichen translatorischen Wege – der verfremdenden oder einbürgernden Übersetzungsstrategie – wird das Problem der ‚Sichtbarkeit‘ der Übersetzer*innen nach den Annahmen Lawrence Venutis erörtert.¹⁰ Übersetzungen entscheiden mit darüber, welchen Platz die Texte im literarischen Polysystem der Zielkultur einnehmen. In diesem Zusammenhang wird die Polysystemtheorie von Itamar Even-Zohar diskutiert.¹¹ Dieses Problemcluster steckt den theoretischen Rahmen der Studie ab.

Es soll hervorgehoben werden, dass die vorliegende Arbeit sich nicht als Beitrag zu einer feministischen Übersetzungskritik versteht. Es wird zwar auf den Ansatz der *feminist translation* von Luise von Flotow¹² und das Konzept der ‚genderbewussten Übersetzungswissenschaft‘ von Vera Elisabeth Gerling¹³ eingegangen, jedoch zielt die Darstellung von Ansätzen der feministisch orientierten Übersetzungswissenschaft darauf ab, die Kompetenzen und den Status der Übersetzer*innen zu diskutieren und die Grenzen zu einer Manipulation der Texte im Sinne ideologischer Vorentscheidungen zu markieren. Die Verfasserin der Studie optiert für eine kontextgebundene Übersetzungsanalyse und unternimmt den Versuch, das translatorische Entscheidungsverhalten der polnischen Übersetzerinnen zu beobachten und es auf die Kontexte von Ausgangs- und Zieltext zu beziehen. Der Feminismus von Streeuwitz versteht sich dabei als einer der Kontexte der Autorin und ihrer Texte und wird bei der Kritik der *Translate* mitberücksichtigt.

Die vorliegende Studie besteht aus zwei Hauptteilen – einer umfangreich umrissenen Theorielandschaft und einer kontextgebundenen kontrastiven Analyse der Originaltexte sowie ihrer polnischen Übersetzungen. Der theoretische Teil der Studie versteht sich als Einführung in das Sachgebiet, in dem der Bestand an einschlägigen theoretischen Positionen der Übersetzungswissenschaft beleuchtet wird. Zunächst

¹⁰ Venuti, Lawrence: *The translator's invisibility*, London and New York 1995.

¹¹ Vgl. Prunč, Erich: *Entwicklungslinien der Translationswissenschaft ...*, S. 226.

¹² Von Flotow, Luise: *Feminist Translation: Contexts, Practices and Theories*, in: *TTR: Traduction, Terminologie et Redaction* 4(2), 1991, S. 69-84.

¹³ Gerling, Vera Elisabeth: *Genderbewusste Übersetzungswissenschaft: Grundlagen und Perspektiven*, in: Krysztofiak, Maria: *Ästhetik und Kulturwandel in der Übersetzung*, Frankfurt am Main 2008, S. 61-85.

wird ein geschichtlicher Überblick über den *cultural turn* in den Geisteswissenschaften geliefert, der deutlich zur Umorientierung der Übersetzungswissenschaft beitrug. Anhand der Monographie von Doris Bachmann Medick *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*¹⁴ werden die Implikationen der kulturellen Wende für die Übersetzungswissenschaft erörtert. Eng mit der kulturellen Wende ist die beschreibende Übersetzungswissenschaft verbunden. Aus diesem Grunde wird im weiteren Teil der Studie auf die Entwicklung der *Descriptive Translation Studies* eingegangen, die „zu den führenden Schulen in der heutigen Übersetzungswissenschaft in Europa gezählt“¹⁵ wird. Als Einzelaspekte der *DTS*, die für die vorliegende Studie relevant sind, werden in den weiteren Unterkapiteln die Leistungen der sog. *Manipulation School*, die Polysystemtheorie nach Itamar Even-Zohar und der Normbegriff nach Gideon Toury ausführlich beleuchtet. Anschließend wird im Anschluss an Lawrence Venutis Arbeiten *The translator's invisibility*¹⁶ und *Rethinking Translation. Subjectivity. Ideology*¹⁷ der Status der Übersetzer*innen erörtert. Das Problem der ‚Sichtbarkeit‘ der Übersetzerin wird in einer kritischen Revision der Thesen von Flotows und Gerlings zugespitzt und dabei die Grenzen zwischen einer essentialistisch grundierten *feminist translation* und einer ‚genderbewussten Übersetzungswissenschaft‘ abgesteckt, die nach den Grundannahmen der deskriptiven Übersetzungswissenschaft eine kontextintensive Beobachtung dekonstruktiver Verfahren in Texten weiblicher Autorinnen sowie ihrer Übersetzungen fordert. Mit diesen Überlegungen wird der theoretische Rahmen der Studie abgerundet.

Die Methodologie der Studie basiert auf dem von Lance Hewson entwickelten Modell einer kontextgebundenen Übersetzungsanalyse¹⁸ die es ermöglicht, die Kontexte der Ausgangs- und Zieltexte bei der

¹⁴ Bachmann-Medick, Doris: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Hamburg 2018.

¹⁵ Snell-Hornby, Mary / Hönig, Hans G./ Kussmaul, Paul /Schmitt, Peter A.: *Handbuch Translation...*, S. 99.

¹⁶ Venuti, Lawrence: *The translator's invisibility*, London and New York 1995.

¹⁷ Venuti, Lawrence: *Rethinking Translation. Subjectivity. Ideology*, London and New York 1992.

¹⁸ Vgl. Hewson, Lance: *An Approach to Translation Criticism: Emma and Madame Bovary in Translation*, Amsterdam 2011, S.24f, vgl. Sommerfeld, Beate: *Übersetzungskritik. Modelle, Perspektiven, Didaktik*, Poznań 2016, S. 75.

Analyse der translatorischen Entscheidungen der Übersetzerinnen Kowaluk und Bielicka mitzuberücksichtigen. Das Modell ist durch Übersichtlichkeit gekennzeichnet und erlaubt die Integrierung der folgenden Kontexte: Basisinformationen zum Ausgangstext und Einführung in den Romankontext, Eigenschaften des Zieltextes, Basisinformationen zur Übersetzerin, Paratexte zum Ausgangstext/ Paratexte zum Zieltext, kritische Mittel, Analyse der Makrostruktur. Diese nach dem Modell Hewsons zusammengetragenen Kontextinformationen bilden den kritischen Rahmen (*critical framework*), nach der die Analyse der Übersetzungen erfolgen kann. Mit der ausführlichen Darstellung des methodologischen Rahmens wird der theoretische Teil der Studie abgeschlossen.

Da Streeruwitz' komplexe Einstellung zum Feminismus einen der wichtigen Kontexte der Autorin und ihrer Schreibpraxis darstellt, entschied sich die Verfasserin, zu Beginn des analytischen Teils der Studie einen Exkurs einzufügen, in dem die Positionen der feministischen Literaturwissenschaft nachgezeichnet werden. Dabei wird den Grundannahmen der sog. *écriture féminine* besondere Aufmerksamkeit zuteil. Die kritische Revision der essentialistischen Postulate feministischer Theoretikerinnen sowie der dekonstruktivistische Ausrichtung der jüngeren feministischen Literaturwissenschaft liefert ein Hintergrundwissen und versteht sich als eine Einführung in die Kontexte der Autorin, welche zum Nachvollziehen ihrer Individualästhetik beitragen.

Anschließend erfolgt im analytischen Teil der Studie eine kontrastive Analyse der Ausgangstexte und ihrer polnischen Übersetzungen auf der mikrotextuellen Ebene. Hierzu werden anhand ausgewählter Textpassagen Parameter wie: Syntax, Lexik und Erzählperspektive der Vorlage und des Translats untersucht – darauf basierend werden die translatorischen Strategien ermittelt und das übersetzerische Entscheidungsverhalten beider Übersetzerinnen erfasst. Da das literarische Programm von Streeruwitz sich in den feinsten Strukturen ihrer dichtgewobenen Texturen realisiert, wurde die Methode des *close-reading* gewählt. In einer minutiösen Analyse sollen die dekonstruktiven Verfahren der Autorin und eventuelle Verschiebungen in den Übersetzungen sichtbar gemacht werden. Den kritischen Rahmen der Untersuchung steckt dabei das Nachvollziehen des translatorischen Handelns im Normgeflecht zwischen der Ästhetik der Autorin und der Zielkultur ab. Hierbei hat sich die Verfasserin von folgenden Fragen leiten lassen:

- Wie wird das literarische Programm Streeruwitz‘ in ihren Texten realisiert? Welche dekonstruktiven Verfahren kommen zum Tragen und welche Kontexte liegen ihnen zugrunde?
- Mit welchen translatorischen Strategien reagieren die Übersetzerinnen Agnieszka Kowaluk und Emilia Bielicka auf Streeruwitz‘ Texte? Wahren die Übersetzerinnen die dekonstruktive Poetik von Streeruwitz und bringen sie im Zieltext zum Vorschein?
- Worauf sind die eventuellen Diskrepanzen zwischen der Vorlage und dem Translat in Bezug auf Lexik, Satzstruktur und Perspektivenwiedergabe zurückzuführen?
- Werden die Eigentümlichkeiten von Streeruwitz‘ Individualästhetik in den Übersetzungen eingeebnet?
- Wie wirken sich die translatorischen Lösungen der Übersetzerinnen auf die Rezeption der Translate in der Zielkultur aus?
- Welches Übersetzungsverständnis liegt Bielickas und Kowaluks übersetzerischer Leistung zugrunde?

Die Arbeit wird mit Schlussfolgerungen abgeschlossen, in denen eine Gesamteinschätzung der beiden Übersetzungen auf der makrotextuellen Ebene versucht wird. Hierbei werden aus der Zusammenschau der translatorischen Entscheidungen die jeweils zugrunde liegenden übersetzerischen Strategien ermittelt und auf translatologische Diskurse bezogen.

1. Theoretischer Teil

1.1. Geschichtlicher Überblick – Translation im Spannungsfeld der kulturellen Wende

Unter dem Begriff *cultural turn* wird eine kulturwissenschaftliche Wende verstanden, welche sich in den 1970er Jahren vollzogen hat.¹⁹ Doris Medick-Bachmann versteht darunter einen „Paradigmenprung, der die sozial- und kulturwissenschaftlichen Disziplinen erfasst hat.“²⁰ Die kulturelle Wende ist eng mit der linguistischen Wende verknüpft²¹ und zog Neuorientierungen nach sich, die sich im Bereich der Kulturwissenschaften etabliert haben, wie *interpretative turn*, *performative turn* und *reflexive turn* sowie *spatial turn*, *iconic turn* und *translational turn*.²²

Nach Anna Burzyńska bietet die Kulturwissenschaft ein Instrumentarium zur Interpretation der Literatur und ermöglicht sie aufs Neue in ihren Kontexten zu verstehen.²³ Der *cultural turn* hat nach Anna Burzyńska alle wichtigsten Tendenzen in Bezug auf die Literatur nach dem Poststrukturalismus vereinigt.²⁴ Dadurch wurde der Blick auf die Theorie der Literatur erweitert, indem das Problem der Interpretation, der kulturellen Kontexte, in denen ein Text funktioniert, in den Vordergrund rückte.

Mit der kulturellen Wende in den Kulturwissenschaften ist eine Wende in den Übersetzungswissenschaften verbunden. Im Folgenden wird auf den Begriff *translational turn* eingegangen, da sich das Augenmerk der vorliegenden Studie auf die literarische Übersetzung richtet. Mit dem Begriff *translational turn* gehen die Orientierungen einher, welche nicht mehr mit dem philologisch-linguistischen Ansatz zusammenhängen, sondern die Übersetzung als eine kulturelle Tätig-

¹⁹ Vgl. Bachmann-Medick, Doris: *Cultural Turns...*, S. 7.

²⁰ Ebd.

²¹ Vgl. Iggers, Georg G.: *Geschichtswissenschaft im 20. Jahrhundert*, Göttingen 2007, S. 124.

²² Vgl. Bachmann-Medick, Doris: *Cultural Turns...*, S. 7.

²³ Vgl. Burzyńska, Anna: *Kulturowy zwrot teorii*, in: Markowski, Michał / Nycz, Ryszard: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, Kraków 2006, S. 41-91, hier S. 42.

²⁴ Vgl. ebd., S. 42-43.

keit betrachten.²⁵ Katarzyna Lukas bemerkt hierzu, dass die einzelnen Wenden dazu beigetragen haben, dass „[...] sich das Augenmerk der Forscher – darunter auch der Übersetzungswissenschaftler – auf jeweils andere Aspekte der kulturellen Einbettung, medialen Kodierung und Vermittlung von Texten und anderen Kulturartefakten richtet.“²⁶

Den Grund für die kulturelle Wende in den Übersetzungswissenschaften haben die *School of Manipulation*, die Theorie des Polysystems, sowie der Normbegriff von Gideon Toury gelegt, auf deren Ansätze in den weiteren Kapiteln eingegangen werden soll.²⁷ Ihre Vertreter sahen die interdisziplinären Aspekte des Übersetzungsprozesses für wichtig an und plädierten dafür, die Beiträge anderer Disziplinen wie Anthropologie, Kulturwissenschaften, Soziologie, Philosophie sowie Psychologie zu berücksichtigen.²⁸ Die Wende in der Übersetzungswissenschaft hat den Blick auf die Übersetzung erweitert, wodurch ganz neue Untersuchungsfelder kulturellen Übersetzens freigelegt wurden.

Die globalisierten Verhältnisse der entstehenden Weltgesellschaft erforderten eine erhöhte Aufmerksamkeit für Fragen des „Kulturkontakts“ sowie für Schwierigkeiten im Umgang mit kulturellen Differenzen.²⁹ Wie Bachmann-Medick schreibt, wurden die bestehenden Kategorien literarischer Übersetzung wie Original, Äquivalenz, ‚Treue‘ durch neue Kategorie kultureller Übersetzung wie kulturelle Repräsentation und Transformation, Fremdheit, kulturelle Differenzen ergänzt bzw. ersetzt.³⁰ Die kulturell umorientierte Übersetzungswissenschaft überschritt die Bindung an das philologische Paradigma und wandte sich der kulturellwissenschaftlichen Forschung zu.³¹

²⁵ Vgl. Bachmann-Medick, Doris: *Cultural Turns...*, S. 239-240.

²⁶ Lukas, Katarzyna: Einleitung. Translation als kulturelles Faktum, oder nicht nur cultural turns, in: Lukas, Katarzyna / Olszewska, Izabela / Turska, Marta: *Translation im Spannungsfeld der cultural turns*, Frankfurt am Main 2013, S. 7-16, hier S. 7.

²⁷ Diesen Ansätzen wurde eine besondere Beachtung in der vorliegenden Studie geschenkt. Sie sind den folgenden Unterpunkten zu entnehmen: 1.4 Translations are not made in vacuum – Manipulation School, 1.5 Netzwerk von Beziehungen – Polysystemtheorie nach Itamar Even-Zohar, 1.6 Translatorisches Entscheidungsverhalten – Normbegriff nach Gideon Toury.

²⁸ Vgl. Bukowski, Piotr / Heydel, Magda: *Wprowadzenie. Przekład-język-literatura*, in: *Współczesne teorie przekładu*. Antologia, Kraków 2009, S. 5-37, hier S. 5.

²⁹ Bachmann-Medick, Doris: *Cultural Turns...*, S. 239.

³⁰ Vgl. ebd., S. 240.

³¹ Vgl. ebd., S. 240-241.

Somit wird der Übersetzungsbegriff nicht mehr auf die „sprachliche Operation“³² reduziert, sondern „öffnete sich immer stärker für die Fragen kultureller Übersetzung sowie der vielschichtigen und spannungsreichen kulturellen Lebenswelten.“³³ Der Begriff der Translation wird damit grundlegend erweitert: „Übersetzung expandiert zu einer Leitperspektive für das Handeln in einer komplexen Lebenswelt, für jegliche Formen des interkulturellen Kontakts, für Disziplinenverknüpfung und für eine methodologisch geschärfte Komparatistik im Zeichen einer Neusicht des Kulturenvergleichs.“³⁴

Mit dem *translational turn* in den modernen Kulturwissenschaften ging also „eine kulturwissenschaftliche Wende in der Übersetzungswissenschaft“³⁵ einher. Die Translationswissenschaft wandelte sich ausdrücklich zu einer kulturwissenschaftlichen Übersetzungsforschung um, im Mittelpunkt deren Überlegungen kulturelle Übersetzung „von sowie zwischen den Kulturen“³⁶ stand. Übersetzung wurde somit zum neuen Leitbegriff der Sozial- und Kulturwissenschaften. Die auf diese Weise umorientierte Übersetzungswissenschaft setzt die Analyse kultureller Translationsprozesse im Kulturenkontakt, Integrationsstrategien multikultureller Gesellschaften als erforderlich voraus.³⁷ Die Übersetzung sei somit im Kontext der Kulturvermittlung in der Zeit der Globalisierung zu behandeln. Auch Lukas weist darauf hin, dass der Begriff der Translation „selbst eine Erweiterung seines Bedeutungsfeldes erfährt.“³⁸ Übersetzung umfasse somit

„übersetzungsähnliche Phänomene (z. B. intersemiotische Translation) und wird schließlich zunehmend in einem metaphorischen [...] Sinne verwendet: um jegliche Form des interkulturellen Kontakts sowie zahlreiche anthropologische, philosophische, mediale, gestuale und andere Prozesse der [...] zwischenmenschlichen Verständigung zu beschreiben.“³⁹

³² Snell-Hornby, Mary / Hönic, Hans G. / Kussmaul, Paul / Schmitt, Peter A.: Handbuch Translation..., S. 97.

³³ Bachmann-Medick, Doris: Cultural Turns..., S. 240.

³⁴ Ebd., S. 240.

³⁵ Ebd.

³⁶ Ebd.

³⁷ Vgl. ebd., S. 239.

³⁸ Lukas, Katarzyna: Einleitung. Translation als ..., S. 9.

³⁹ Ebd.

Die Erweiterung des Begriffs der Übersetzung hatte weitreichende Konsequenzen für die Translationswissenschaft. Damit wurde der Bezugsrahmen der Forschung von dem präskriptiven auf den deskriptiven Ansatz verschoben. Mit diesem Umdenken gewinnt der Begriff des Kontexts ein neues Gewicht: Texte, die einer bestimmten Kultur angehören, sollten kontextgebunden und nach ihrem Status in der Kultur⁴⁰ untersucht und beschrieben werden. Die Kultur, in der ein bestimmter Text entstanden ist, wird somit als Grundkategorie eines deskriptiven Ansatzes behandelt⁴¹: „Die Sprache besteht nicht für sich allein, sondern wird als Teil einer Kultur angesehen, und auch der Text ist immer in eine außersprachliche Situation eingebettet, die selbst Teil einer Kultur ist. Translation ist folglich nicht nur sprachliche Um- bzw. Transkodierung, sondern kultureller Transfer.“⁴² Da die Übersetzung als ein Kommunikationsmittel angesehen wird, ist sie kontextgebunden und situationsbedingt zu betrachten.

Die Hauptaufgabe der Übersetzung ist damit nicht auf den Transfer von Textsegmenten zu beschränken, es gehe vielmehr um deren „Übertragung fremder Denkweisen, Weltbilder und differenter Praktiken.“⁴³ Die übersetzerische Praxis ist damit klar umrissen:

„Schon wenn man als Übersetzungswissenschaftler(in) mit den Texten und sprachlichen Ausdrücken zu tun hat, ist es unverzichtbar, Übersetzungen an Praxis, Interaktion und kulturelle Repräsentation rückzubinden. In welcher Form repräsentieren diese Texte kulturspezifische Handlungsweisen, Bedeutungen und Weltbilder – so wäre zu fragen. Die Ethnologie bzw. interpretative Kulturanthropologie führt zur Einsicht, dass kulturelle Bedeutungen niemals aus einzelnen Textelementen, Schlüsselbegriffen oder Symbolen zu erschließen sind, sondern erst aus den umfassenderen Bezügen auf ihre soziale Verwendung und kulturelle Selbstausslegung. Auch Sprach- und Textübersetzung

⁴⁰ Vgl. Sommerfeld, Beate: *Übersetzungskritik. Modelle, Perspektiven, Didaktik*, Poznań 2016, S. 68.

⁴¹ Vgl. Heydel, Magda: *Zwrot kulturowy w badaniach nad przekładem*, in: *Teksty Drugie*, Warszawa 2009, Nr. 6, S. 21-32, hier S. 21-22.

⁴² Snell-Hornby, Mary: *Übersetzen als interdisziplinäres Handeln*, in: Renn, Joachim (Hrsg.): *Übersetzen als Medium des Kulturverstehens und sozialer Integration*, Frankfurt 2002, S. 144-160, hier S. 146.

⁴³ Bachmann-Medick, Doris: *Cultural Turns...*, S. 244

bleibt nicht bei der Übertragung von Wörtern und Begriffen stehen. Erst deren Einbindung in fremde Denkformen, in kulturelle Symbolisierungsweisen und andersartige soziale «Konzepte» führt die Komplexität kultureller Übersetzungszusammenhänge vor Augen.⁴⁴

Den Prozess der Übersetzung versteht Bachmann-Medick somit als die Vermittlung anderer Einstellungen und Weltbilder. Übersetzen hat es also „nicht nur mit Sprache und Grammatik, sondern auch mit Kulturspezifika und der kommunikativen Situation von Menschen zu tun.“⁴⁵ Diese neue Sicht der Dinge im Bereich der Übersetzungswissenschaft wird auch von Susan Bassnett hervorgehoben:

„Today the movement of peoples around the globe can be seen to mirror the very process of translation itself, for translation is not just the transfer of texts from language into another, it is now rightly seen as a process of negotiations between texts and between cultures, a process during which all kind of transactions take place mediated by the figure of translator.“⁴⁶

Translation in ihrem erweiterten Verständnis nach der kulturellen Wende ist damit das Prisma, durch das kulturelle Prozesse sichtbar gemacht werden können. Bachmann-Medick verweist in diesem Sinne auf die Verbindung des *translational turn* mit der postkolonialen Wende und bindet Translation in den „Kampf kleinerer Sprachen gegen die Übermacht von Weltsprachen“⁴⁷ ein. Übersetzungen sind damit auch in Machtkonstellationen zwischen Kulturen verwickelt und legen die Dynamiken von Dominanz und Unterwerfung offen. In dieser postkolonialen Sichtweise ist der Übersetzungsbegriff politisch aufgeladen und wird um kulturpolitische und soziale Aspekte erweitert.⁴⁸ Von hier aus eröffnet sich ein weiterer Horizont: Die Aufgabe der Übersetzer besteht nicht

⁴⁴ Ebd., S. 243-244.

⁴⁵ Majkiewicz, Anna: Die Theorie der literarischen Übersetzung nach dem cultural turn, in: Lukas, Katarzyna / Olszewska, Izabela / Turska, Marta: Translation im Spannungsfeld der cultural turns, Frankfurt am Main 2013, S. 67-70, hier S. 59.

⁴⁶ Bassnett, Susan: Translation studies. 3rd ed., London 2002, S. 6.

⁴⁷ Bachmann-Medick, Doris: Cultural Turns..., S. 245.

⁴⁸ Vgl. ebd., S. 256.

darin, die Differenzen zu nivellieren, sondern kreist um das Herstellen der Verbindungen, „die die Kommunikation und Interaktion fortsetzen.“⁴⁹

Bachmann-Medick versteht damit die gesamte Kulturanthropologie als eine „Wissenschaft der Übersetzung von und zwischen den Kulturen“⁵⁰, und hebt den kulturellen Aspekt des Übersetzungsprozesses hervor: „Übersetzung wird eine soziale Praxis bzw. eine Form der interkulturellen Kommunikation aufgefasst, die je nach sozial-kulturellem Kontext, Situation oder Verwendungszusammenhang eine Vielschichtigkeit von Bedeutungen freilegt.“⁵¹ Dabei sind Kulturen nicht als „Gegebenheiten (wie Gegenstände)“⁵², die sich übersetzen lassen, sondern greifen in der Übersetzung ineinander, interferieren miteinander und überlappen sich „unter den ungleichen Machtbedingungen der Weltgesellschaft.“⁵³ Damit wird die kulturbildende Rolle von Übersetzungen hervorgehoben: jede neue Übersetzung hat Anteil an einem dynamischen Prozess, in dem sich Kulturen stetig neu konstituieren.

Somit plädiert auch die Übersetzungskritik für ein neues Übersetzungsverständnis. Es geht nun nicht mehr darum, die Übersetzung nach dem Paradigma der Äquivalenz auf ‚Treue‘ zum Original hin zu bewerten, sondern beide Texte in ihrer kulturellen Einbettung bzw. in ihrem sozio-kulturellen Kontext zu begreifen und die kulturellen Prozesse, welche in der Übersetzung ablaufen, beschreibend nachzuvollziehen. Darauf beruht der Ansatz der deskriptiven Übersetzungsforschung, auf die im folgenden Punkt eingegangen werden soll.

⁴⁹ Straub, Jürgen: Differenz und prekäre Äquivalenz in einer Übersetzungskultur. Ein hermeneutischer Rahmen für die exemplarische psychologische Analyse eines „Übersetzungsfehlers“, in: Renn, Joachim / Straub, Jürgen / Shimada, Shingo (Hrsg.): Übersetzen als Medium des Kulturverstehens und sozialer Integration, Frankfurt am Main, New York 2002, S. 350, zit. nach Lukas, Katarzyna: Einleitung. Translation als kulturelles Faktum, oder nicht nur cultural turns, in: Lukas, Katarzyna / Olszewska, Izabela / Turska, Marta: Translation im Spannungsfeld der cultural turns, Frankfurt am Main 2013, S. 9

⁵⁰ Bachmann-Medick, Doris: Kulturanthropologie und Übersetzung, in: Harald Kittel / Armin Paul Frank: Übersetzung, Translation, Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung. An International Encyclopedia of Translation Studies. Encyclopédie internationale de la recherche sur la traduction, Berlin, New York 2004, Bd.1, S. 155-156, hier S. 155.

⁵¹ Ebd.

⁵² Bachmann-Medick, Doris: Cultural Turns..., S. 248.

⁵³ Ebd., S. 248-249.

1.2. Der Beitrag der *Descriptive Translation Studies* – geschichtlicher Umriss und Perspektiven

In den 1970er Jahren wurden die *Descriptive Translation Studies* (*DTS*) als eine Neuorientierung der Translationsforschung wahrgenommen, die als Gegenpol zur linguistischen Übersetzungsforschung zu verstehen ist.⁵⁴ Hinter dem Begriff verbergen sich alle Richtungen der literaturwissenschaftlich orientierten Translationswissenschaft, die sich parallel in Belgien, den Niederlanden (Theo Hermans, André Lefevere) und Israel (Itamar Even-Zohar, Gideon Toury) etablierten.⁵⁵ Sie alle verbindet der Versuch, das Phänomen der Translation zu beobachten.⁵⁶ Die deskriptive Übersetzungsforschung setzt sich zum Ziel, die in der Übersetzung ablaufenden Prozesse zu beschreiben.

Der Grund dafür, dass *DTS* eben in diesen Staaten entstanden sind, liegt in der damaligen gesellschaftlich und geopolitisch begründeten Situation und ist auf die komplexe Geschichte der Länder zurückzuführen.⁵⁷ Israel wurde 1948 zu einem souveränen Nationalstaat und wollte das Neuhebräische „zu einer funktionierenden Staats- und Nationalsprache entwickeln“⁵⁸ und zudem in dieser Sprache moderne Literatur schaffen. Mit der Gründung des Staates entstand die Möglichkeit, Kulturen durch Translation zu vermitteln und darüber hinaus die Immigranten aus den osteuropäischen Kulturkreisen sprachlich zu integrieren. Hingegen wollte man in Belgien den inneren Sprachenstreit abwenden.⁵⁹ Beiden Ländern war weit verbreitete Mehrsprachigkeit eigen und galt als Antrieb zur sprachlichen Integration. Zur Überwindung sprachlicher Barrieren im gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Verkehr diente eben die Übersetzung. In diesem Zusammenhang bringt Prunč den damaligen Stellenwert der Translation auf den Punkt und geht von der Beobachtung aus, dass die Übersetzung „in beiden Kulturen einen nicht zu unterschätzenden Wirtschaftsfaktor“ sei.⁶⁰ Auch

⁵⁴ Vgl. Snell-Hornby, Mary / Hönig, Hans G./ Kussmaul, Paul /Schmitt, Peter A.: Handbuch Translation..., S. 97.

⁵⁵ Vgl. Prunč, Erich: Entwicklungslinien der Translationswissenschaft ..., S. 220.

⁵⁶ Vgl. ebd.

⁵⁷ Vgl. ebd.

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Vgl. ebd.

⁶⁰ Ebd.

Radegundis Stolze weist darauf hin, dass die israelische Kultur, „auf die Übersetzungen angewiesen“ und nach der Staatsgründung für „fremde Einflüsse“ offen war.⁶¹ Es lässt sich somit folgern, dass die Translation zur Brücke zwischen den vielfältigen Kulturen wurde.

Die Grundzüge für eine neue Orientierung der Translationswissenschaft hat der in Amsterdam tätige Übersetzungswissenschaftler James Holmes skizziert. Der empirische Ansatz von James Holmes hat den Begriff *translation studies* geprägt.⁶² In seinem Beitrag *The Name and Nature of Translation Studies* (1972)⁶³ entwarf Holmes die Grundlagen einer künftigen übersetzungswissenschaftlichen Disziplin – der *Translation Studies*, welche er in einen reinen („*pure*“) Bereich sowie in einer angewandte („*applied*“) Theorie unterteilte.⁶⁴

Im Zentrum des ‚reinen‘ Bereichs stehen theoretische und deskriptive Forschungen und weist drei mögliche Schwerpunkte auf: die Untersuchung des Textes, Funktion des Textes und Verfahren der Übersetzung. *Product-oriented DTS* untersuchen die bestehenden Übersetzungen und umreißen, was den übersetzten Text als Text kennzeichnet. *Function-oriented DTS* legen das Augenmerk darauf, wie sich die Texte auf die Zielkultur auswirken.⁶⁵ Die Theorie der *process-oriented DTS* fokussiert auf die Psychologie des Übersetzens, wobei der Schwerpunkt des Interesses darauf liegt, was sich im Kopf eines Übersetzers während eines übersetzerischen Prozesses abspielt.⁶⁶ Der Gegenstandsbereich, den Holmes für seinen Ansatz vorschlägt, umfasst dagegen die Translation als Praxis. Unter Praxis wird dabei die Arbeit an bestimmten Texten in einem konkreten sozialen und historischen Kontext verstanden. Stolze hebt den Wert dieses Gliederungsschemas als ‚Orientierungskarte‘ hervor und betont, dass an dieser Stelle die gegenseitigen Beziehungen aller Bereiche von Bedeutung sind: „So

⁶¹ Stolze, Radegundis: *Übersetzungstheorien. Eine Einführung*, Tübingen 1997, S. 155.

⁶² Vgl. ebd.

⁶³ Holmes, James: *The Name and Nature of Translation Studies*, in: *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Amsterdam 1988, S. 67-80.

⁶⁴ Toury, Gideon: *Descriptive Translation Studies and beyond*. Amsterdam/Philadelphia 1995, S. 3-4.

⁶⁵ Vgl. Toury, Gideon: *Descriptive Translation ...*, S. 8.

⁶⁶ Vgl. Munday, Jeremy: *Translation Studies. Theories and Applications*, Fourth Edition, New York, 2016, S. 31.

gilt, daß die intendierte Position einer Übersetzung im System einer Zielkultur (Funktion) deren geeignete Oberflächrealisation (Produkt) bestimmt, was wiederum die Übersetzungsstrategien (Prozess) regiert.⁶⁷ Holmes' ‚Orientierungskarte‘ ermöglicht eine klare Strukturierung der Disziplin, da sich die einzelnen Forschungsansätze „wissenschaftstheoretisch genau einordnen“⁶⁸ lassen.

Die während der bahnbrechenden und tonangebenden Kongresse für angewandte Sprachwissenschaften⁶⁹ – in erster Linie an der Universität in Louvain 1976, an der Universität in Tel Aviv 1978 und an der Universität in Antwerpen 1980 haben den Horizont der literarischen Übersetzung erweitert und eine Neukonzeption der Translationswissenschaft vorgeschlagen.⁷⁰ Zudem erzwangen sie ein neues Verständnis von Translation und setzten den „Paradigmenwechsel“ zur deskriptiven Übersetzungswissenschaft um.⁷¹ Damit ist das Nachdenken über die Translation in eine neue Dimension gerückt.

1.3. Hauptleistungen und Wege der *DTS*

Im Folgenden werden die maßgeblichen Ansätze vorgestellt, die Wesen und Bedeutung der *Descriptive Translation Studies* näherbringen. Die deskriptive Translationswissenschaft – mit Forschern wie Theo Hermans, André Lefevere, Itamar Even-Zohar und Gideon Toury – plädiert für einen beschreibenden Ansatz und findet vorwiegend im Bereich der literarischen Übersetzung Anwendung.⁷² Grundlegend für die *DTS* ist die Annahme, dass die Übersetzungen nicht bewertet, sondern beschrieben werden.⁷³ Im Rahmen der *DTS* haben sich zwei Ansätze herausgebildet: der system-

⁶⁷ Stolze, Radegundis: Übersetzungstheorien..., S. 167.

⁶⁸ Ebd., S. 166-167.

⁶⁹ Vgl. Hermans, Theo: *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, New York, 1985, S. 14-15.

⁷⁰ Vgl. Holmes, James: *The State of Two Arts: Literary Translation and Translation Studies in the West Today*, in: Holmes, James / Broeck van den, Raymond: *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Amsterdam 1988, S. 103-112, hier S. 110.

⁷¹ Prunč, Erich: *Entwicklungslinien der Translationswissenschaft ...*, S. 223.

⁷² Vgl. Sommerfeld, Beate: *Übersetzungskritik...*, S. 68-69.

⁷³ Vgl. ebd., S. 68.

theoretische Ansatz, welcher von dem belgischen und niederländischen Forscherteam Theo Hermans und André Lefevere vertreten wird, sowie der transferorientierte Ansatz der Göttinger Arbeitsgruppe um Armin Paul Frank, welcher den Transfer der Übersetzungen in eine neue Kultur beleuchtete.⁷⁴ Der Ansatz rückte somit das Problem der „Bedingungen der Entstehung und Rezeption von Übersetzungen“ in den Vordergrund und hebt „die kulturschaffende Leistung des Übersetzers“⁷⁵ hervor.

Bei der Analyse von übersetzten Texten ist die Äquivalenz für deskriptiven Studien zur Translation kein Bezugsrahmen mehr. Sie rückt in den Hintergrund, da bei der Untersuchung der Übersetzungen eine Makroperspektive eingenommen wird. Erst vor diesem Hintergrund wird das Translat untersucht, indem „die Wertigkeit einer Übersetzung in erster Linie an ihrem Status in der Zielkultur“⁷⁶ beurteilt wird. Das Auftreten der Übersetzung wird damit als ein kulturelles und „kulturinternes“ Faktum verstanden.⁷⁷ Dazu äußert sich Stolze:

„So werden kulturinterne Fakten zum Ausgangspunkt der Untersuchung genommen. Dagegen hat die Übersetzung systematisch keinen gemeinsamen Raum mit ihrem (echten oder angeblichen) Ausgangstext, auch wenn z. B. beide nebeneinander präsentiert werden, und auch zwei zeitgenössische Versionen von einem Original können nie dieselbe Position in einem Kultursystem einnehmen, denn jeder Text ist eine individuelle Einheit.“⁷⁸

Stolze definiert die Grundsätze der Descriptive Translation Studies folgendermaßen: „Als Untersuchungsgegenstand wird die Übersetzung im Rahmen ihres Kontextes (also der Zielkultur) gesehen, wo sie in ihrer Position als Produkt eines spezifischen Übersetzungsprozesses untersucht werden kann“⁷⁹ und fügt gleichzeitig hinzu, dass der Begriff Kultur in Tourys Ansatz⁸⁰ nicht aussagefähig definiert wurde.⁸¹ Ihrer

⁷⁴ Vgl. ebd.

⁷⁵ Ebd.

⁷⁶ Sommerfeld, Beate: Übersetzungskritik..., S. 68.

⁷⁷ Toury, Gideon: Descriptive Translation ..., S. 18.

⁷⁸ Stolze, Radegundis: Übersetzungstheorien..., S. 168-169.

⁷⁹ Ebd., S. 168.

⁸⁰ Toury, Gideon: Descriptive Translation Studies and beyond. Amsterdam/Philadelphia 1995.

⁸¹ Vgl. Stolze, Radegundis: Übersetzungstheorien..., S. 168.

Meinung nach verbergen sich unter dem Begriff Kultur jene Texte sowie die „sich darinpiegelnden Vorstellungen einer Sprachgemeinschaft.“⁸²

Descriptive Translation Studies richten ihr Augenmerk damit auf die Bedeutung der Kontextualisierung und deuten an, dass die Übersetzungen nicht in der Abkapselung untersucht werden sollten, da sie als ein Bestandteil eines bestimmten Systems (Zielkultur) gelten.⁸³ Nach Brigitte Schultze wird der Begriff Kontext unterschiedlich definiert, in verschiedenen Anwendungsbereichen untersucht und mit Kategorien wie „Konvention, Konnotation, Situation oder Cotext“ gleichgesetzt.⁸⁴ Allgemein werden Kontexte in der literarischen Übersetzung als Informationsträger und Bezugssysteme verstanden.⁸⁵ Die Kontextabhängigkeit der Übersetzung wird innerhalb der *Descriptive Translation Studies* als wichtige Kategorie betrachtet.⁸⁶ Übersetzerische Normen und Entscheidungen hängen mit der Ideologie, Ästhetik und Wertvorstellung einer Gesellschaft zusammen.⁸⁷ Aus diesem Grunde sollten die „Übersetzungen in einem breiten soziokulturellen Rahmen“ beurteilt werden.⁸⁸ Schultze vertritt die Meinung, dass der Transfer eines fiktionalen oder halb-fiktionalen Textes in ein neues Koordinatensystem (Zielkultur, Zielsprache, Zielliteratur) komplex ist. Die Kontexte beeinflussen die Rezeption von Texten und ermöglichen das Verständnis des Werks. Im Prinzip spielen sich die Probleme, welche der Transfer des Ausgangstextes in eine andere Kultur bereiten kann, auf der Verstehensebene ab.⁸⁹ Verstehensschwierigkeiten bei der Lektüre des Werks

⁸² Ebd.

⁸³ Vgl. Snell-Hornby, Mary / Hönig, Hans G./ Kussmaul, Paul /Schmitt, Peter A.: Handbuch Translation..., S. 99.

⁸⁴ Schultze, Brigitte: Kontexte in der literarischen Übersetzung, in: Harald Kittel /Armin Paul Frank: Übersetzung, Translation, Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung. An International Encyclopedia of Translation Studies. Encyclopédie internationale de la recherche sur la traduction, Berlin, New York 2004, Bd.1, S. 860-869, hier S. 862.

⁸⁵ Vgl. ebd., S. 860.

⁸⁶ Vgl. Even-Zohar, Itamar: Polysystem Studies, Durham 1990, S. 13.

⁸⁷ Vgl. Snell-Hornby, Mary / Hönig, Hans G./ Kussmaul, Paul /Schmitt, Peter A.: Handbuch Translation..., S. 99.

⁸⁸ Ebd.

⁸⁹ Vgl. Nordenstam, Tore: Kulturelle Übersetzbarkeit in pragmatischer Sicht. Kulturübergreifendes Verstehen, in: Armin Paul Frank: Übersetzen, verstehen, Brücken bauen: Geisteswissenschaftliches und literarisches Übersetzen im internatio-

liegen vor, wenn ein auf eine andere Weise denkender Empfänger mit den Kontexten eines fremden literarischen Werks nicht vertraut ist.⁹⁰

Hieraus geht hervor, dass die Kontextabhängigkeit bei der Untersuchung eines Werks nicht mehr wegzudenken ist. Folgerichtig ist der Text in einen kulturellen Rahmen und Kontext eingebettet, deswegen darf man ihn bei der Untersuchung nicht aus dem Kontext reißen bzw. von ihm isolieren. Sonst wären die Texte und ihre bedeutungstragenden Elemente für den Ziel-Empfänger nicht nachvollziehbar. Literarische Texte müssen also stets mit Rücksicht auf ihren kulturellen Hintergrund beurteilt werden. Dies erlaubt folgende Schlussfolgerung zu ziehen – erst das Zusammenspiel der Gesamtheit der Kontexte konstituiert einen Text. Die Vertreter der *DTS* heben die Bindung des Textes an den Kontext hervor und sehen in ihrem kultur- und kontextgerichteten Ansatz eine Möglichkeit, die Verstehensschwierigkeiten zu überwinden und zu einem angemessenen Verständnis des Werks zu gelangen.

Auf einer metawissenschaftlichen Ebene lässt sich feststellen, dass sich *DTS* in einem wissenschaftlichen Kontext etabliert haben, in welchem damals ganz konträre und gegenläufige Ansichten herrschten. Somit wird die deskriptive Translationswissenschaft als ein Gegenpol zu den damals bestehenden Ansätzen verstanden. Snell-Hornby verweist darauf, dass sich die beschreibende Übersetzungswissenschaft damit beschäftigt, die Übersetzungen in „Gesellschaft und in Geschichte“ zu untersuchen.⁹¹ Die Vertreter der beschreibenden Übersetzungswissenschaft plädierten dafür, die Übersetzung in ihren „tatsächlichen Erscheinungsformen“⁹² unter Berücksichtigung aller ihrer Schwachstellen als kulturelles und historisches Faktum zu verstehen. Das Interesse der Forscher konzentrierte sich darauf, welche Texte in die Zielkultur übersetzt werden, von wem und wie sie übersetzt und anschließend wie sie rezipiert werden. Der empirische Ansatz hat zusätzliche eine Neuerung aufgewiesen – „die Infragestellung des Äquivalenzkonzepts“.⁹³ Stolze bemerkt hierzu: „Solche Studien erbringen allerdings

nenal Kulturaustausch, mit einer Einleitung von Horst Turk, Teil I, S. 192-203, hier S. 192.

⁹⁰ Vgl. ebd.

⁹¹ Snell-Hornby, Mary / Höinig, Hans G./ Kussmaul, Paul /Schmitt, Peter A.: Handbuch Translation..., S. 97.

⁹² Ebd.

⁹³ Ebd., S. 98.

keine oder kaum Aussagen zu der Frage der Äquivalenz zwischen Textvorlage und Übersetzung, oder dazu, wie man adäquat übersetzen soll.⁹⁴ Nach Toury's Formel gilt jeder Text als Übersetzung, wenn er in der Zielkultur anerkannt wird. Der deskriptive Ansatz betont damit den Zusammenhang zwischen der Übersetzung und dem Kontext der Zielkultur. Übersetzerische Praktiken sind dabei eng mit den Wertvorstellungen einer bestimmten Gesellschaft verbunden. Toury hebt hervor, dass die übersetzerischen Entscheidungen nicht zufällig getroffen werden, sondern von den erlernten und in einer Kultur bestehenden Normen determiniert werden. Der Normbegriff stellt ein wichtiges Instrumentarium zur Schilderung des Übersetzungsbegriffes bereit⁹⁵ und wird im Weiteren näher besprochen.

Wie bereits erwähnt, ist der Ansatz von *DTS* literarisch ausgerichtet und wird nach Mary Snell-Hornby „zu den führenden Schulen in der heutigen Übersetzungswissenschaft in Europa gezählt.“⁹⁶ Die Ansätze von *DTS* scheinen bis heute ihre Gültigkeit nicht verloren zu haben.⁹⁷ Im Folgenden sollen zentrale Teilaspekte der deskriptiven Übersetzungswissenschaft herausgegriffen werden, die für die vorliegende Studie relevant sind. Zunächst wird anhand der Positionen der sog. *Manipulation School* auf die kulturellen Kontexte von Ausgangs- und Zielkultur mit ihren ideologischen Implikationen eingegangen, anschließend werden im Anschluss an die Dynamiken der literarischen Polysysteme herausgestellt, die auch durch Übersetzungen mitbestimmt werden und in denen sie ihren Platz behaupten müssen, um dann zum Normbegriff der *DTS* überzugehen, der das translatorische Entscheidungsverhalten der Übersetzer*innen innerhalb der Gefüge von Ausgangs- und Zielkultur näher zu umreißen vermag. Diese Überlegungen leiten dann im Folgenden zum Problem der ‚Sichtbarkeit‘ der Übersetzer und Übersetzerinnen und ihrer Autorenkompetenzen über, wie sie im Kontext postkolonialer und feministischer übersetzungswissenschaftlicher Ansätze diskutiert werden.

⁹⁴ Stolze, Radegundis: *Übersetzungstheorien...*, S. 160.

⁹⁵ Vgl. Snell-Hornby, Mary /Hönig, H.G./Kussmaul, P./Schmitt, P.A., *Handbuch Translation...*, S. 98.

⁹⁶ Ebd., S. 99.

⁹⁷ Vgl. ebd.

1.4. Translations are not made in vacuum – *Manipulation School*

Theo Hermans kommt das nicht geringe Verdienst zu, die *DTS* weiterentwickelt zu haben. Der belgische Translationstheoretiker hat mit seinem Ansatz *Manipulation of Literature*⁹⁸ den Grundstein für die sog. *School of Manipulation* gelegt.⁹⁹ In der Charakterisierung der *Manipulation School* ist auf einen Zusammenhang mit der Polysystemtheorie sowie *DTS* zu verweisen¹⁰⁰: „The link with polysystem theory and DTS can be seen to be strong and the Manipulation School proceeded on the basis of a continual interplay between theoretical models and practical case studies.“¹⁰¹

Die *Manipulation School* vereint Forscher aus dem niederländischsprachigen Raum, aus Israel (Theo Hermans, André Lefevere, Gideon Toury, Jose Lambert) sowie Vertreter der englischsprachigen Länder (James Holmes, Susann Bassnett-MacGuire).¹⁰² In ihren Beiträgen beziehen sich die Manipulisten auf das literarische Polysystem, den Begriff, der ursprünglich aus dem Gedanken der Russischen Formalisten sowie dem Prager Strukturalismus stammt.¹⁰³ Diese Idee wurde von Even-Zohar weitergesponnen, er sieht die Literatur in einer Gesellschaft als ein System von Systemen, welche aufeinander Einfluss haben. Die Manipulisten befassen sich grundsätzlich mit der Untersuchung der literarischen Übersetzungen¹⁰⁴ und waren der Auffassung, dass sie unterschätzt werden.¹⁰⁵ Hierzu bemerkt Prunč: „Literarische Übersetzungen werden von der traditionellen Literaturwissenschaft

⁹⁸ Hermans, Theo: *The Manipulation of Literature*. Studies in Literary Translation, New York, 1985.

⁹⁹ Vgl. Bukowski, Piotr/ Heydel, Magda: *Wprowadzenie. Przekład–język–literatura...*, S. 23.

¹⁰⁰ Vgl. Munday, Jeremy: *Translation Studies...*, S. 189.

¹⁰¹ Ebd., S. 177.

¹⁰² Vgl. Pisarska, Alicja / Tomaszkiwicz, Teresa: *Współczesne tendencje przekładoznawcze*, Poznań 1998, S. 37-38.

¹⁰³ Vgl. Prunč, Erich: *Entwicklungslinien der Translationswissenschaft ...*, S. 225-226.

¹⁰⁴ Vgl. Snell-Hornby, Mary / Hönl, Hans G./ Kussmaul, Paul /Schmitt, Peter A.: *Handbuch Translation...*, S. 99.

¹⁰⁵ Vgl. Prunč, Erich: *Entwicklungslinien der Translationswissenschaft...*, S. 223.

lediglich als sekundäre Produkte aufgefasst und in einem Atemzug mit minderwertigen geistigen Produkten wie Bühnen- und Filmadaptation, Kinder- und Trivialliteratur genannt.¹⁰⁶ Die Forschergruppe kritisierte die „utopische Translationsnorm“, nach der die Übersetzung darauf abziele, „the whole original and nothing but the original“¹⁰⁷ zu reproduzieren. Ist einem Übersetzer eine qualitätsvolle Übersetzung gelungen, so wird sein Werk in den Kanon der Nationalliteratur eingeführt.¹⁰⁸

In der Einleitung zu seinem 1985 publizierten Sammelband *The Manipulation of Literature*¹⁰⁹, schreibt Theo Hermans provokativ: „From the point of view of the target literature, all translation implies a degree of manipulation of the source text for a certain purpose“¹¹⁰ und weist somit auf den manipulativen Charakter der Translation und die Akzeptanz der Textveränderungen hin.¹¹¹ Seine Feststellung hat den Betrachtungswinkel umgedreht und versteht sich als Gegenpol zur linguistischen Übersetzungswissenschaft, für die der Begriff Äquivalenz von Bedeutung war.¹¹² Dies kommt bei Hermans zum Ausdruck:

„Linguistics has undoubtedly benefited our understanding of translation as far as the treatment of unmarked, non-literary texts is concerned. But as it proved too restricted in scope to be much use to literary studies generally – witness the frantic attempts in recent years to conduct a text linguistics – and unable to deal with the manifold complexities of literary works, it became obvious that it could not serve as proper basis for the study of literary translation either.“¹¹³

Hermans wendet sich in diesen Zeilen gegen den linguistischen Ansatz und lehnt dessen Einfluss auf den Untersuchungsgegenstand der *Manipulation School* ab. Das linguistisch-textliche Paradigma sei nicht imstande, die Gesamtheit der lexikalischen Mittel eines literarischen

¹⁰⁶ Ebd.

¹⁰⁷ Ebd., S. 224

¹⁰⁸ Vgl. ebd.

¹⁰⁹ Hermans, Theo: *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, New York, 1985.

¹¹⁰ Hermans, Theo: *The Manipulation of...*, S. 11.

¹¹¹ Vgl. Stolze, Radegundis: *Übersetzungstheorien...*, S. 151.

¹¹² Vgl. Pisarska, Alicja/ Tomaszkiwicz, Teresa: *Współczesne tendencje...*, S. 38.

¹¹³ Hermans, Theo: *The Manipulation of...*, S. 10.

Textes zu untersuchen und aus diesem Grunde sollte es nicht als Grundlage der Analyse der literarischen Übersetzung verstanden werden.¹¹⁴

Die Manipulisten verstanden die Literatur als ein dynamisches System und plädierten für einen Zugang zum Literarischen Übersetzen, der „descriptive, target-oriented, functional and systemic“¹¹⁵ ist. Dabei betont Hermans das Zusammenspiel zwischen theoretischen Modellen und Fallstudien:

„a view of literature as a complex and dynamic system; a convention that there should be a continual interplay between theoretical models and practical case studies, (...) an interest in the norms and constraints that govern the production and reception of translations, and in the place and role of translation both within a given literature and in the interaction between literature.“¹¹⁶

Sieben Jahre nach der Veröffentlichung des Sammelbandes *The Manipulation of Literature* erscheint der Beitrag von André Lefevere, in dessen Einleitung wir lesen: „Translations are not made in vacuum.“¹¹⁷ Aus dieser Feststellung lässt sich ablesen, dass einer der wichtigsten Faktoren, die eine Übersetzung beeinflusst, eben die Übersetzer*innen sind, welche in einem bestimmten Kontext verankert sind.¹¹⁸ Weiter schreibt er, dass sich Übersetzer*innen in einer gegebenen Kultur und zudem in einem bestimmten zeitlichen Rahmen bewegen. Die Art und Weise, auf welche sie ihre Kultur verstehen, kann somit die Art und Weise, auf welche sie ein bestimmtes Werk übersetzen, beeinflussen.¹¹⁹ Lefevere geht von der Beobachtung aus, dass die Übersetzung von einer Reihe von außerliterarischen Faktoren geprägt wird, die er als Ideologie des Patronats zusammenfasst.¹²⁰ Das folgende Zitat veranschaulicht trefflich die Beziehung Übersetzung – Übersetzer – Patronat – Empfänger und hebt die entscheidende Rolle des Patronats hervor, welches mit einem „wahren Monarchen“ verglichen wird:

¹¹⁴ Vgl. Pisarska, Alicja / Tomaszkiwicz, Teresa: *Współczesne tendencje...*, S. 38.

¹¹⁵ Hermans, Theo: *The Manipulation of ...*, S. 10.

¹¹⁶ Ebd.

¹¹⁷ Lefevere, André: *Translation/history/culture: a sourcebook*, London 1992, S. 14.

¹¹⁸ Vgl. ebd.

¹¹⁹ Vgl. ebd.

¹²⁰ Vgl. ebd., S. 6-7.

„Not all features of the original are, it would seem, acceptable to the receiving culture, or rather to those who decide what is, or should be acceptable to that culture: the patrons who commission a translation, publish it, or see to it that it is distributed. The patron is the link between the translator’s text and the audience the translator wants to reach. If translators do not stay within the perimeters of the acceptable as defined by the patron (an absolute monarch, for instance, but also a publisher’s editor), the chances are that their translation will either not reach the audience they want it to reach or that it will, at best, reach that audience in a circuitous manner.“¹²¹

Das ideologische Patronat der unterschiedlichsten Instanzen wie zum Beispiel Verlagshäuser, Publikumsgeschmack, Politik, aber auch die Literatur- und Übersetzungskritik nehmen somit Einfluss auf die Übersetzung. An dieser Stelle kommt der ideologische Aspekt beim Übersetzungsprozess zum Vorschein. Es werde stets eine bestimmte Weltvorstellung durch die das Translat in Auftrag gebenden Personen in die Übersetzung hineingeschmuggelt.¹²² Der belgische Übersetzungswissenschaftler deutet an, dass jede Übersetzung eine bestimmte Ideologie enthält, und die Literatur manipuliert wird, um in einer Gesellschaft auf eine gewisse Weise zu funktionieren. In der Übersetzung spiegeln sich damit die Ideologie und Intentionen der Zielkultur wider. Bereits in der Einleitung zu seinem Beitrag *Translation / history / culture*¹²³ verweist Lefevere auf zwei Gesichter der Manipulation in der Übersetzung: „Translation is, of course, a rewriting of an original text. All rewritings, whatever their intention, reflect a certain ideology and a poetics and as such manipulate literature to function in a given society in a given way.“¹²⁴

Zum einen werden die *rewritings* positiv angesehen, da sie innovative Genres und Ideen in die Zielkultur importieren können. Zum anderen können die *rewritings* Innovationen unterdrücken, verzerren und zu deren Eindämmung beitragen:

¹²¹ Ebd.

¹²² Vgl. ebd., S. 14.

¹²³ Lefevere, André: *Translation/history/culture: a sourcebook*, London 1992.

¹²⁴ Lefevere, André: *Translation/history...*, General editors’ preface, xi.

“Rewriting is manipulation, undertaken in the service of power, and in its positive aspect can help in the evolution of a literature and a society. Rewritings can introduce new concepts, new genres, new devices, and the history of translation is the history also of literary innovation, of the shaping power of one culture upon another. But rewriting can also repress innovation, distort and contain, and in an age of ever increasing manipulation of all kinds, the study of the manipulative processes of literature as exemplified by translation can help us towards a greater awareness of the world in which we live.”¹²⁵

Letztendlich liegt es in der Hand von Übersetzer*innen, das innovative Potenzial der Ausgangstexte zu aktivieren und durch kreative *rewritings* zur Bereicherung der Zielkultur zu beizutragen. Das Interesse richtet sich jetzt auf den übersetzerischen Verhaltenskodex, der die Übersetzer*innen vor Manipulationen schützen soll. Lefevere greift diese Fragestellung auf und stellt ein Set von Regeln für die Übersetzung vor. U.a. bestehe eine Voraussetzung, welche der Translator zu erfüllen hat, darin, die Relevanz und die Thematik, welche der Autor in seinem Werk anspricht, perfekt zu verstehen.¹²⁶ Daraus ergibt sich m. E. ein weiterer wichtiger Aspekt – die Berücksichtigung des Außersprachlichen beim Übersetzungsprozess. Der Übersetzer sollte somit auf die Weltanschauung des Autors eingehen und sie eingehend analysieren. Es genügt nicht die sprachlichen Strukturen wiederzugeben, aus dem Auge dürfen also nicht das Weltbild und die Ideologie des Autors verloren werden, da erst sie ein vollständiges Bild von seinem Werk liefern. Zudem erwähnt Lefevere die Vertrautheit des Übersetzers mit der Sprache des Autors.¹²⁷ Auf diese Weise wird sichergestellt, dass die sprachlichen Eigentümlichkeiten im Zieltext nicht eingeebnet werden. Lefevere warnt dabei vor einer wortwörtlichen Übersetzung.¹²⁸ Der Text sollte als ganzheitliche Größe betrachtet und in der Übersetzung holistisch behandelt werden. Zudem plädiert Lefevere dafür, dass ein guter Übersetzer die Rolle des Beobachters zu übernehmen hat, der die im Originaltext ablaufenden Prozesse

¹²⁵ Ebd.

¹²⁶ Vgl. ebd., S. 27.

¹²⁷ Ebd.

¹²⁸ Ebd.

verfolgt. Ohne diese Eigenschaft seien „all compositions heavy and unpleasant“¹²⁹.

Die Manipulisten verschieben den Akzent auf den Zieltext und haben dementsprechend eigene Modelle und theoretische Ansätze erarbeitet. Sie plädieren für einen umfassenden deskriptiven Ansatz. Die *Manipulation School* oszilliert zwischen der Beschreibung und Analyse des Textes, indem sie die bereits bestehenden Übersetzungen miteinander vergleichen und deren Rezeption untersuchen.¹³⁰ Die Literatur versteht sich dabei als ein komplexes und dynamisches System, welches von verschiedenen Konventionen und Normen der Kulturen beeinflusst wird. Somit richten die Vertreter der *Manipulation School* ihr Interesse auf die Normen und die Rolle sowie den Status der Übersetzung innerhalb der jeweiligen Kultur.

1.5. Netzwerk von Beziehungen – Polysystemtheorie nach Itamar Even-Zohar

Im Folgenden sollen die Ansätze der Polysystemtheorie nach Itamar Even-Zohar erläutert werden. Der israelische Kulturwissenschaftler prägte die Polysystemtheorie, mit der er die Dynamik und Heterogenität der Ausgangs- und Zielkultur hervorhebt und die Zusammenhänge zwischen den beiden Kulturen zum Gegenstand seiner Untersuchung machte.¹³¹ Even-Zohar waren die Schriften russischer Formalisten (Jakobson, Tynjanov, Levý, Popovic) bekannt, deren Erkenntnisse den Grundstein für seinen Ansatz gelegt haben.¹³² Auf dieser Grundlage entwickelte er in den 1970er Jahren die Polysystemtheorie, nach deren Hauptidee die Literatur als ein System von Systemen gilt.¹³³ Diese systemorientierte Perspektive hat sich in den *DTS* durchgesetzt. So ist auch bei Norbert Greiner der Hauptgedanke der Polysystemtheorie zu finden: „Literarische Texte als Repräsentation einer Kultur existieren nicht zufällig und ohne Bezug auf diese Kultur und zueinander. Vielmehr

¹²⁹ Ebd.

¹³⁰ Vgl. Pisarska, Alicja / Tomaszkiwicz, Teresa: *Współczesne tendencje...*, S. 40.

¹³¹ Vgl. Even-Zohar, Itamar: *Polysystem Studies*, Durham 1990.

¹³² Vgl. Prunč, Erich: *Entwicklungslinien der Translationswissenschaft ...*, S. 226.

¹³³ Ebd.

formieren sie sich ebenso wie die Kultur, die in ihnen repräsentiert ist, zu einem System.“¹³⁴

Die Polysystemtheorie geht davon aus, dass die Literatur kulturgebunden zu betrachten ist und als ein variables Polysystem fungiert, in dem die Gattungen, Tendenzen und literarische Richtungen interagieren¹³⁵: „Literature is thus part of the social, cultural, literary and historical framework and the key concept is that of the system, in which there is ongoing dynamic of mutation and struggle for the primary position in the literary canon.“¹³⁶

Auch Stolze hebt die Dynamik der kulturellen Prozesse hervor, in die auch Übersetzungen eingebunden sind.¹³⁷ Dabei macht sie ersichtlich, dass die literarischen Übersetzungen immer eine wesentliche Rolle in dem „hochdynamischen Makrosystem“¹³⁸ gespielt haben und verweist auf die Vielzahl literarischer Werke, deren Übersetzungen sich einen festen Platz in den jeweiligen Zielkulturen ‚eroberten‘. Die israelischen Forscher heben die innovative Rolle der Übersetzungen (*primary translations*) hervor, da sie dazu beigetragen haben, das literarische Polysystem der jeweiligen Zielkultur um „neue Gedankengänge, Methoden, literarischen Geschmack und fremde Weltbilder“¹³⁹ zu erweitern. Es ist aber an dieser Stelle zu betonen, dass nicht alle Texte eine primäre Rolle spielen. Sekundäre Übersetzungen werden an die in der Zielsprache bestehenden Normen vollkommen angepasst und somit führen keine neuen Werte in die Zielkultur ein.¹⁴⁰ Holmes bemerkt dazu, dass wohl viele Übersetzungen mit einem innovativen Charakter nicht entstehen, weil die Verlage der Zielkultur hemmend eingreifen.¹⁴¹ Jedes Auftreten einer neuen Übersetzung habe

¹³⁴ Greiner, Norbert: Grundlagen der Übersetzungsforschung. Übersetzung und Literaturwissenschaft, Tübingen 2004, S. 58.

¹³⁵ Vgl. Stolze, Radegundis: Übersetzungstheorie..., S. 154.

¹³⁶ Munday, Jeremy: Translation Studies..., S. 170-171.

¹³⁷ Stolze, Radegundis: Übersetzungstheorien..., S. 154.

¹³⁸ Ebd., S. 155.

¹³⁹ Ebd.

¹⁴⁰ Vgl. ebd.

¹⁴¹ Vgl. Holmes, James: The State of Two Arts: Literary Translation and Translation Studies in the West Today, in: Bühler, Hildegund (Hrsg.): X. Weltkongress der FIT – Der Übersetzer und seine Stellung in der Öffentlichkeit, Wien 1985, S. 147-153, hier S. 151, vgl. Stolze, Radegundis: Übersetzungstheorien. Eine Einführung, Tübingen 1997, S. 155.

jedoch das Potenzial, die Zielkultur zu modifizieren, indem die vorhandenen Defizite gefüllt werden. Stolze verweist in diesem Zusammenhang auf die permanente komplexe „Interaktion zwischen Übersetzungen und der literarischen Produktion“ in der Zielkultur.¹⁴² Diese Interaktion wird auch von Munday als Inbegriff des Systems verstanden: „This dynamic process of evolution is vital to the polysystem, indicating that the relations between innovatory and conservative systems are in a constant state of flux and competition.”¹⁴³ Somit wird das Polysystem als ein offenes, dynamisches und hierarchisches System verstanden, welches durch verschiedene Schichten und Subsysteme gekennzeichnet ist.¹⁴⁴

Die einzelnen Systeme des Polysystems sind hierarchisiert und „können mit anderen Systemen vernetzt werden und innerhalb eines Polysystems um Dominanzpositionen kämpfen“¹⁴⁵. Den dynamischen Aspekt des Systems und den Kampf um die Dominanzpositionen betont auch Greiner: „Die Dynamik von Systemen im historischen Ablauf ergibt sich dadurch, daß zwischen diesen Schichten eine ständige Auseinandersetzung um die Vorherrschaft vollzieht.“¹⁴⁶ Um diesen Zusammenhang zu präzisieren, unterscheidet Even-Zohar binäre Oppositionen: zentral vs. peripher, kanonisiert vs. nicht kanonisiert, primär vs. sekundär.¹⁴⁷ Nach Even-Zohar besteht jedes System aus einem Zentrum und einer Peripherie. Einzelne Elemente des Systems bewegen sich von der Peripherie ins Zentrum (zentral), wodurch andere vom Zentrum allmählich zur Seite geschoben werden (peripher).¹⁴⁸

Die Kategorie kanonisiert umfasst jegliche Elemente, welche innerhalb einer Gesellschaft dominieren, durchaus akzeptiert wurden¹⁴⁹, als korrekt und „legitimate by the dominant circles within a culture“¹⁵⁰ angesehen werden. Solche Elemente „are preserved by the community to become part of its historical heritage.“¹⁵¹ Nicht kanonisierte Werke

¹⁴² Stolze, Radegundis: Übersetzungstheorien..., S. 169.

¹⁴³ Munday, Jeremy: Translation Studies..., S. 171.

¹⁴⁴ Vgl. Even-Zohar, Itamar: Polysystem Studies..., S. 11.

¹⁴⁵ Prunč, Erich: Entwicklungslinien der Translationswissenschaft..., S. 226.

¹⁴⁶ Greiner, Norbert: Grundlagen der Übersetzungsforschung..., S. 58.

¹⁴⁷ Vgl. Prunč, Erich: Entwicklungslinien der Translationswissenschaft ..., S. 226.

¹⁴⁸ Vgl. ebd., S. 228.

¹⁴⁹ Vgl. Prunč, Erich: Entwicklungslinien der Translationswissenschaft..., S. 226.

¹⁵⁰ Even-Zohar, Itamar: Polysystem Studies..., S. 15.

¹⁵¹ Ebd.

werden von den Kreisen der Gesellschaft abgelehnt, da sie als nicht legitim gesehen werden und „are often forgotten in the long run by the community (unless they change their status).“¹⁵² Dass einige Werke in Vergessenheit geraten und andere in einer bestimmten Gesellschaft dominieren, ist damit nicht unbedingt auf die Qualität des Werks zurückzuführen. An dieser Stelle betont Even-Zohar, dass die Kanonizität kein Euphemismus für gute (kanonisierte) bzw. schlechte (nicht-kanonisierte) Modelle¹⁵³ ist und führt den Begriff des Repertoires ein, unter dem er „ein Set von Regeln und Objekten versteht, die für die Herstellung von und den Umgang mit bestimmten Produkten gelten.“¹⁵⁴ Es wird somit hervorgehoben, dass das kanonisierte Repertoire nicht unverändert bleibt, sondern ständigem Wandel unterliegt und somit die Entwicklung des Systems gewährleistet. Ohne diese permanente Veränderung würden die Systeme stagnieren. Polysysteme sind damit als dynamisch zu definieren.

Um ein vollständiges Bild von einem Polysystem zu liefern, sollten ebenso innovative wie konservative Repertoires ins Visier genommen werden. Die ersteren saugen permanent neue Konzepte ein und importieren neue literarische Muster, wodurch die Entwicklung des Systems gesichert wird. Die zweiteren behalten die bereits bestehenden Muster bei. Texte, welche einem innovativen Repertoire angehören, werden als primär angesehen. Hingegen werden die Elemente eines konservativen Repertoires als sekundär behandelt. Nach Prunč wird die Literatur einer Kultur als „Produkt des Repertoires“¹⁵⁵ verstanden, welches von den dominierenden Kreisen der Gesellschaft als Literatur anerkannt wird. Lefevre äußert sich dazu wie folgt:

„When we speak of ‚a culture‘ or ‚the receiving culture‘ we would do well to remember that cultures are not monolithic entities, but that there is always a tension inside a culture between different groups, or individuals, who want to influence the evolution of that culture in the way they think best.“¹⁵⁶

¹⁵² Ebd.

¹⁵³ Vgl. ebd.

¹⁵⁴ Prunč, Erich: *Entwicklungslinien der Translationswissenschaft...*, S. 227.

¹⁵⁵ Ebd.

¹⁵⁶ Lefevre, André: *Translation/history/culture: a sourcebook*, London 1992, S. 8.

Prunč vertritt die Meinung, dass die Übersetzung zur Bereicherung des bestehenden literarischen Repertoires beitragen kann, indem sie die „Rolle eines kreativen Impulsgebers spielt.“¹⁵⁷ Folgerichtig erscheinen in der Nationalliteratur neue Gattungen, Ideen und Formen. Daraus lässt sich folgern, dass die Übersetzungen in dem Polysystem der Zielkultur von großer Bedeutung sind, da sie als ihr „integraler Bestandteil“¹⁵⁸ fungieren. Jede neue Übersetzung kann damit das literarische Polysystem der Zielkultur in Bewegung bringen und bereichern.

¹⁵⁷ Prunč, Erich, *Entwicklungslinien ...*, S. 228.

¹⁵⁸ Ebd., S. 229.

1.6. Translatorisches Entscheidungsverhalten – Normbegriff nach Gideon Toury

In den 1970er Jahren greift der Vertreter der deskriptiven Translationswissenschaft Gideon Toury in seinen Überlegungen die Frage nach dem Verhalten der Übersetzer*innen während des Übersetzungsprozesses auf. Aufbauend auf der Polysystemtheorie hat der israelische Forscher den systemtheoretischen Ansatz ausgebildet, indem er den Normbegriff in die Übersetzungswissenschaft einführte und die *Shifts* (Abweichungen) vom Ausgangstext unter die Lupe nahm. Toury kreist in seiner Formel um die Normen, welche das Tun der Übersetzer*innen determinieren und anhand deren sich die translatorischen Entscheidungen begründen lassen¹⁵⁹:

„The aim of Toury’s case studies is to distinguish trends of translation behavior, to make generalizations regarding the decision-making process of the translator and then to ‘reconstruct’ the norms that have been in operation in the translation and make hypotheses that can be tested by future descriptive studies.”¹⁶⁰

Toury stellt die These auf, dass die Normen, welche in der Übersetzung eines bestimmten Textes zum Ausdruck gebracht werden, sich aus zwei Arten der Quellen rekonstruieren lassen. Dazu gehören *examination of texts* welche die Regelmäßigkeit des Verhaltens aufweisen, sowie *explicit statements* in Bezug auf die von Übersetzern, Verlegern aufgefassten Normen, welche an der übersetzerischen Tätigkeit beteiligt sind.¹⁶¹ Die von Toury entwickelte Idee untersucht die Entscheidungsebenen und umreißt damit den „Handlungsspielraum“¹⁶² von Übersetzer*innen. Sein Ansatz weist ein ausgeprägtes Interesse an dem Phänomen des Übersetzens auf, orientiert sich an den translatorischen Wegen und bietet ein Grundgerüst für das Verständnis der Übersetzungsstrategien.

Wie bereits Zohar¹⁶³, Toury¹⁶⁴ und andere Autoren erinnert auch Prunč an eine der Hauptannahmen der deskriptiven Übersetzungs-

¹⁵⁹ Vgl. Munday, Jeremy: Translation Studies..., S. 176.

¹⁶⁰ Ebd.

¹⁶¹ Vgl. ebd., S. 178.

¹⁶² Sommerfeld, Beate: Übersetzungskritik..., S. 69.

¹⁶³ Vgl. Even-Zohar, Itamar: Polysystem Studies..., S. 73.

¹⁶⁴ Vgl. Toury, Gideon: Descriptive Translation..., S. 56.

wissenschaft, wonach die soziale und kulturvermittelnde Rolle der Übersetzer*innen in Textvermittlung besteht und ihre Tätigkeit durch „zeitlich und kulturell variablen Translationsnormen“¹⁶⁵ bedingt ist, die er als die „in die Verhaltensvorschriften gegossenen Wert- und Zielvorstellungen einer Gesellschaft“¹⁶⁶ begreift. Toury begreift den Prozess der Translation als eine sozio-kulturelle Tätigkeit, welche von drei Normenkomplexen determiniert werden¹⁶⁷, die begrifflich zu unterscheiden sind. Unter dem Begriff der *initial norms* werden die Norm der Adäquatheit gegenüber dem Ausgangstext und die Norm der Akzeptabilität in der Zielkultur verstanden.¹⁶⁸ Somit spricht Toury in seiner Charakterisierung der Normen in Bezug auf *initial norms* von zwei translatorischen Wegen, welche die Übersetzer*innen einschlagen können. Entweder kann sich der Translator an der Gesamtheit der in der Ausgangskultur geltenden Normen ausrichten oder sich den Normen der Zielkultur unterordnen. Die erste Vorgehensweise stellt eine Nähe zur Zielkultur her, indem die Übersetzung von fremden ausgangskulturellen Elementen bereinigt wird. Die zweite translatorische Strategie bringt den Leser*innen die ausgangskulturellen Gegebenheiten näher.¹⁶⁹ Somit trägt die Norm der Adäquatheit dazu bei, dass Übersetzungen an die Regeln der Ausgangssprache angepasst werden und zielsprachliche Normen verletzen.¹⁷⁰ Mit dieser Aufspannung der Übersetzung zwischen ausgangs- und zielsprachlichen Normen gehen „obligatorische *Shifts*“¹⁷¹ einher – hierzu schreibt Toury: „obviously, even the most adequacy-oriented translation involves shifts from the source text.“¹⁷²

Bei den *preliminary norms* handelt es sich darum, welche Texte die Übersetzer*innen (oder ihre Auftraggeber*innen) vorziehen. Grundsätzlich umfassen diese Vornormen also Überlegungen zur Translationspo-

¹⁶⁵ Prunč, Erich: Entwicklungslinien der Translationswissenschaft..., S. 234.

¹⁶⁶ Ebd.

¹⁶⁷ Vgl. Toury, Gideon: *Descriptive Translation Studies and beyond*. Amsterdam/Philadelphia 1995, S. 56. vgl. Prunč, Erich: *Entwicklungslinien der Translationswissenschaft. Von den Asymmetrien der Sprachen zu den Asymmetrien der Macht*, Berlin 2007, S. 235.

¹⁶⁸ Vgl. Prunč, Erich: *Entwicklungslinien der Translationswissenschaft ...*, S. 235.

¹⁶⁹ Vgl. ebd.

¹⁷⁰ Vgl. ebd.

¹⁷¹ Ebd.

¹⁷² Toury, Gideon: *Descriptive Translation ...*, S. 57.

litik und beziehen sich auf die Direktheit der Übersetzung: „Preliminary norms have to do two main sets of considerations which are often interconnected: those regarding the existence and actual nature of a definite translation policy, and those related to the directness of translation.“¹⁷³ Im Folgenden werden die Kernbegriffe Translationspolitik sowie Direktheit der Übersetzung erläutert. Der erstere fragt die Präferenzen des Translators in Bezug auf die Wahl der Textsorte ab, welche er in die Zielsprache wiedergibt. Unter die Kategorie Direktheit fallen die in der Zielkultur vorherrschenden Normen. Der Leitbegriff bezieht sich auch auf „threshold of tolerance for translating from languages other than the ultimate source language“¹⁷⁴ und geht der folgenden Frage nach – ist eine indirekte Übersetzung überhaupt zulässig? In seinen Übersetzungskommentaren greift Toury beispielweise die folgenden Fragen auf:

„What are the permitted / prohibited / tolerated / preferred mediating languages? Is there a tendency/obligation to mark a translated work as having been mediated, or is this fact ignored / camouflaged / denied? If it is mentioned, is the identity of the mediating language supplied as well?“¹⁷⁵

Der Begriff Direktheit der Übersetzung bezieht sich somit auf die Anerkennung der Texte, welche anhand der bereits existierenden Übersetzungen d. h. „aus zweiter Hand“¹⁷⁶ geschaffen wurden also „from a translation in another language rather than from the ultimate source text“¹⁷⁷.

Das zentrale Interesse der *operational norms* kreist um die von Übersetzer*innen getroffenen Entscheidungen. Darunter versteht man eine Reihe von Normen, die bestimmen, was beim Translationsprozess redundant ist und was unverändert bleibt.¹⁷⁸ Toury gliedert *operational norms* in zwei Gruppen auf – *matricial norms*, welche mit der Text-

¹⁷³ Ebd., S. 58.

¹⁷⁴ Ebd.

¹⁷⁵ Ebd.

¹⁷⁶ Prunč, Erich: Entwicklungslinien der Translationswissenschaft ..., S. 235.

¹⁷⁷ Toury, Gideon: Descriptive Translation ..., S. 58.

¹⁷⁸ Vgl. Prunč, Erich: Entwicklungslinien der Translationswissenschaft ..., S. 235-236.

matrix zusammenhängen (z. B. Segmentierung, Umstellung, Auslassung) und *textual-linguistic norms*, welche sich auf die „Auswahl des lexikalischen Materials“¹⁷⁹ beziehen. Die von Toury vorgeschlagenen *operational norms* finden einen Niederschlag in der sprachlichen Architektur der Übersetzung. Sie spiegeln sich in den übersetzerischen Entscheidungen der Übersetzer*innen während dessen translatorischer Arbeit wider, die sowohl die Makrostruktur (Aufbau des Textes, Abschnitte, Kapitel) als auch die Mikrostruktur des Textes (z. B. Satzbau, narrative Ausdrucksmittel) betreffen.¹⁸⁰

Die Zielsetzung von Toury's Ansatz besteht darin, spezifische Tendenzen und Vorgehensweisen in Bezug auf das Verhalten des Übersetzers auseinanderzuhalten.¹⁸¹ Die Betonung liegt in seinen Überlegungen auf der Analyse der Übersetzung als Produkt, um den Entscheidungsprozess des Translators zu erkennen. Mit Hilfe dieser Formel lassen sich die Übersetzungsschritte rekonstruieren: „DTS aims to reconstruct the norms that have been in operation during the translation process.“¹⁸² Es ist aber an dieser Stelle zu betonen, dass die Normen sich gegenseitig beeinflussen und nicht als, so Prunč, „ridiges Entweder-Oder“¹⁸³ aufzufassen sind. Toury betont, dass die Normen durch eine gewisse Instabilität gekennzeichnet werden, da sie einem ständigen Wandel unterliegen:

„In addition to their inherent specificity, norms are also unstable, changing entities; not because of any intrinsic flaw but by their very nature as norms. At times, norms change rather quickly; at other times, they are more enduring, and the process may take longer.“¹⁸⁴

Dabei ist zu beobachten, dass die Normen durch verschiedene Intensität gekennzeichnet sind. Sie variieren von dem Verhalten, welches

¹⁷⁹ Ebd., S. 236.

¹⁸⁰ Ebd.

¹⁸¹ Vgl. Kościalkowska-Okońska, Ewa: Norma w przekładzie: ułatwienie pracy czy przeszkoda dla tłumacza?, in: Rocznik Przekładoznawczy. Studia nad teorią, praktyką i dydaktyką przekładu, 7 (2012), Toruń 2012, S. 65-81, hier S. 67-68.

¹⁸² Munday, Jeremy: Translation Studies..., S. 169.

¹⁸³ Prunč, Erich: Entwicklungslinien der Translationswissenschaft..., S. 236.

¹⁸⁴ Toury, Gideon: Descriptive Translation..., S. 62.

obligatorisch ist (*maximum intensity*) über die Tendenzen, welche üblich, aber nicht obligatorisch sind, bis hin zum einem Verhalten, welches toleriert wird (*minimum intensity*).¹⁸⁵ Auch Prunč nennt Translation eine „normabgeleitete Aktivität“ und plädiert in diesem Zusammenhang für größere „Entscheidungsspielräume im Spannungsfeld konkurrierender Normen“¹⁸⁶ zugunsten der Übersetzer*innen.

Mit Recht wird betont, dass der polysystemische Ansatz von Even-Zohar und der Normbegriff von Toury zur Umorientierung der Translationswissenschaft beigetragen haben, da sie den kulturellen Kontext in Anschlag gebracht haben. Eine kultur- und kontextgebundene Beschreibung von Übersetzungen ist für die *DTS* zentral. Die Untersuchung der Textvorlage und des Translats muss stets unter Berücksichtigung ihrer Kulturen erfolgen. Es soll beobachtet werden, wie die Übersetzer*innen innerhalb der kulturellen Normen der Ausgangs- und Zielkultur handeln. Toury's Auffassung nach determiniert die Kultur die von dem Übersetzer getroffenen Entscheidungen und präzisiert, was im Rahmen der Akzeptabilität liegt. Von den von Toury vorgeschlagenen Normen lassen sich *probabilistic laws of translation* sowie *universals of translation* formulieren.¹⁸⁷ Toury verdeutlicht seine These, indem er zwei Akzentuierungen hervorhebt: *law of growing standardization* und *law of interference*.¹⁸⁸ Die erstere nimmt textuelle Beziehungen ins Visier und bevorzugt die Anwendung der in der Zielsprache bestehenden Konventionen.¹⁸⁹

Die zweite sieht die übersetzerische Tätigkeit als *kind of default*. Anhand Toury's Typologie der Normen lassen sich somit bestimmte tendenzielle Vorgehensweisen im Zuge des Übersetzungsprozesses unterscheiden.¹⁹⁰ In seinem Ansatz bezieht sich Toury auf die soziokulturellen Faktoren und vertritt die Auffassung, dass Texte, welche aus einer angesehenen Sprache bzw. Kultur in eine minoritäre Sprachkultur übersetzt werden, größere Anerkennung finden.¹⁹¹ Die Polysystemtheorie erlaubt es damit, kulturelle Umschichtungsprozesse oder

¹⁸⁵ Vgl. ebd., S. 86.

¹⁸⁶ Prunč, Erich: *Entwicklungslinien der Translationswissenschaft...*, S. 236.

¹⁸⁷ Vgl. Munday, Jeremy: *Translation Studies...*, S. 170.

¹⁸⁸ Vgl. Toury, Gideon: *Descriptive Translation...*, S. 267-74.

¹⁸⁹ Ebd., S. 268.

¹⁹⁰ Vgl. Kościalkowska-Okońska, Ewa: *Norma ...*, S. 67.

¹⁹¹ Vgl. Toury, Gideon: *Descriptive Translation ...*, S. 278.

Interferenzen zu beschreiben, lenkt aber auch die Aufmerksamkeit auf die Übersetzer*innen und ihre Entscheidungen, ihr Agieren im Spannungsfeld der Normen der A- und Z-Kultur.

1.7. Venutis Ansatz: (un)sichtbare Übersetzer*innen

Im Rahmen der *DTS* wird das Handeln der Übersetzer*innen somit in einem komplexen Normengefüge in den Blick genommen. Im Anschluss daran wird im Rahmen der vorliegenden Studie auf verschiedene Ansichten in Bezug auf Präsenz der Übersetzer*innen eingegangen. Zentral für die *DTS* ist die kulturelle Dimension des Übersetzungsprozesses und das Agieren der Übersetzer*innen innerhalb der Kulturen. Die Rolle der Translators, zu dessen Aufgaben unter anderem die Vermittlung zwischen zwei Kulturen gehört, wurde bereits in mehreren Arbeiten und Monographien erörtert.¹⁹² Jerzy Pieńkos schreibt, der Übersetzer werde oft mit einem Maler verglichen, der zwar kein Kunstwerk geschaffen hat, kopieren könne er jedoch vollkommen. Wenn die Kopie des Werks großartig ist, werde sie als ‚kongenial‘ beschrieben.¹⁹³ Hier wird auf die uralte Frage Bezug genommen – hat der Übersetzer bei der Übertragung des Ausgangstextes die ursprünglichen Gegebenheiten zu kopieren, damit die Empfänger sich der Illusion hingeben können, dass das Werk in der Zielkultur entstanden ist und sie es nicht mit einer Übersetzung zu tun haben? Oder sollte die Arbeit des Translators bemerkbar sein, indem er seine Spuren in der Übersetzung hinterlässt und dabei sein eigenes Handeln reflektiert? Stolze stellte einmal fest, dass der Translator zur „doppelten Loyalität verpflichtet ist“¹⁹⁴: „und zwar sowohl gegenüber dem Zieltextempfänger im Sinne einer funktionsgerechten Übersetzung, als auch gegenüber dem Ausgangsautor, dessen Intention er nicht verfälschen darf.“¹⁹⁵

Eine ähnliche Perspektive ist auch bei Armin Paul Frank zu finden, der sich in seinem Artikel *Towards a Cultural History of Literary Trans-*

¹⁹² Vgl. Pieńkos, Jerzy: *Podstawy przekładoznawstwa. Od teorii do praktyki*, Kraków 2003, S. 377.

¹⁹³ Vgl. ebd.

¹⁹⁴ Stolze, Radegundis: *Übersetzungstheorien...*, S. 209.

¹⁹⁵ Ebd.

lation¹⁹⁶ auf die zwölf von Theodore Savory vorgeschlagenen Normen hinweist, welche sich gegenseitig ausschließen, z. B.: „A translation should read like an original work. A translation should read like translation.“¹⁹⁷ Zur Frage der übersetzerischen Loyalität äußert sich auch Christiane Nord und zeigt dabei eine andere Perspektive, indem die Erwartungen der gegenwärtigen Gesellschaft in Bezug auf die Übersetzung aufgegriffen werden:

„In unserer (heutigen, westlichen) Kultur erwarten wir (als ‚normale‘, nicht übersetzungstheoretisch vorgebildete Leserinnen und Leser) etwa, dass eine Übersetzung die Einstellung des Autors ‚genauso‘ wiedergibt wie das Original. [...]. Es liegt daher in der Verantwortung der Übersetzer, ihre Handlungspartner nicht bewusst zu tauschen, sondern eventuelle Abweichungen vom konventionellen Übersetzungsverständnis offenzulegen und zu begründen.“¹⁹⁸

In der Zusammenschau der translatorischen Wege ist auf den Ansatz von Lawrence Venuti hinzuweisen. In seiner großangelegten Studie *The translator's invisibility*¹⁹⁹ lenkt Venuti den Blick verstärkt auf die Situation von Übersetzer*innen, welche mit der ‚Unsichtbarkeit‘ gleichgestellt wird. Sein Anliegen ist es, mit seinem Beitrag in die aktuelle Lage des Translators einzudringen und zu erklären, wie es zu dessen ‚Verschwinden‘ kommt. Schon in der Einführung zu seinem Sammelband *Rethinking Translation. Subjectivity. Ideology* schreibt Venuti:

„Translation continues to be an invisible practice, everywhere around us, inescapably present, but rarely acknowledged, almost never figured into discussion of the translations we all inevitably read. This eclipse of translator's labor, of the very act of translation and its decisive mediation of foreign writing, is the

¹⁹⁶ Armin, Paul Frank: Towards a Cultural History of Literary Translation. ‘Histories’, ‘Systems’ and Other Forms of Synthesizing Research, in: Kittel, Harald: Geschichte, System, Literarische Übersetzung, Berlin 1992, S. 369-387.

¹⁹⁷ Savory, Theodore: The Art of Translation, London 1968, S. 50.

¹⁹⁸ Nord, Christiane: Einführung in das funktionale Übersetzen. Am Beispiel von Titeln und Überschriften. Tübingen 1993, S. 17-18.

¹⁹⁹ Venuti, Lawrence: The translator's invisibility, London and New York 1995.

site of multiple determinations and effects – linguistic, cultural, institutional, political”²⁰⁰

Er kommt zu dem Schluss, dass die Übersetzer*innen selbst an ihrem Schattendasein die Schuld tragen: „translators themselves are among the agents of their shadowy existence.”²⁰¹ Der niedrige Status der Translatoren – die ‚Unsichtbarkeit‘, von welcher hier die Rede ist, sei auf die Translationsnorm der *fluent translation*, welche seit dem 16. Jahrhundert in der übersetzerischen Tätigkeit des angloamerikanischen Sprachraums dominiere, zurückzuführen.²⁰² Der Zieltext werde durch die Verleger*innen, Kritiker*innen und Leser*innen vor allem in dem angloamerikanischen Sprachraum als positiv rezipiert, wenn:

„[...] it reads fluently, when the absence of any linguistic or stylistic peculiarities makes it seem transparent, giving the appearance that it reflects the foreign writer’s personality or intention or the essential meaning of the foreign text—the appearance, in other words, that the translation is not in fact a translation, but the original.”²⁰³

Es werde vom Empfänger ein Übersetzungsprodukt erwünscht, das den Eindruck erweckt, man habe ein authentisches Werk und keine Übersetzung vor Augen. Wie Venuti in *Rethinking Translation. Subjectivity. Ideology* erläutert, werden Übersetzungen somit nicht als autonomes Werk, sondern als ein Derivat des Originals gesehen.²⁰⁴ Die Hauptaufgabe des Übersetzens beschränke sich somit darauf, den Leser*innen den Text zugänglicher zu machen. Angesichts der gegenwärtigen Tendenz werde *transparency* als wesentlicher Faktor bei der Beurteilung des Zieltextes verstanden.²⁰⁵ Venuti gibt jedoch zu bedenken: je flüssiger die Übersetzung ist, desto ‚unsichtbarer‘ wird der Übersetzer.²⁰⁶

²⁰⁰ Venuti, Lawrence: *Rethinking Translation. Subjectivity. Ideology*, London and New York 1992, S. 1.

²⁰¹ Ebd.

²⁰² Vgl. Prunč, Erich: *Entwicklungslinien der Translationswissenschaft ...*, S. 303.

²⁰³ Venuti, Lawrence: *Translator’s ...*, S. 1.

²⁰⁴ Venuti, Lawrence: *Rethinking Translation. Subjectivity. Ideology*. London and New York 1992, S. 3.

²⁰⁵ Vgl. Venuti, Lawrence: *Translator’s ...*, S. 6.

²⁰⁶ Vgl. ebd., S. 1.

In diesem Zusammenhang ist es einleuchtend, dass die Anpassung des Werks an die Zielkultur zur Folge hat, dass Übersetzerinnen* aus dem Blickfeld des Empfängers verschwindet. Die Tendenz des flüssigen und transparenten Übersetzens macht also nicht nur Übersetzer*innen ‚unsichtbar‘, sie trägt auch zu einer Nivellierung kultureller Differenzen bei. Die fremde Kultur wird der eigenen einverleibt und eingebürgert. Diese Strategie nennt Venuti daher auch *domesticating translation*, deren Ziel es ist, das Fremde durch das Bekannte wiederzugeben. Die Übersetzung unterscheidet sich nicht von dem Originaltext und der Übersetzer, welcher sich für solch eine Methode entscheidet, trägt nicht nur zu seiner eigenen ‚Unsichtbarkeit‘, sondern auch zum ‚Verschwinden‘ der fremden Kultur bei.²⁰⁷ Den Gegenpol zu dieser einbürgernden Strategie nennt Venuti *foreignizing translation*:

„a domesticating method, an ethnocentric reduction of the foreign text to target-language cultural values, bringing the author back home, and a foreignizing method, an ethnodeviant pressure on those values to register the linguistic and cultural difference of the foreign text, sending the reader abroad.“²⁰⁸

Mit diesen Gedanken kommt er den zwei vielbeschworenen Übersetzungsmaximen d. h. Verfremdung vs. Einbürgerung erstaunlich nahe, mit der Venuti an Friedrich Schleiermachers Dichotomie anknüpft: „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.“²⁰⁹

Es ist jedoch zu betonen, dass Venutis Idee von *foreignizing translation* sich von Schleiermachers Konzept der Verfremdung weitgehend unterscheidet.²¹⁰ Nach Schleiermacher sollte der Übersetzer sich an der Sprache der Textvorlage orientieren und im Zieltext fremde sprachenspezifische Formulierungen zum Ausdruck bringen. Um ein vollständiges Bild von Venutis Ansatz zu liefern, muss eine wesentliche

²⁰⁷ Vgl. Prunč, Erich: Entwicklungslinien der Translationswissenschaft ..., S. 303.

²⁰⁸ Venuti, Lawrence: *Translator's ...*, S. 20.

²⁰⁹ Schleiermacher Friedrich: *Methoden des Übersetzens*, Berlin 1838, in: Störig, Joachim: *Das Problem des Übersetzens*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1969, S. 38-70, hier S. 47.

²¹⁰ Vgl. Prunč, Erich: *Entwicklungslinien der Translationswissenschaft...*, S. 303.

Bemerkung in die Betrachtung einbezogen werden. Die Position, die Venuti einnimmt, ist als eine Art Opposition gegen eine ethnozentrische Übersetzungspraxis zu verstehen: „Foreignizing translation in English can be a form of resistance against ethnocentrism and racism, cultural narcissism and imperialism, in the interests of democratic geopolitical relations.”²¹¹ Hinter dem Begriff *foreignizing translation* verbirgt sich also die Forderung nach Übersetzung als einer kulturellen Praxis:

„Foreignizing translation is a dissident cultural practice, maintaining a refusal of the dominant by developing affiliations with marginal linguistic and literary values at home, including foreign cultures that have been excluded because of their own resistance to dominant values.”²¹²

Insgesamt lassen sich die oben angeführten Zeilen als eine Kritik der Werthierarchie der Zielkultur, aber auch als Einspruch gegen die marginale und inferiore Position der Übersetzung verstehen. Venuti sieht die Translation als ein kritisches Mittel (*dissident cultural practice*) bei der Auseinandersetzung mit den Codes der Zielkultur. Die theoretischen Setzungen von Venuti scheinen bei einer näheren Betrachtung also nicht mit Schleiermachers Modell vereinbar zu sein, da Venuti einen Schritt weitergeht, indem er in der übersetzerischen Tätigkeit einen Widerstand gegen die Vorherrschaft von Kulturen sieht. Dieser Unterschied trennt somit den Begriff *foreignizing translation* von Schleiermachers ‚Verfremdung‘. Auch Prunč hebt den Unterschied zwischen den beiden Ansätzen hervor, indem er Schleiermachers Formel eine „ethnozentrische Sicht“²¹³ nennt und hinzufügt, dass die Translatoren gegen die aktuelle soziale Situation zu opponieren haben, um sich von ihrem ‚Schattendasein‘ zu befreien.²¹⁴ Dabei betont Venuti, dass es nicht ausreichend sei, nur mit der Ausgangskultur vertraut zu sein. Bevor er mit dem Übersetzungsprozess beginnt, habe der Übersetzer eine Analyse des zielkulturellen Kontexts vorzunehmen: „The selec-

²¹¹ Venuti, Lawrence: *Translator's...*, S. 20.

²¹² Venuti, Lawrence: *Translator's...*, S. 148, zit. nach Prunč, Erich: *Entwicklungslinien der Translationswissenschaft. Von den Asymmetrien der Sprachen zu den Asymmetrien der Macht*, Berlin 2007, S. 304.

²¹³ Prunč, Erich: *Entwicklungslinien der Translationswissenschaft...*, S. 304.

²¹⁴ Vgl ebd.

tion of a foreign text for translation and the invention of a discursive strategy to translate it should be grounded on a critical assessment of the target-language culture, its hierarchies and exclusions, its relations to cultural others worldwide.²¹⁵

Venuti spricht sich gegen die Homogenisierung der Kulturen aus, es geht ihm um kulturelle Vielfalt. Sein Ansatz ist gegen die Hegemonie der dominierenden Kulturen gerichtet, vielmehr solle auch kleineren Kulturen in der Übersetzung zu ihrem Recht verholfen werden. Er bahnt damit den Weg zu einer postkolonialen Übersetzungskritik, die nach der Präsenz von marginalisierten Kulturen in der Übersetzung fragt.

1.8. „*Rewriting in the feminine*“ – *feminist translation* (Luise von Flotow) und genderbewusste Übersetzungswissenschaft (Vera Elisabeth Gerling)

Zur ‚Sichtbarkeit‘ der Übersetzer*innen äußert sich auch die kanadisch-deutsche Übersetzungswissenschaftlerin Luise von Flotow, die ebenso wie Venuti den Ansatz vertritt, dass Übersetzer*innen aus ihrem ‚Schattendasein‘ heraustreten sollten. Die Forderung, mittels verfremdender Übersetzungsstrategien marginalisierten Gruppen zur Präsenz zu verhelfen, überträgt sie auf die Übersetzungstätigkeit von Frauen oder die Übersetzung von Texten weiblicher Autorinnen. Die Überlegungen Venutis zur ‚(Un-)Sichtbarkeit‘ der Übersetzer*innen hatten einen großen Einfluss auf die feministisch orientierten übersetzungswissenschaftlichen Ansätze. Insbesondere von Flotow hat einen wesentlichen Impuls in die Wahrnehmung des Übersetzungsprozesses eingebracht, indem sie das Konzept der *feminist translation* in den übersetzungswissenschaftlichen Diskurs einführte und den Versuch unternahm, es methodisch zu vertiefen. Dessen Entwicklung formte sie vor allem mit ihren Überlegungen zum *feminist translator*. Das von ihr entwickelte Konzept vermittelt eine Perspektive der Übersetzer*innen mit der Fokussierung des Zieltextes und kreist um den Status sowie translatorisches Verhalten von Übersetzer*innen. Der Blick wird somit auf die Übersetzerin, deren Handeln, Entscheidungen und Rechte gelenkt.

²¹⁵ Venuti, Lawrence: *Translator's ...*, S. 309.

Begonnen werden soll mit der Unterscheidung, welche von Flotow in der Einführung zu ihrem Beitrag *Feminist Translation: Contexts, Practices and Theories*²¹⁶ vornimmt:

„I would like to open this essay with a specific translation problem from ‚La Nef des sorcières‘²¹⁷, a dramatic work produced by a group of feminist writers in Quebec in 1976. The problem is how to translate the following line ‚Ce sori, j’entre dans l’histoire sans relever ma jupe.‘ There are two translators available for the job: one with more or less traditional views on the importance of ‚fidelity‘ and equivalence in translation, who believes that a translator’s work should be seen through, and not heard about. The other is a feminist translator. The more traditional translator renders this line from the play as follows: ‚this evening I’m entering history without pulling up my skirt.‘ This seems a perfectly adequate, idiomatic version of the source language text, although I would prefer the more colloquial ‚without hiking up my skirt.‘ The feminist translator, on the other hand, translates as follows: ‚this evening I’m entering history without opening my legs.‘ Is this a shocking, unacceptable over-translation, a deliberate over-interpretation of the original text? Is the translator taking outrageous liberties with a line that is relatively anodine in French? Is she being deliberately sensationalist? ”²¹⁸

Von Flotow fügt hinzu, dass das oben angeführte plakative und anschauliche Beispiel schon mehrmals angeführt wurde und betont, dass es die Situation der gegenwärtigen übersetzerischen Tätigkeit in Kanada widerspiegelt. Aus dem angeführten Zitat dürfte bereits deutlich geworden sein, dass von Flotow zwischen zwei Arten der Übersetzer*innen unterscheidet – denen, die eine wortgetreuen Übersetzung erstellen, und denjenigen, die die Botschaft und die Wirkung des Textes verstärken, indem sie sich für ‚schockierende‘ translatorische Strategien entscheiden und aggressiv in den Text eingreifen. Die Übersetzungswissenschaftlerin erklärt ihren Untersuchungsgegenstand wie folgt:

²¹⁶ von Flotow, Luise: *Feminist Translation: Contexts, Practices and Theories*, in: *TTR: Traduction, Terminologie et Redaction* 4(2), 1991, S. 69-84.

²¹⁷ Brossard, Nicole: „L’Écrivain“, *La Nef des sorcières*, Montreal 1976, Quinze, übersetzt ins Englische von Linda Gaboriau (1979-80).

²¹⁸ von Flotow, Luise: *Feminist Translation...*, S. 69-70.

„My exploration of this translation practice is not concerned with which of the two translations given above is better, or more appropriate, or more faithful. Instead, I am interested in the context, the practices and the underlying theories that make the feminist translation ‚without opening my legs‘ acceptable, even desirable.”²¹⁹

Von Flotow erzwingt ein anderes Verständnis für die Rolle von Übersetzer*innen, die sie auf eine grundlegende Kritik an der patriarchalen Ordnung verpflichtet. Ausgangspunkt ist die feministische Schreibpraxis von Autorinnen, die mit ihren Texten Kritik an der bestehenden sprachlichen Ordnung übten, in die ihrer Auffassung nach patriarchale Werte eingeschrieben sind. Diese Sprachkritik müsse in der Übersetzung auf die sprachliche Ordnung der Zielsprache übertragen werden: „Since ‚patriarchal language‘ and its institutions govern most aspects of conventional language, whether it is English, French or any other language, translators who work Quebecois feminist texts into English have had to turn the critique of one language into the critique of another.”²²⁰

Die feministische Übersetzungspraxis entwickelte sich in der Auseinandersetzung mit experimentellen Schreibweisen feministischer Autorinnen in Kanada seit den 1970er Jahren. Diese beruhten auf der Negierung der patriarchal geprägten sprachlichen Strukturen und umfassen experimentelle translatorische Lösungen, die darauf abzielen, die vorgefundene sprachliche Matrix aufzubrechen und zu dekonstruieren.²²¹ Damit sind Eingriffe in die Sprache gemeint, um die textuelle Ebene von den in sie eingeschriebenen ‚phallogozentrischen‘ Elementen zu reinigen. Von Flotow äußert sich zu dieser feministischen Schreibpraxis folgendermaßen:

„They were concerned with research into the etymology of conventional vocabulary and its deconstruction. The explored women’s experiences that had not been put into words before [...]. They sought to create a new idiom which to express these experiences of the body, and write a women’s utopia. [...] Other

²¹⁹ Ebd., S. 70.

²²⁰ Ebd., S. 74.

²²¹ Ebd., S. 72.

strategies included the fragmentation of language, the disregard for grammatical or syntactical structures and the dismantling of individual words in order to examine their concealed meanings [...].²²²

Den Autorinnen gehe es somit darum, die weibliche Perspektive auf der sprachlichen Ebene sichtbar zu machen. Dies geschehe beispielsweise über Strategien wie Fragmentierung der Sprache oder Nichtbeachtung sprachlicher Strukturen. Auf diese dekonstruktive Arbeit an der Sprache hatten auch die Übersetzerinnen mit feministischen Übersetzungspraktiken zu reagieren.

Im Folgenden werden drei Übersetzungsstrategien zum Umgang mit den Texten nach Luise von Flotow dargestellt. Sie unterscheidet folgende Strategien: *supplementig, prefacing and footnotig, hijacking*. In Bezug auf diese translatorischen Praktiken spricht sie von der ‚Sichtbarkeit‘ der translatorischen Arbeit:

„Suffice it so say as a brief introduction, that the feminist translation, following the lead of the feminist writers she translates, has given herself permission to make her work visible, discuss the creative process she is engaged in, collude and challenge the writers she translates.“²²³

Um den Erwartungen der feministischen Autorinnen gerecht zu werden, mussten die Übersetzer*innen von Flotow zufolge nach den Mitteln greifen, welche das ‚richtige‘ Bild der Frau liefern. Zu dem von Flotow vorgeschlagenen Modell äußert sich auch Prunč, der die feministische Herangehensweise an die Übersetzung beleuchtet:

„Beliebte Mittel sind Wortneuschöpfungen (z. B. *her-story* vs. *his-story*), neue grammatische Konstruktionen, Ausnutzung von Homophonien und Homographien, Neukonstruktion von Vieldeutigkeiten durch graphische Verfremdung von Wortformen, Wortspiele und Metaphern, durch welche der identitätskonstruierende Aspekt von Sprache und Text aufgezeigt werden soll.“²²⁴

²²² Ebd., S. 72-73.

²²³ Ebd., S. 74.

²²⁴ Prunč, Erich: Entwicklungslinien der Translationswissenschaft..., S. 299.

Es ist jedoch zu betonen, dass feministische Übersetzung keine neuen Übersetzungswege entwickelt hat, sondern aus den bereits existierenden Methoden und Verfahren schöpfte.²²⁵ So spielt von Flotow bei der Beschreibung des Verfahrens *supplementing* auf den Kulturtext von Walter Benjamin²²⁶ an:

„Supplementing, as we know from Benjamin’s text, ‚Die Aufgabe des Übersetzers‘ is one of the most positive aspects of translation. It is the aspect I always keep in mind when I wrestle with apparently untranslatable texts. According to Benjamin the source text is supplemented by its translation, matured, developed, and given an afterlife. This is precisely what happens with supplementation in feminist translation, with the difference that the feminist translator is conscious of her political role as a mediator, whereas Benjamin seems to conceive of a translation, or any work of art for that matter, as apolitical and not primarily destined for an audience.“²²⁷

Unter *supplementing* sind also kreative translatorische Eingriffe z. B. Wortspiele zu verstehen, welche den feministischen Ausgangstexten ein ‚Nachleben‘ in der Übersetzung sichern. Diese Strategie wird benutzt, wenn nicht alle Elemente des Ausgangstextes auf ähnliche Weise in der Zielsprache wiedergegeben werden können. In diesem Fall können die Übersetzer*innen mit der Sprache spielen, immer im Bewusstsein dessen, dass sie eine politische, vermittelnde Rolle haben. Von Flotow bemerkt hierzu, dass das Verfahren Systemunterschiede zwischen den Sprachen kompensiert und auch auf anscheinend unübersetzbare Texte angewendet werden kann.²²⁸

Das *footnotig* beruht darauf, dem Text Anmerkungen beizufügen. Flotow vertritt die Meinung, dass es schon zu Routine geworden ist, dass die feministischen Übersetzer*innen ihre aktive Präsenz in *pre-faces* markieren, um ihre ‚Sichtbarkeit‘ zum Ausdruck zu bringen. Sie

²²⁵ Vgl. ebd.

²²⁶ Benjamin, Walter: Die Aufgabe des Übersetzers, in: Störig, Hans Joachim (Hrsg.): Das Problem des Übersetzens. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1963, S. 182–195.

²²⁷ von Flotow, Luise: Feminist Translation..., S. 74-75.

²²⁸ Vgl. ebd., S. 75.

bemerkt hierzu, dass der Typus des sich selbst auslöschenden Übersetzers, der einen leicht lesbaren Text für die Zielkultur verfasst, der Vergangenheit angehöre: „The modest, self-effacing translator, who produces a smooth, readable target language version of the original has become a thing of the past.”²²⁹

Hijacking erscheint besonders kontrovers, wenn man diese Strategie mit den oben erwähnten vergleicht. Darunter ist ein bewusster Eingriff in einen Text zu verstehen, wobei der Text von den Übersetzer*innen dorthin geführt wird, wo sie ihn haben wollen. Hier steht der Manipulation Tür und Tor offen, da die Grenzen zwischen Autor und Übersetzer*in vage werden. Von Flotow gesteht damit den Übersetzer*innen Autorenkompetenzen zu: „in general, it could be said that the erosion of the authority of the Author/Original in post-structuralist and deconstructionist discourses of the last twenty years has certainly been of great importance, giving the translator a much freer rein with the text.”²³⁰

Dies bringt ein neues Prisma mit sich, und zwar das Konzept, dass der Übersetzer*innen die Texte nach Belieben ‚im Namen der Frau‘ manipulieren darf. An dieser Stelle stellt sich die Frage, inwieweit es legitim ist, als Übersetzer so weitgehend in den Text einzugreifen. Von Flotow beruft sich auf Venutis Konzept des ‚unsichtbaren‘ Übersetzers. Wenn die Translatoren ihre Präsenz im Text nicht markieren und auf eine maximale Lesbarkeit des Zieltextes abzielen, hat es der Empfänger des Werkes mit ‚unsichtbaren‘ Übersetzerinnen* zu tun, die im Schatten des Originals bleiben. Folglich werden sowohl ästhetische, als auch kulturelle Unterschiede zwischen dem Ausgangs- und Zieltext eingeebnet. Bedeutet es also, dass Übersetzer*innen kein Recht darauf haben, ihre Spuren in der Übersetzung zu hinterlassen – so wäre hier zu fragen.

Luise von Flotow stellt sich mit Venuti entschlossen gegen eine solche ‚Unsichtbarkeit‘ des Übersetzers. Eingriffe der Übersetzer*innen in den Text seien nicht nur legitim, sondern notwendig. Sie plädiert für eine ‚feministische Übersetzungspraxis‘, die sich als kreative Tätigkeit versteht. Übersetzer*innen sollten ihre Präsenz im Text markieren sowie ihre Einstellung in den Text einbringen. Im Namen der Frau ist es damit Flotow zufolge akzeptabel einen Text zu manipulieren. Luise von Flotow prägte damit ein erweitertes Übersetzungsverständnis, ein anderes Selbst-

²²⁹ Ebd., S. 76.

²³⁰ Ebd., S. 80.

bewusstsein der Übersetzer*innen, da sie neue Wege für translatorisches Handeln ebnete, die sie als Strategien feministischer Übersetzung benennt.

Von Flotow versucht die Horizonte übersetzerischer Tätigkeit zu erweitern, indem sie den Übersetzer*innen übersetzerische Strategien zur Verfügung stellt, mit denen sie auf den Text reagieren können. Mit diesen translatorischen Techniken bezieht sich von Flotow auf die möglichen Methoden, vermittels deren die Spuren der Übersetzer*innen im Text markiert werden können. Es wird somit den Übersetzer*innen eine Reihe von Rechten eingeräumt, die von Eingriffen in den Text ‚im Namen der Frauen‘, über das Einfügen der Anmerkungen ins Textgewebe, bis hin zum Manipulieren mit den Inhalten reichen. Die Übersetzer*innen stehen in von Flotows Konzept im Dienst der Idee (nicht selten im Dienst politisch-gesellschaftlicher Ideen) und haben den Anspruch darauf, sich der Texte zu bemächtigen und nach Belieben und eigenem Gutdünken mit ihnen zu verfahren. Dies bedeutet gleichzeitig, dass die Arbeit der Translatoren nicht mehr als reproduktiv angesehen wird, da sie nicht in einer inferioren Beziehung zum Autor stehen, sondern diesem gleichgestellt werden. Von Flotows Ansatz bildet vor diesem Hintergrund die Grundlage für die Entwicklung translatorischer Techniken, die es den Übersetzer*innen ermöglichen, „their active presence in the text in footnotes“²³¹ zu markieren und dabei „deliberately womanhandling the text and actively participating in the creation of meaning.“²³²

Es stellt sich an dieser Stelle jedoch die Frage, ob die Übersetzer*innen dazu berechtigt sind, den Text beliebig zu gestalten und in seine Struktur einzugreifen? Einerseits kann der Ansatz von Flotow als manipulativ und durchaus kontrovers angesehen werden, andererseits muss man aber noch einen anderen Aspekt ihres Konzepts ins Visier nehmen: werden die feministischen Texte von ihren Eigentümlichkeiten und dekonstruktiven Sprachspielen bereinigt, so liegt eben in diesem Fall eine Manipulation der Ausgangstexte vor.

Diese Ansicht vertritt die deutsche Übersetzungsforscherin Vera Elisabeth Gerling, die das Konzept der ‚genderbewussten Überset-

²³¹ von Flotow, Luise: *Feminist Translation...*, S. 76.

²³² Homel, David/ Simon, Sherry: *Mapping Literature, The Art and Politics of Translation*, Véhicule Press, Montreal 1988, S. 50., zit. nach von Flotow, Luise: *Feminist Translation: Contexts, Practices and Theories*, in: *TTR: Traduction, Terminologie et Redaction* 4(2), 1991, S. 76.

zungswissenschaft‘ in den translatologischen Diskurs einführte. In ihrem Beitrag *Genderbewusste Übersetzungswissenschaft: Grundlagen und Perspektiven*²³³ optiert sie für eine Übersetzungspraxis, welche die feministischen Standpunkte von Autorinnen berücksichtigt und deren kritische Auseinandersetzung mit der patriarchal geprägten Sprache nachvollzieht. Auch in Gerlings Sichtweise nehmen die feministischen Schriftstellerinnen die Sprache als einen Schlüssel zur Veränderung wahr. Durch eine experimentelle Schreibpraxis versuchen sie die Normen zu brechen, wodurch es möglich gemacht werden sollte, die Frau in der Gesellschaft durch sprachliche Mittel zu repräsentieren. Aus der Sprache wurde ein Medium der weiblichen Perspektive, eine Kunstform gemacht, welche sich von den bisherigen traditionellen Schreibweisen weit unterscheidet. Die patriarchal geprägte Sprache werde über folgende Mittel aufgebrochen: „Wortspiele und Neologismen sowie unkonventionelle Verwendungen von Zeichensetzung, Orthographie und Schriftbild.“²³⁴ Das Ziel dieser dekonstruktiven Praktiken war es, den männlich dominierten Diskurs zu zerstören und die psychischen, physischen Erfahrungen und den weiblichen Standpunkt in die Sprache einzuschreiben.

Auch Gerling äußert sich kritisch zur gemeinhin den Übersetzer*innen zugeschriebenen Rolle und nimmt wie von Flotow das Übersetzen als eine kreative Tätigkeit wahr:

„Entsprechend wird an die Übersetzer der Anspruch gestellt, sie sollen als unsichtbar im Hintergrund Agierende möglichst transparente Texte liefern, die sich wie Originale lesen und somit den Prozess des Übersetzens unbemerkt belassen. Jedoch handelt es sich beim Übersetzen keineswegs um einen einfachen reproduktiven Prozess, sondern vielmehr um eine kreative und produktive Tätigkeit, aus der wiederum ein Werk entsteht [...]“²³⁵

Gerling plädiert wie von Flotow dafür, dass die Übersetzer „ein selbstbewussteres Verständnis für ihre Tätigkeit erlangen sollten, statt

²³³ Gerling, Vera Elisabeth: *Genderbewusste Übersetzungswissenschaft: Grundlagen und Perspektiven*, in: Krysztofiak, Maria: *Ästhetik und Kulturwandel in der Übersetzung*, Frankfurt am Main 2008, S. 61-85.

²³⁴ Ebd., S. 67.

²³⁵ Ebd., S. 62-63.

ihre kulturelle und sozioökonomische Abhängigkeit als ‚translational habitus‘ hinzunehmen.“²³⁶

Allerdings geht es der genderbewussten Übersetzungswissenschaft, wie sie von Gerling postuliert wird, nicht darum, den Translator dazu zu berechtigen, das Original ‚im Namen der Frau‘ zu modifizieren. Sie behandelt die Übersetzung vielmehr aus dem Blickwinkel der deskriptiven Translationswissenschaft unter dem Aspekt der Normabweichung. Wenn Frauen in ihren Texten von den (patriarchalen) Normen abweichen, wenn sie die Sprache dekonstruieren, mit ihr experimentieren, dann sollte die Übersetzung dies exponieren. Die Sprache müsse auch in der Übersetzung aufgebrochen werden, um in den Zieltext feministische Standpunkte sowie weibliche Erfahrung einzubringen. Damit wird in die textuelle Matrix eingegriffen, wodurch innovative grammatikalische Konstruktionen und Neologismen hergestellt werden. Gerade die Abweichungen von der Sprachnorm in Texten von Autorinnen, die sich kritisch mit der Sprache auseinandersetzen, stelle dabei eine besondere translatorische Herausforderung dar²³⁷, denn Texte, „die bewusst kritisch und womöglich gar dekonstruktiv mit der Sprache umgehen, (erfordern) vom Übersetzer ein hohes Maß an Aufmerksamkeit und Kreativität ein, da sich gerade hier die Unterschiede zwischen den Sprachen als Barriere bemerkbar machen können.“²³⁸

Mit dem kreativen Nachvollziehen der dekonstruktiven Ästhetiken in Texten von Frauen wird die Aufgabe der Übersetzer*innen von einer inferioren zu einer produktiven und innovative Tätigkeit aufgewertet und zugleich als politisches Handeln wahrgenommen:

„Berücksichtigt der Übersetzer solche textlichen Eigenschaften, indem er nach vergleichbaren Möglichkeiten in der eigenen Sprache sucht, bedeutet dies zugleich ein genderbewusstes politisches Handeln und ein Heraustreten aus der Transparenz des Übersetzungsprozesses. Jede Übersetzung birgt jedoch die Gefahr, dass – auch unbewusst – Korrekturen und sprachpolitische Dimensionen getilgt werden. Übersetzen ist also immer kontextgebunden. Somit kann auch in Übersetzungsanalysen nicht danach gefragt werden, wie eine Übersetzung sein sollte,

²³⁶ Ebd., S. 63.

²³⁷ Ebd., S. 83.

²³⁸ Ebd., S. 74.

vielmehr gilt es, in deskriptiven Analysen ihre jeweils eigenen Merkmale herauszuarbeiten und sie in ihren Kontexten zu situieren, wie es Ziel der deskriptiven Übersetzungswissenschaft ist.²³⁹

Die genderbewusste Übersetzungswissenschaft behandelt die Übersetzung also unter dem Vorzeichen der deskriptiven Translationswissenschaft, indem sie in erster Linie auf die Einbindung der Kontexte verweist, ohne die destruktive Verfahren von Autorinnen nicht nachvollziehbar sind. In diesem Sinne plädiert Gerling für ‚genderbewusstes‘ Übersetzen, und übersetzungswissenschaftlich seien solche Studien besonders ergiebig und aufschlussreich, welche detaillierte Textanalysen mit einer Problematisierung der jeweiligen Kontexte der Ausgangstexte bzw. Kontextwechseln in der Übersetzung verbinden.²⁴⁰ Dabei will sich Gerling allerdings von einem ‚feministischen Essentialismus‘ lossagen:

„Für die weitere Entwicklung der genderbewussten Übersetzungswissenschaft wäre es daher wünschenswert, die Übersetzung als kreative Tätigkeit anzunehmen, die weitab von den Möglicheren wörtlicher Übersetzung Wege finden kann und sollte, auch der Zielsprache Abweichungen von der Norm zu ermöglichen, ohne dabei einem feministischen Essentialismus zu verfallen.“²⁴¹

Die Übersetzung ist damit nicht ein Festschreiben von a priori angenommenen ‚weiblichen‘ Identitäten. Ebenso wenig vertritt Gerling ein binäres Verständnis von der Sprache, das den Autor*innen und Übersetzer*innen eine essentialistisch gedachte ‚weibliche‘ Sprache zuschreibt. Es geht vielmehr darum, die weibliche Erfahrung und weibliche Perspektive auf der sprachlichen Ebene der Übersetzung sichtbar zu machen – aber immer im Bewusstsein dessen, dass es keine eigene, spezifisch ‚weibliche‘ Sprache gibt, dass Frauen an der vom patriarchalischen Diskurs geprägten Sprache arbeiten müssen, um ihre Erfahrungen in diese Sprache einschreiben zu können.

Die translatalogischen Ansätze, für die von Flotow und Gerling plädieren, haben eines gemeinsam – sie zielen darauf ab, Übersetzer*in-

²³⁹ Ebd., S. 75.

²⁴⁰ Ebd., S. 83.

²⁴¹ Ebd.

nen aus ihrem Schattendasein zu befreien. Beide Konzepte heben die ‚Sichtbarkeit‘ des Translators beim Übersetzungsprozess hervor und erfordern die genaue Analyse literarischer Texte sowie feministischer Übersetzungspraktiken. Beide gehen von der Annahme aus, dass die Translation eine kreative Tätigkeit sei und lenken das Augenmerk auf eine detaillierte Textanalyse. In der Betonung der Fokussierung auf den Translator lassen sich zwischen beiden Konzepten Parallelen erkennen. Der größte Unterschied zwischen den angeführten Konzepten der Translationspraktiken liegt jedoch in dem Verständnis der Übersetzungspraxis und den den Übersetzer*innen gewährten Rechten im Rahmen der übersetzerischen Arbeit.

In der vorliegenden Studie findet das von Gerling vorgeschlagene Konzept mit der Betonung auf der kontextuellen Einbettung von Original und Übersetzung Anwendung. Der methodologische Rahmen der Analyse basiert auf den Grundannahmen der *DTS*, deren Vertreter für eine kontextgebundene Analyse der Ausgangstexte und ihrer Übersetzungen optieren. Gerlings deskriptiver Ansatz fordert eine kontextintensive Betrachtung der in den Originaltexten zum Tragen kommenden dekonstruktiven Arbeit an der Sprache, welche das ideologische und politische Umfeld der Autorinnen einbezieht. Sowohl die Originaltexte, als auch ihre Übersetzungen sollen dabei in ihren jeweiligen Kontexten beobachtet und beschrieben werden. Mit diesem Postulat geht die Verfasserin der vorliegenden Studie konform. Damit soll ein möglichst objektiver Beobachtungsort eingenommen und vermieden werden, eigene, eventuell ideologisch gefärbte Überzeugungen an die Texte heranzutragen – so gut sie auch gemeint sein mögen.

1.9. Methodologie – Stufen der Übersetzungsanalyse nach Lance Hewson

Wie bereits angedeutet, basiert die Methodologie der vorliegenden Studie auf dem Modell von Lance Hewson. Aufbauend auf den Beiträgen der deskriptiven Übersetzungswissenschaft hat Hewson die Stufen der Übersetzungsanalyse herausgebildet, anhand deren das

Zusammentragen aller Ausgangsinformationen zum Ausgangs- und Zieltext innerhalb eines literarischen Systems erfolgt.²⁴²

Sein Konzept fußt im Wesentlichen auf den Überlegungen von Cees Koster, dessen deskriptiver Ansatz eine umfassende kulturelle Situierung von Ausgangstext und Übersetzung vorsieht. Demzufolge betont er zunächst die Notwendigkeit der Sammlung der *preliminary data* in Bezug auf den Zieltext. Als Ausgangspunkt der Kritik gilt bei Koster damit die Unterschung des Z-Textes.²⁴³ Nach Koster kann man das Zusammentragen der *preliminary data* als vierphasigen Vorgang darstellen, welcher folgende Grundelemente miteinbezieht – Informationen zu den Paratexten der Übersetzung, die Art der Publikation, der Übersetzer und seine übersetzten Texte, Informationen in Bezug auf den A-Text.²⁴⁴ Dabei plädiert Koster dafür, die Übersetzung nicht losgelöst von der Vorlage zu betrachten. Er geht vom Gedanken aus, dass die Vorlage den Hintergrund für die Analyse der sprachenspezifischen Form des Zieltextes bildet.²⁴⁵ Ohne Heranziehen der Vorlage schein es unmöglich zu sein, ‚das Potenzial‘ der Übersetzung zu beleuchten.²⁴⁶

Aus den von Koster veranschlagten Kriterien des Verfahrens ergibt sich die Erfassung von Schlüsselinformationen zum Zieltext und zum Ausgangstext. Im Endeffekt wird das gesamte Umfeld der Übersetzung miteinbezogen. Anhand der grundlegenden Informationen erfolgt eine komparatistische Analyse, indem die ausgangs- und zielsprachlichen Elemente einer genaueren Betrachtung unterzogen werden. Wie Beate Sommerfeld schreibt, vermittelt das Konzept von Koster eine breite komparatistische Perspektive mit einer Konfrontierung beider Texte, indem Elemente wie Lexik, Rhetorik und Intertextualität analysiert werden.²⁴⁷ Dabei werden Parameter zugrundegelegt, die das „semantisch-pragmatische Gerüst“²⁴⁸ der Übersetzungsanalyse bilden.

²⁴² Vgl. Hewson, Lance: *An Approach to Translation Criticism: Emma and Madame Bovary in Translation*, Amsterdam 2011, S.24f, vgl. Sommerfeld, Beate: *Übersetzungskritik. Modelle, Perspektiven, Didaktik*, Poznań 2016, S. 75.

²⁴³ Vgl. Sommerfeld, Beate: *Übersetzungskritik...*, S. 74.

²⁴⁴ Vgl. ebd., S. 74.

²⁴⁵ Vgl. Koster, Cees: *From World to World: An Armamentarium for the Study of Poetic Discourse in Translation*, Amsterdam / Atlanta 2000, S. 126.

²⁴⁶ Vgl. ebd., vgl. Sommerfeld, Beate: *Übersetzungskritik. Modelle, Perspektiven, Didaktik*, Poznań 2016, S. 74.

²⁴⁷ Vgl. Sommerfeld, Beate: *Übersetzungskritik...*, S. 74.

²⁴⁸ Ebd.

Koster hat den Versuch unternommen, ein kritisches Instrumentarium in Bezug auf den Z-Text zusammenzustellen. Entsprechend den deskriptiven (d. h. nicht-normativen) Ansätzen der Übersetzungswissenschaft betrachtet er Übersetzer und Kritiker als gleichberechtigte Partner, den Kritiker nennt er demzufolge *describer*: „the describer is in competition with the translator because she performs a translational interpretation.“²⁴⁹ Auch die Übersetzungsanalyse ist für Koster unvermeidlich mit Interpretation verbunden.²⁵⁰

Auch Hewsons Auffassung nach besteht die Übersetzungskritik darin, die möglichen Interpretationen beider Texte aufzuzeigen. In der Einleitung zu seiner Studie *An Approach to Translation Criticism: Emma and Madame Bovary in Translation*²⁵¹ bringt er das Ziel seines Ansatzes näher:

„[...] sets out to examine ways in which literary text may be explored as a translation, not primarily to judge it, but to understand where the text stands in relation to its original by examining the interpretative potential that results from the translational choices that have been made.“²⁵²

Dazu sei es hilfreich, sich einen Überblick über bereits bestehende Interpretationen des Textes zu verschaffen. Damit knüpft Hewson auf die Hauptannahme von den *DTS* an, indem er die Übersetzung nicht bewerten will, sondern den Text in einem bestimmten Kontext situiert und vor diesem Hintergrund analysiert. Erst aus einer kontextgebundenen Untersuchung lasse sich sowohl das interpretative Potenzial des Textes als auch die übersetzerischen Entscheidungen rekonstruieren.

²⁴⁹ Vgl. Koster, Cees: The translator in between texts: on the textual presence of the translator as an issue in the methodology of comparative translation description, in: Riccardi, Alessandra (Hrsg.): Translation Studies. Perspectives of an Emerging Discipline. Cambridge 2002, S. 29, vgl. Sommerfeld, Beate: Übersetzungskritik. Modelle, Perspektiven, Didaktik, Poznań 2016, S. 75.

²⁵⁰ Koster, Cees: The translator in between texts: on the textual presence of the translator as an issue in the methodology of comparative translation description, in: Riccardi, Alessandra (Hrsg.): Translation Studies. Perspectives of an Emerging Discipline, Cambridge 2002, S. 24-37, hier S. 29.

²⁵¹ Hewson, Lance: An Approach to Translation Criticism: Emma and Madame Bovary in Translation, Amsterdam 2011.

²⁵² Ebd., S. 1.

In seinem Modell richtet Hewson sein Augenmerk auf die Reihenfolge, nach der eine Übersetzungsanalyse verläuft. Zunächst werde eine Makroperspektive eingenommen, anschließend die Mikroebene beleuchtet um am Ende der Untersuchung wieder die Makroperspektive ins Visier zu nehmen: „the ordering that I suggested here involves a double movement: from general, macro-level considerations to micro-level, and then progressively back to the macro-level.“²⁵³ Das Verfahren bilde eine Grundlage für das Verständnis der von den Übersetzer*innen getroffenen Entscheidungen im Laufe des Translationsprozesses. Sein Ziel fasst Hewson wie folgt: „to demonstrate how the macro-micro-macro framework allows the critic to reach a satisfactory understanding both of the interpretative issues at stake and of the outcomes of translation decisions.“²⁵⁴ Die Übersetzungsanalyse wird mithin als ein verstehendes Nachvollziehen des interpretativen Akts des Übersetzers betrachtet.

Das sechsstufige Modell der Übersetzungsanalyse von Hewson besticht durch seine Übersichtlichkeit, indem sämtliche relevanten Informationen sorgfältig zusammengestellt werden, wobei der Kontext der Vorlage sowie der Übersetzung seine entsprechende Gewichtung erfährt. All diese Stufen lassen sich als eine untrennbare Einheit verstehen und müssen zusammen in Erwägung gezogen werden. Im Folgenden werden Stufen der Übersetzungsanalyse beleuchtet, die das von Hewson vorgeschlagene Modell vorsieht.

Die Übersetzungsanalyse beginnt mit einer gründlichen Vorarbeit, welche sechs Schritte umfasst. Die erste Stufe zielt darauf ab, alle Basisinformationen zum Ausgangstext zusammenzutragen. Damit meint Hewson ein breites Spektrum von Informationen zum Autor bzw. zur Autorin, seinen bzw. ihren bisherigen Werken, Weltanschauung, Einzelheiten zu den biographischen Daten sowie die Informationen zu dessen bzw. deren literarischer Praxis. Der erste Schritt sieht auch die Beschreibung der Editionsgeschichte vor. Da der Schwerpunkt des wissenschaftlichen Interesses der Vertreter der deskriptiven Übersetzungswissenschaft auf der Rolle der Kultur und der Kontexte liegt, sind die Kontexte nicht nur des Textes, sondern auch des Autors bzw. der Autorin zu untersuchen. Nur auf diese Weise lässt sich ein vollständiges Bild der Autor*innen liefern, das ihre ästhetischen Strategien und lite-

²⁵³ Ebd., S. 24.

²⁵⁴ Ebd.

rarischen Verfahren nachvollziehbar macht.²⁵⁵ Als nächstes werden die Eigenschaften des Zieltextes gesammelt, wobei den folgenden Fragen nachgegangen wird: sind frühere Übersetzungen des Textes vorhanden oder hat es der Kritiker mit der ersten Übersetzung zu tun? Zudem wird das Augenmerk auf die folgende Fragen gelenkt: welcher Status kommt dem Text in der Zielkultur zu? Befindet sich der Text an der Peripherie des literarischen Systems (im Sinne der Polysystemtheorie von Even-Zohar) oder wurde er in den Kanon aufgenommen? Werden in der Zielkultur andere Texte identifiziert, welche ähnliche Leitthemen oder östhetische Merkmale aufweisen? Im dritten Schritt der Analyse wird dem Übersetzer bzw. der Übersetzerin besondere Beachtung geschenkt, indem die Auskünfte zu ihrer übersetzerischen Tätigkeit zusammengetragen werden.

Im weiteren Verlauf der Untersuchung werden Paratexte zu Ausgangs- und Zieltext ins Visier genommen und ausführlich beschrieben, also die textuellen und visuellen Elemente, welche den Haupttext begleiten. Dazu werden die Gestaltung der Titelseite, Illustrationen, Vorwort und Nachwort sowie Klappentext gezählt, welche zum Teil die Rezeption des Textes in der Zielkultur determinieren.²⁵⁶ In der vorletzten Stufe der Übersetzungsanalyse wird die Gesamtheit vorhandener kritischer Mittel einer Analyse unterzogen. Darunter wird ein kritischer Apparat verstanden, mit welchem aufgezeigt wird, wie die Texte in ihren Kulturen rezipiert wurden.²⁵⁷ Als letzter Vorbereitungsschritt gilt die Analyse von Makrostruktur des Ausgangs- und Zieltextes, wobei die Architektonik beider Texte, Kapitel, Figurenkonstellationen genau beschrieben werden.²⁵⁸

Wurden die Stufen der Vorarbeit durchgeführt, wird der Kontext beider Texte umrissen. Anhand der gesammelten Informationen kris-

²⁵⁵ Vgl. Bukowska, Joanna: Übersetzen mit dem Beipackzettel? Kontextgebundene Analyse des Romans Verführungen von Marlene Streeruwitz und seiner polnischen Übersetzung von Agnieszka Kowaluk unter dem Gesichtspunkt der Descriptive Translation Studies, in: Sommerfeld, Beate unter Mitarbeit von Bukowska, Joanna / Wątrobiński, Damian: Facetten der literarischen Übersetzung, Studien zur Germanistik und Translationsforschung, Poznań 2018, S. 39-56, hier S. 42.

²⁵⁶ Vgl. ebd.

²⁵⁷ Vgl. Sommerfeld, Beate: Übersetzungskritik..., S. 76.

²⁵⁸ Vgl. Hewson, Lance: An Approach ..., S. 20.

talisiert sich ein *critical framework* heraus, welches das Grundgerüst der weiteren Untersuchung bildet, die zwei Elemente vorsieht – die Mikroanalyse der Texte sowie erneute Anknüpfung an die Makroebene beider Texte. Diese Vorgehensweise ermöglicht die Gesamteinschätzung der übersetzerischen Entscheidungen auf der makrotextuellen Ebene.

Im Folgenden sei kurz die Wahl der Methodologie begründet. In der vorliegenden Arbeit werden keine feministischen Maßstäbe angesetzt, sondern für ein kontextbewusstes Übersetzungsverständnis plädiert. Damit ist die vorliegende Studie in den Annahmen der beschreibenden Übersetzungswissenschaft verortet. Aus diesem Grund wurde für die Methodologie der Arbeit das deskriptive Modell von Hewson gewählt, da es einen fundierten und objektiven Überblick über wesentliche Informationen zur Textvorlage und dem Translat liefert und die sich aus den Informationen ergebenden Kontexte transparent ordnet. In seinem Kern berücksichtigt das Modell von Hewson ein hohes Maß an Komplexität – es sieht eine ausführliche Analyse von übersetzungsrelevanten Elementen vor und vereint in sich die Hauptleistungen der *DTS* – die Polysystemtheorie von Even-Zohar und Normbegriff von Toury. Erst die *preliminary data*, also die Vertiefung der Zusammenhänge, Überlegungen zum Status der Texte sowie Basisinformationen zum Autor bzw. zur Autorin liefern ein umfassendes Bild des kulturellen Umfelds, anhand dessen eine kritische Analyse translatorischer Entscheidungen erfolgen kann. Auf der Grundlage dieses kontextintensiv konzeptualisierten Modells wird die Analyse jeglicher Faktoren durchgeführt, welche übersetzerische Entscheidungen determinieren. Dabei werden der Analyse folgende Leitfragen zugrunde gelegt:

- Wie wird das literarische Programm Streeruwitz‘ in ihren Texten realisiert? Welche dekonstruktiven Verfahren kommen zum Tragen und welche Kontexte liegen ihnen zugrunde?
- Mit welchen translatorischen Strategien reagieren die Übersetzerinnen Agnieszka Kowaluk und Emilia Bielicka auf Streeruwitz‘ Texte? Wahren die Übersetzerinnen die dekonstruktive Poetik von Streeruwitz und bringen sie im Zieltext zum Vorschein? Wie agieren die Übersetzerinnen in einem komplizierten Geflecht von sprachlichen Normen?
- Wurden in den Translaten die Intention und Kontexte der Autorin nachgezeichnet?

Der Ansatz gibt somit dem Übersetzungskritiker ein umfassendes Instrumentarium zum Nachvollziehen translatorischer Lösungen an die Hand, wobei der Schwerpunkt auf den kulturellen Gegebenheiten beider Texte liegt. Es ist an dieser Stelle nochmals an die Hauptannahmen von *DTS* zu erinnern – der A-Text und Z-Text sind im Rahmen einer bestimmten Kultur zu betrachten und kontextgebunden zu beschreiben. Das Modell von Hewson ermöglicht es somit, Übersetzungsleistungen zu erfassen und sie deskriptiv zu bestimmen.

2. Kontextgebundene Analyse der Romane *Verführungen. 3 Folge Frauenjahre. und Partygirl.* von Marlene Streeruwitz und ihrer polnischen Übersetzungen von Agnieszka Kowaluk und Emilia Bielicka

Den methodologischen Rahmen der vorliegenden Arbeit bilden die Grundannahmen der deskriptiven Übersetzungswissenschaft. Besonders wichtig scheinen hier die Überlegungen der *Descriptive Translation Studies* zu dem Begriff Kontext. Wie bereits angedeutet, schreibt sich ein kontextbewusstes Literatur- und Übersetzungsverständnis in die Grundlagen der *Descriptive Translation Studies* ein. Der Blick wird somit auf die Autor*innen sowie die Übersetzer*innen und deren kontextuelles Umfeld gerichtet. Die Annäherung an den Text erfolgt zunächst über Basisinformationen zur Autorin – gemäß der Grundannahme, dass der Text nicht losgelöst vom Umfeld der Autor*innen zu analysieren ist. Mit anderen Worten heißt es, dass man, um an einen Text heranzugehen, in erster Linie die Positionierung des Schriftstellers näher zu bestimmen hat.

Im Folgenden wird das analytische Verfahren der vorliegenden Studie beleuchtet. Das Anliegen des vorliegenden Kapitels ist es, zwei Romane von Marlene Streeruwitz *Verführungen. 3 Folge Frauenjahre.*²⁵⁹ und *Partygirl.*²⁶⁰ sowie ihre polnischen Übersetzungen *Uwiedzenia: odcinek trzeci, lata kobiet*²⁶¹ und *Partygirl*²⁶² aus dem Blickwinkel der DTS – nach dem Modell der Übersetzungsanalyse nach Hewson – zu erfassen und zu beschreiben.

Der erste Schritt des Modells sieht eine gründliche Untersuchung des Ausgangstextes vor, wobei der Schwerpunkt der Analyse auf zwei umfassenden Kontexten liegt – dem Kontext der Autorin und dem Kon-

²⁵⁹ Streeruwitz, Marlene: *Verführungen. 3. Folge. Frauenjahre.*, Vierte Auflage, Erstveröffentlichung 1996, Frankfurt am Main 2012.

²⁶⁰ Streeruwitz, Marlene: *Partygirl.*, Frankfurt am Main 2002.

²⁶¹ Streeruwitz, Marlene: *Uwiedzenia: odcinek trzeci, lata kobiet*, übersetzt von Agnieszka Kowaluk, Warszawa 2004.

²⁶² Streeruwitz, Marlene: *Partygirl*, übersetzt von Emilia Bielicka, Warszawa 2004.

text des Ausgangstextes. Dabei nimmt Marlene Streeruwitz mit ihrer sprachlichen Könnerschaft, Weltanschauung und ihrem historischen Umfeld einen besonderen Platz in der vorliegenden Studie ein und wird in einem separaten Unterpunkt beschrieben.

Im weiteren Verlauf des analytischen Teils der Studie werden für beide Prosatexte von Streeruwitz und ihre Übersetzungen die Stufen des Modells separat durchlaufen. Abschließend werden die Ergebnisse, welche sich aus der Untersuchung ergeben, auf der Makroebene noch einmal zusammengefasst. Hierzu wird das Augenmerk auf die übersetzerische Tätigkeit beider Übersetzerinnen gelenkt, indem ihre translatorischen Entscheidungen aus dem Blickwinkel der *DTS* erläutert werden.

Bevor man jedoch auf die eigentliche deskriptiv ausgerichtete Analyse eingeht, ist noch auf einen anderen Teil der Studie hinzuweisen, den Exkurs, welcher sich als eine kontextbezogene Ergänzung der Studie versteht. Der in die Arbeit eingefügte Diskurs hängt mit dem Gesamtkonzept der Arbeit zusammen. Um alle wesentlichen Aspekte der vielseitigen Persönlichkeit von Marlene Streeruwitz aufzuzeigen, ist es in erster Linie notwendig, ihren direkten und indirekten Kontexten nachzuspüren. In ihrem Aufsatz *Schlussfolgerungen aus einem Selbstversuch* geht Katharina Döbler der Frage nach: Darf man die Bücher von Marlene Streeruwitz ohne Beipackzettel lesen?²⁶³ Diese provokative Frage hat die Autorin der Studie dazu veranlasst, einen Exkurs in Bezug auf Streeruwitz' Hintergrund zu konzipieren und ihn vor dem analytischen Teil zu platzieren.

2.1. Exkurs

Der vorliegende Exkurs versteht sich somit als eine Art ‚Beipackzettel‘, den Döbler in ihrem Aufsatz²⁶⁴ zur Disposition stellt. Da sich die vorliegende Arbeit zum Ziel setzt, einen Beitrag zur kontextgebundenen

²⁶³ Döbler, Katharina: Schlussfolgerungen aus einem Selbstversuch. Darf man die Bücher von Marlene Streeruwitz ohne Beipackzettel lesen?, in: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur, Marlene Streeruwitz, Heft 164, München 2004, S. 11-18.

²⁶⁴ Vgl. ebd., S. 11-18.

Übersetzungskritik zu leisten, wird im Folgenden notwendigerweise der Kontext der Autorin Marlene Streeruwitz umrissen, welcher sich aus vielen Spektren zusammensetzt. Der Exkurs unternimmt den Versuch, das Grundanliegen der sprachlichen Könnerschaft der Autorin nachzuzeichnen. Aus diesem Grunde dürfen die historische Dimension der feministischen Literaturwissenschaft, ihre Entstehung und das damit einhergehende ‚weibliche‘ Schreiben nicht am Rande vorkommen, da sie einen wesentlichen Impuls in Streeruwitz’ Werke eingebracht haben. Das Augenmerk wird somit auf den ideologischen und sozio-kulturellen Hintergrund der Autorin gelenkt, indem ihr kulturelles Umfeld einer Betrachtung unterzogen wird. Das Nachdenken über die Kontexte der Autoren schreibt sich in die Grundannahmen der *Descriptive Translation Studies* ein, die der vorliegenden Studie als methodologische Grundlage zugrunde gelegt werden.

Der Exkurs möchte Hintergrundwissen liefern und eine Einführung in die Kontexte der Autorin geben, indem eine umfassende Darstellung ihrer Intentionen versucht und den Grundlagen ihrer individuellen Ästhetik nachgegangen wird. Dabei wird davon ausgegangen, dass es ohne Berücksichtigung des Umfelds der Autorin unmöglich ist, ihre Schreibpraxis angemessen nachzuvollziehen.

2.1.1. Feministische Literaturwissenschaft – Hintergründe und geschichtlicher Umriss

Marlene Streeruwitz hat sich selbst wiederholt als Feministin bezeichnet: „Of course I’m a feminist; I have always been one. For me it is a bias in favor of women, girls, and life and constitutes a basic attitude toward the world. Nurtured by common experiences, it becomes a basic form of solidarity.“²⁶⁵ Der Feminismus kann damit als ein wichtiger Kontext ihres Schaffens angesehen werden. Im Folgenden wird daher ein kurzer Überblick über die feministische Literaturwissenschaft gegeben. Begonnen werden soll jedoch mit einem historischen Problemaufriss.

²⁶⁵ Kraft, Helga: Language is not an Instrument for Me but Existance, Interview mit Helga Kraft, in: Women in German Yearbook: Feminist Studies in German Literature & Culture, Volume 22, 2006, S. 74-87, hier S. 77.

Der moderne Feminismus hat seine Wurzeln in der Neuen Frauenbewegung, welche sich in den 1960er Jahren in den USA etablierte und in ihren Ursprüngen politisch verankert war.²⁶⁶ Gerling gibt zu bedenken, dass der Ausgangspunkt der feministischen Literaturwissenschaft die politische Frauenbewegung Ende 1960er Jahren war, deren Ziel es war, patriarchal geprägte Strukturen anzuklagen.²⁶⁷ Dazu äußert sich auch Jutta Osinski, die schreibt, dass sich die Frauenbewegungen (*Women's Liberation Movement*²⁶⁸) Ende der 1960er Jahre entwickelten und gegen das patriarchale Zeitalter, herrschende Stereotypen von Männlichkeit und Weiblichkeit und männliche Dominanz sowie die patriarchal geprägte Gesellschaftsordnung Stellung bezogen.²⁶⁹ Die Bürgerrechtsbewegungen rückten die „unterprivilegierten Bevölkerungsschichten“²⁷⁰ ins Zentrum der Aufmerksamkeit, und in der Folge wurden sich auch Frauen ihrer Diskriminierung bewusst, da sie wie Farbige von den Bürgerrechten ausgeschlossen waren. Aus diesem Grunde begannen sie ihre Rechte geltend zu machen. 1970 wurde die Anthologie *Sisterhood is powerful. An Anthology of Writings from the Women's Liberation Movement*²⁷¹ von Robin Morgan herausgegeben, mit der die Autorin für eine Veränderung der Wahrnehmung der Frauen in der amerikanischen Gesellschaft plädierte. Mit der Zeit haben sich verschiedene Richtungen in der Bewegung herauskristallisiert²⁷², die von Ursula Linnhoff in ihrem Werk *Die neue Frauenbewegung. USA-Europa seit 1968*²⁷³ rekapituliert werden. Zum Status der Frauen in den USA äußerte sich bereits 1963 Betty Friedan in ihrem Werk *The Feminine Mystique*²⁷⁴, indem sie die Lage der Hausfrauen der 1950er und 1960er Jahre beschreibt, für den Zugang der Frauen zur Bildung plädiert und die „Verlogenheit der

²⁶⁶ Vgl. Osinski, Jutta: Einführung in die feministische Literaturwissenschaft, Berlin 1998, S. 25.

²⁶⁷ Vgl. Gerling, Vera Elisabeth: Genderbewusste..., S. 65.

²⁶⁸ <https://www.thoughtco.com/1960s-feminist-activities-3529000> (Zugriff am 3.11.2018)

²⁶⁹ Vgl. Osinski, Jutta: Einführung in die..., S. 25.

²⁷⁰ Ebd.

²⁷¹ Morgan, Robin: *Sisterhood Is Powerful: An Anthology of Writings from the Women's Liberation Movement*, New York 1970.

²⁷² Vgl. Osinski, Jutta: Einführung in die..., S. 26.

²⁷³ Linnhoff, Ursula: *Die neue Frauenbewegung. USA-Europa seit 1968*, Köln 1974.

²⁷⁴ Friedan, Betty: *The Feminine Mystique*, New York 1963.

propagierten Rollenklischees²⁷⁵ enthüllt. Ihr Buch wurde zum Symbol des *Women's Liberation Movement*. Zu dieser Zeit war auch der Kampf um die Selbstbestimmung von Frauen an der Tagesordnung, der sich in den Demonstrationen gegen Abtreibungsverbote widerspiegelte: „Man wandte sich gegen Auffassungen von einer naturgegebenen Differenz der Geschlechter und forderte gleiche Bedingungen, Rechte und Pflichten für Mann und Frau. Das galt auch für die Studentenbewegungen an den Universitäten.“²⁷⁶

Zum Standardwerk des feministischen Diskurses wurde die Abhandlung von Simone de Beauvoir *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*²⁷⁷, die 1949 in Frankreich erschien und als Grundlagentext für neue Feministinnen wahrgenommen wird.²⁷⁸ Ihr emblematisches Werk thematisiert den Status der Frau in der Gesellschaft unter Berücksichtigung verschiedener Aspekte. Beauvoir versuchte eine Bestandsaufnahme der Situation der Frau auf verschiedenen Gebieten, u.a. in der Geschichte, Literatur, Psychologie zu skizzieren.²⁷⁹ Ihre Überlegungen luden zur Reflexion nicht nur über die Diskriminierung der Frau ein, sondern auch über ein falsches Bewusstsein der Frauen dem eigenen Geschlecht gegenüber. Mit ihrem bekannten Kernsatz „Man kommt nicht als Frau zur Welt, man wird es“²⁸⁰ bekräftigt de Beauvoir ihre These, dass die Frauen von der patriarchalen Gesellschaft geprägt werden und durch die Gesellschaft erst zu Frauen gemacht werden. Beauvoirs Werk wurde von der feministischen Literaturwissenschaft aufgegriffen, es schreibt sich in deren Ziel ein, eine kritische Auseinandersetzung mit ‚männlich‘ geprägten Strukturen – auch in der Literatur – vorzunehmen.

In den 1970er Jahren setzte sich das *Women's Liberation Movement* an den amerikanischen Universitäten durch und trug zur Gründung der *Women's Studies* bei²⁸¹:

²⁷⁵ Osinski, Jutta: Einführung in die..., S. 26.

²⁷⁶ Ebd., S. 27.

²⁷⁷ de Beauvoir, Simone: *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*, übersetzt von Eva Rechel-Mertens (Band 1), Fritz Montfort (Band 2), Hamburg 1951, Reinbek bei Hamburg 1968.

²⁷⁸ Vgl. Osinski, Jutta: Einführung in die..., S. 30.

²⁷⁹ Vgl. Lindhoff, Lena: Einführung in die feministische Literaturtheorie, Stuttgart 1995, S. 1ff.

²⁸⁰ de Beauvoir, Simone: *Das andere Geschlecht...*, S. 265.

²⁸¹ Vgl. Osinski, Jutta: Einführung in die..., S. 40.

„Die *Women's Studies* waren zunächst in Analogie zu den *Black Studies* konzipiert, die im Rahmen der Bürgerrechtsbewegungen entwickelt worden waren; wie schon zuvor die Schwarzen, so wollten sich nun auch Frauen damit auseinandersetzen, dass sie in Politik, Wirtschaft, Geschichte, Philosophie, Literatur und Kunst unterdrückt worden waren und untergeordnete Rollen zugewiesen bekommen hatten; auch ging es ihnen, wie den Schwarzen, darum, durch die Beschäftigung mit der eigenen, aus allgemeinen kulturellen Bewußtsein weitgehend ausgegrenzten Geschichte und Kultur ein neues Identitätsgefühl und Stolz auf die eigene Identität zu gewinnen.“²⁸²

Das Ziel war es, der Frauen jede Form der Bildung zugänglich zu machen sowie sich intensiv mit der Frauenforschung auseinanderzusetzen. Ab den 1970er Jahren wurde der aufgrund ‚männlicher‘ Werturteile entstandene literarische Kanon einer kritischen Sichtung unterzogen, aus denen bisher Frauen ausgeschlossen waren.²⁸³

Im Mittelpunkt stand somit die Rezeption literarischer Werke. Es ging der feministischen Literaturwissenschaft darum, den Frauen generell zu mehr Präsenz zu verhelfen. Nach der Posener Literaturwissenschaftlerin Joanna Drynda ist das Problem der Repräsentation der Frau in der Kultur eines der Hauptthemen seit dem Beginn der feministischen Überlegungen.²⁸⁴ Die Literatur von Frauen, die bislang keine Anerkennung fand, wurde aufs Neue rezipiert, indem z. B. die Texte vergessener Autorinnen zum Gegenstand des Interesses gemacht wurden. Zu dieser Zeit erfolgte somit die Wiederentdeckung und Relektüre bisher vernachlässigter Literatur von Frauen.²⁸⁵ Die feministische Literaturwissenschaft weist – wie Barbara Hahn nachweist – einen hohen Grad an Vielfalt auf – „es wird anders gelesen, und es werden andere Texte gelesen. [...] Es werden andere Texte anders gelesen.“²⁸⁶

²⁸² Ebd., S. 41.

²⁸³ Gerling, Vera Elisabeth: *Genderbewusste...*, S. 66.

²⁸⁴ Vgl. Drynda, Joanna: *Spiegel-Frauen. Zum Spiegelmotiv in Prosatexten zeitgenössischer österreichischer Autorinnen* (= Studien zur Germanistik, Skandinavistik und Übersetzungskultur, Bd. 3), Frankfurt am Main 2012, S. 76.

²⁸⁵ Vgl. Gerling, Vera Elisabeth: *Genderbewusste ...*, S. 66.

²⁸⁶ Hahn, Barbara: *Feministische Literaturwissenschaften*, in: Bogdal, Klaus Michael (Hrsg.): *Neue Literaturtheorien. Eine Einführung*, Göttingen 2005, S. 225-241, hier S. 230.

Aus den angestellten Beobachtungen lässt sich folgendes Resümee ziehen – feministische Literaturwissenschaft geht „von der Prämisse einer historischen, sozialen, wirtschaftlichen, ideologischen und kulturellen Frauenunterdrückung aus.“²⁸⁷ Die Fundamente der Unterdrückung lassen sich in der Sprache, Literatur und dem literarischen Leben finden und betreffen die Gegenwart:

„Das Ziel ist die ideologische und hochschulpolitisch-praktische Emanzipation der Frau, durch die sich auch männliche Rollenmuster und Selbstbilder ändern sollen. An dieses Ziel wird literaturwissenschaftliches Arbeiten gebunden, so dass die Interessen, Perspektiven und Gegenstände der Erkenntnis ihm dienen. Literarische und ästhetische Phänomene werden auf das Postulat der Geschlechterdifferenz bezogen und untersucht. Dabei kann es sich um Texte von Männern oder von Frauen, um historische oder systematische Fragestellungen, um inhaltliche oder formalästhetische, um literaturtheoretische oder um interpretationspraktische Zusammenhänge handeln. Was die feministische Literaturwissenschaft charakterisiert, ist ihre Verbindung von literaturwissenschaftlichem Arbeiten und feministischer Standpunktnahme, die sich sowohl an literarischen Texten als auch den sozialen und ideologischen Kontexten orientiert, in denen Geschlechterverhältnisse stehen.“²⁸⁸

Die feministische literaturwissenschaftliche Forschung verfolgt also ein Emanzipationsziel, indem literarische und ästhetische Phänomene einer genderbezogenen Analyse unterzogen werden. Aus dem oben angeführten Zitat lässt sich folgern, dass die feministische Literaturwissenschaft sich auf mehrere Kontexte erstreckt, da sie sich nicht nur mit der Frage der Literatur auseinandersetzt, sondern ihr Augenmerk auch auf den sozialen und ideologischen Aspekt richtet.

Zunächst geht es darum, den gesellschaftlichen Freiraum für die schöpferische Arbeit von Frauen zu schaffen. Schon in ihrem 1928 erschienen Essay *A Room of One's Own*²⁸⁹ plädierte Virginia Woolf dafür, den Frauen in der Gesellschaft mehr eigenen Raum zu verschaffen,

²⁸⁷ Osinski, Jutta: Einführung in die..., S. 127.

²⁸⁸ Ebd.

²⁸⁹ Woolf, Virginia: *A room of One's own*, London 1928.

der ihnen zusteht. Der Text gilt als einer der bahnbrechenden feministischen Grundlagentexte des 20. Jahrhunderts²⁹⁰, dessen Titel aus der von ihr aufgestellten These stammt – dass die Frauen über einen privaten Schreibraum zu verfügen haben sowie finanziell unabhängig sein müssen, um ungestört schöpferische Arbeit zu leisten.²⁹¹

Woolf gilt als Vorläuferin der feministischen Literaturwissenschaft, da in ihren Überlegungen um die Frage nach weiblicher Schreibtradition kreist, die Geschichte der schreibenden Frauen festhält und die Frauen in ihren Texten zur sprachlichen Eigenständigkeit auffordert. Ihre Arbeit gilt als ein ermunternder Appell an die Schriftstellerinnen, welche sich einen Platz im diskursiven und literarischen und Raum verschaffen sollten. Somit nimmt ihr Diskurs den Blick der feministischen Literaturwissenschaft vorweg.²⁹² Woolf kommt das nicht geringe Verdienst zu, den gesellschaftlichen Status von schreibenden Frauen analysiert zu haben. Mit ihren Überlegungen eröffnet sich also ein neuer Spielraum für die weibliche Schreibpraxis.

2.1.2. Das Konzept der *écriture féminine* – Hintergründe und geschichtlicher Umriss

In den 1980er Jahren verlagerte sich zunehmend das Interesse auf eine als ‚weiblich‘ postulierte Ästhetik. Den Bezugspunkt der Rezeption literarischer Werke bildete die Auflösung der patriarchalen sprachlichen Ordnung – mithin werden die Texte auf „spezifisch weibliche Sprachtraditionen“²⁹³ untersucht. Ein Meilenstein war das Konzept der sog. *écriture féminine*, das eng mit den Arbeiten von Hélène Cixous, Luce Irigaray und Julia Kristeva verknüpft ist²⁹⁴ – den ‚Müttern‘ der feministischen Literaturtheorie, welche in den 1980er Jahren wegen ihrer stark feministisch geprägten Texte Anerkennung fanden.²⁹⁵ Diesen

²⁹⁰ Vgl. Gerling, Vera Elisabeth: Genderbewusste..., S. 66.

²⁹¹ Vgl. Woolf, Virginia: A room of..., S. 6.

²⁹² Vgl. Lindhoff, Lena: Einführung in die..., S. 31.

²⁹³ Gerling, Vera Elisabeth: Genderbewusste..., S. 66.

²⁹⁴ Vgl. Osinski, Jutta: Einführung in die..., S. 151.

²⁹⁵ Vgl. Bukowska, Joanna: Körper schreiben – Stilmerkmale der *écriture féminine* in Marlene Streeruwitz' Roman Verführungen. 3. Folge. Frauenjahre und ihre Wiedergabe in der polnischen Übersetzung, in: Sommerfeld, Beate/ Kęsicka,

Theoretikerinnen war eines gemeinsam – sie kritisierten die Denk- und Sprachtraditionen, welche sie als rein patriarchal bezeichneten, da sie das ‚Weibliche‘ aus den Augen verloren hätten: „Die Herrschaft der Logik in der abendländischen Philosophie und Geschichte, so die Kritik der *écriture féminine*, beruhe auf einem Ausschluss alles Nicht- Logischen – Rhythmus, Klang – aus dem Denken und aus der Sprache.“²⁹⁶

Cixous, Kristeva und Irigaray nehmen in ihren Werken die weibliche Perspektive ins Visier, indem sie drei Varietäten bzw. Ausprägungen der *écriture féminine* entwickeln – Frau-Sprechen (Irigaray), poetisches Schreiben und Sprechen (Kristeva), Körper-Schreiben (Cixous), welche in Anlehnung an die Modellen von Freud, Lacan und Derrida entwickelt wurden. Die Theoretikerinnen haben den Versuch unternommen, sich mit deren Kanontexten kritisch auseinanderzusetzen.²⁹⁷ Daraus lässt sich folgern, dass man, um die weibliche Schreibpraxis im Rahmen der feministischen Modelle zu begreifen, zunächst auf die Theorien von Freud und Lacan eingehen sollte, da auf deren Fundament die feministische Kritik aufgebaut wurde und die im feministischen Diskurs als theoretische Bezugspunkte gelten. Nicht ohne Grund rekurrieren die Vertreterinnen der feministischen Literaturwissenschaft auf ihre Theorien – die Begründung des kritischen Rekurses auf das freudianische Frauenbild liefert Osinski:

„Daß Freud Frauenbild Feministinnen verärgert, ist zu verstehen. Die Bedeutung, die dem Penis im zentralen psychoanalytischen Paradigma, dem Ödipuskomplex zugeschrieben wird, und das damit verbundene Theorem vom Penisneid als dem Angelpunkt für die psychosexuelle Entwicklung der Frau gelten als patriarchalische Ideologien, die sich nicht wegdiskutieren lassen.“²⁹⁸

Zielpunkt der Kritik an Freud war aber vor allem Freuds ‚Phallozentrismus‘, der die Frau über einen biologischen Mangel definierte und damit ihre inferiore Position gegenüber dem Mann festschrieb.

Karolina / Korycińska-Wegner, Małgorzata/ Fimiak-Chwiłkowska, Anna: Übersetzungskritisches Handeln. Modelle und Fallstudien, Frankfurt am Main 2017, S. 218.

²⁹⁶ Vgl. Osinski, Jutta: Einführung in die ..., S. 58.

²⁹⁷ Vgl. Drynda, Joanna: Spiegel-Frauen..., S. 63.

²⁹⁸ Osinski, Jutta: Einführung in die..., S. 137.

Weitergeführt worden sei dies durch Lacan, der den Phallus mit der symbolischen Ordnung gleichsetzte und damit die Frauen aus dieser ausschloss. Drynda erklärt den Bezug folgendermaßen:

„Die Konfrontation zielt besonders auf Lacan hin, der den Freud-schen anatomischen Mangel der Frau gegen einen sprachlichen austauschte. Doch im Unterschied zu Lacan, der im männlichen Symbolischen Ordnung die ausschlaggebende Ordnung erkennt, wenden sich Irigaray, Cixous und teilweise auch Kristeva dem Imaginären zu, wenn auch ihr Schritt des Umkehrens von Lacanschen Wertigkeiten nicht all seine Dogmen betrifft.“²⁹⁹

Die Frau war damit aus der sprachlichen Repräsentation vertrieben, in der ihr kein Platz gewährt wurde. Drynda verweist auf das Hauptanliegen der Theoretikerinnen: „Beibehalten wird die Annahme, dass die Frau aus der symbolischen Ordnung ausgeschlossen, und die Sprache männlich (= phallisch) determiniert sei.“³⁰⁰ Irigaray, Kristeva und Cixous haben sich intensiv mit der Frage des in der Sprache und in der Gesellschaft vorherrschenden Phallozentrismus auseinandergesetzt, in dem sie auch einen Logozentrismus am Werk sahen, der das ‚Weibliche‘ ausschließe. Die patriarchal geprägte, logozentrische Sprache sowie ihr Denken seien dem „Gesetz des Vaters“ oder dem „Gesetz des Phallus“ unterworfen.³⁰¹ In Anlehnung an Jacques Lacan wird der Logozentrismus als ‚Phallogozentrismus‘ wahrgenommen. Die Konstrukte hingegen, welche im ‚männlich‘ dominierten Sinnsystem als a-logisch gelten, würden als das ‚Weibliche‘ ausgeschlossen. ‚Weibliches‘ Schreiben wird als Verletzung der Normen wahrgenommen und als ‚das Andere‘ marginalisiert.³⁰²

Dies war der Antrieb dazu, dass die Theoretikerinnen sich auf die Suche nach der puren ‚weiblichen‘ Sprache begaben. Mit der Emanzipation der Frau ging also auch die Emanzipation der Sprache einher. Daher versteht sich das Konzept der *écriture féminine* nicht nur als ein aktives Teilnehmen am Politikleben, sondern vor allem auch als Entwicklung der eignen ‚weiblichen‘ Textpraxis, indem man an der

²⁹⁹ Drynda, Joanna: Spiegel-Frauen..., S. 63-64.

³⁰⁰ Ebd., S. 64.

³⁰¹ Osinski, Jutta: Einführung in die..., S. 58.

³⁰² Vgl. ebd., S. 58.

Sprache arbeitet.³⁰³ Die Frauen sollten sich schreibend von der Männerwelt und -kultur befreien, indem sie sich eine eigene ‚weibliche‘ Schreibweise erarbeiten.

Mit der patriarchalen Dominanz und der Ausgrenzung des ‚Weiblichen‘ befasste sich Irigaray, deren Überlegungen darum kreisten, wie „das ausgegrenzte Weibliche in der von Platon bis Freud herrschenden ‚phallogozentrischen‘ Kultur zur Sprache kommen kann, obwohl die Sprache selbst zu dieser Kultur gehört.“³⁰⁴ In Anlehnung an Jacques Lacan fokussiert sich Irigaray in ihrem Konzept auf eine „a-logische, die symbolische Ordnung durchkreuzende Sprache“, welche „biologisch-morphologisch dem Körper unterliegt.“³⁰⁵

Kristevas Interesse wandte sich dem poetischen Schreiben und Sprechen zu. Bis in die Mitte der 1970er Jahre hat sich in ihren Arbeiten kein feministischer Blick angedeutet.³⁰⁶ Sie richtete ihr Augenmerk auf den avantgardistischen Text und damit einhergehende poetische Verfahren. Deren Schreibtechnik war durch „die Veränderung, Verschiebung, Umkehrung der herrschenden Sprache durch das individuelle Spiel in ihr und mit ihr“³⁰⁷ gekennzeichnet. Im Kreis der Zeitschrift *Tel-Quel* entwickelte sie Theorien zu literarischer Avantgarde und beschrieb eine revolutionäre Zeichenpraxis, die später als ‚weibliches‘ Schreiben apostrophiert wurde.³⁰⁸ Kristeva recurriert auf die Theorie Lacans, indem sie in den literaturwissenschaftlichen Diskurs zwei gegensätzliche Kategorien einführt – ‚das Symbolische‘ und ‚das Semiotische‘.³⁰⁹ Letzteres wird als ein Bereich des Imaginären verstanden, welcher der symbolischen Sprache vorgelagert ist und eng mit dem weiblichen Körper verbunden ist. Dem weiblichen ‚Anderen‘ war damit ein Raum jenseits der symbolischen, sprachlichen Ordnung vorbehalten.

Auch für Cixous ist der Körper der Bezugspunkt ‚weiblicher‘ Schreibpraxis. Die Anglistikprofessorin gilt als Hauptvertreterin der *écriture féminine*. Ihre Werke *Le rire de la méduse*³¹⁰, *Schreiben, Fe-*

³⁰³ Vgl. ebd., S. 59.

³⁰⁴ Ebd., S. 59-60.

³⁰⁵ Ebd., S. 151.

³⁰⁶ Vgl. ebd., S. 60.

³⁰⁷ Ebd.

³⁰⁸ Vgl. Lindhoff, Lena: Einführung in die..., S. 114.

³⁰⁹ Vgl. Osinski, Jutta: Einführung in die..., S. 159-162.

³¹⁰ Cixous, Hélène: *Le rire de la méduse*, in: *L'Arc* 61(1975), S. 39-54.

minität, Veränderung³¹¹, *Die unendliche Zirkulation des Begehrens*³¹² sowie *Das Buch von Promethea*³¹³ sind bahnbrechende Texte, in denen die Arbeit an der phallogozentrisch geprägten Sprache zum Ausdruck gebracht wird. Cixous pocht auf die Frage nach den Schreibtechniken, dank deren die Frau sich neu bestimmen könnte. Es wird also der Frage nachgegangen, welche Schreibpraxis dazu geeignet sei, damit die Frau ihr Dasein im Text markieren und sich innerhalb der ‚männlichen‘ sprachlichen Ordnung sichtbar machen könnte. Schreiben ist für Frauen damit „immer eine Spannung, ein Kampf. Es gibt durchaus eine Arbeit an Worten, die je nach Text differiert.“³¹⁴

Dieses Schreiben der Frauen hat seinen Bezugspunkt im weiblichen Körper. Cixous postuliert ein ‚Körper-Schreiben‘, worunter sie eine ‚avantgardistische Schreibweise‘ versteht, die sowohl Frauen als auch Männer gleichermaßen anwenden können, mit der Voraussetzung, dass dem ‚Weiblichen‘ zum Ausdruck verholfen wird.³¹⁵ Mit ihrem Kernsatz „Schreibe dich: dein Körper muss sich Gehör verschaffen“ appelliert Cixous in ihrem Essay *Das Lachen der Medusa*³¹⁶ an die Frauen, vom Körper her zu schreiben und klagt somit die abendländische Tradition des Denkens an, die den Körper ausschließe. Cixous vertritt die Meinung, dass sich die Schreibpraxis der meisten Frauen auf die ‚männliche‘ Schrift stützt und hebt hervor, dass nicht in allen Texten, welche von Frauen stammen, das ‚weibliche‘ Schreiben zum Vorschein kommt.³¹⁷ Umgekehrt sei auch in Texten von Männern das ‚Weibliche‘ zu finden. Sie betont jedoch, dass dies selten vorkomme, im Gegensatz zu den von den Frauen verfassten Schriften, bei denen das ‚Männliche‘ oft zur Erscheinung kommt:

„Die meisten Frauen machen es so: Sie machen die Schrift des Anderen, also des Mannes, und in ihrer Naivität legen sie dar

³¹¹ Cixous, Hélène: Schreiben, Feminität, Veränderung, in: *Alternative* 108/109 (1976), S. 134-154.

³¹² Cixous, Hélène: *Die unendliche Zirkulation des Begehrens*. Weiblichkeit in der Schrift, übersetzt von Eva Meyer und Jutta Kranz, Berlin 1977.

³¹³ Cixous, Hélène: *Das Buch von Promethea*, übersetzt von Karin Rick, Wien 1990.

³¹⁴ Cixous, Hélène: *Die unendliche Zirkulation ...*, S. 13.

³¹⁵ Vgl. Osinski, Jutta: *Einführung in die ...*, S. 151.

³¹⁶ Cixous, Hélène: *Das Lachen der Medusa*. Zusammen mit aktuellen Beiträgen, übersetzt von Claudia Simma, Wien 2013, S.147.

³¹⁷ Vgl. Cixous, Hélène: *Die unendliche Zirkulation...*, S. 37.

und halten sie aufrecht und machen so eigentlich eine Schrift, die männlich ist. Man muss aufpassen, wenn man über die Weiblichkeit in der Schrift arbeiten will, dass man sich nicht von den Namen fangen lässt: nicht alles, was mit dem Namen einer Frau unterzeichnet ist, ist deshalb gleich eine weibliche Schrift. Das kann sehr gut eine männliche Schrift sein und umgekehrt bedeutet die Unterschrift eines Mannes nicht, dass die Weiblichkeit ausgeschlossen wäre. Es ist zwar selten, aber es gibt Weiblichkeit in von Männern gezeichneten Schriften, das kommt vor.“³¹⁸

Auch wenn sie Ausnahmen zugesteht, unterscheidet Cixous zwei Ordnungen der Sprache, die sie als männliche und weibliche Ökonomie kennzeichnet.³¹⁹ Die erstere finde in der patriarchalen Gesellschaft Anwendung und wird als „Ordnung des Eigenen“ bezeichnet.³²⁰ Nach Cixous ist die männliche Ökonomie auf Freuds Psychoanalyse zurückzuführen. Die Männer dringen auf Besitztum, wobei sie von Verlust-Ängsten geplagt sind. Für Cixous hängt die männliche Ökonomie mit dem Logischen zusammen, wodurch die Männerwelt gekennzeichnet ist: „immer geordnet, reserviert, zurückgehalten durch die Wirkung eines Kalküls.“³²¹ Das logische ‚männliche‘ Denken „systematisiert, klassifiziert und hierarchisiert“ die Struktur der Gesellschaft.³²² Hingegen versteht sich die weibliche Ökonomie als Gegensatz zur männlichen Ökonomie, sie bildet die Gesamtheit der Elemente, welche der Logik zuwiderlaufen. Cixous definiert sie wie folgt: „Weiblich schreiben, heißt, das hervortreten zu lassen, was vom Symbolischen abgetrennt wurde, nämlich die Stimme der Mutter, heißt Archaischeres hervortreten zu lassen. Die archaischste Kraft, die einen Körper affiziert und die durch das Ohr eintritt und das Innerste erreicht.“³²³

In ihrem Modell widersetzt sich die Theoretikerin der symbolischen Ordnung, die ihrer Meinung nach in der patriarchalen Welt weit ver-

³¹⁸ Cixous, Hélène: Die unendliche Zirkulation des Begehrens. Weiblichkeit in der Schrift, übersetzt von Eva Meyer und Jutta Kranz. Berlin 1977, S. 37, zit. nach Osinski, Jutta: Einführung in die feministische Literaturwissenschaft, Berlin 1998, S. 152.

³¹⁹ Vgl. Osinski, Jutta: Einführung in die..., S. 152.

³²⁰ Ebd.

³²¹ Cixous, Hélène: Die unendliche Zirkulation..., S. 9.

³²² Osinski, Jutta: Einführung in die..., S. 152-153.

³²³ Cixous, Hélène: Die unendliche Zirkulation..., S. 42-43.

breitet ist. Die weibliche Ökonomie knüpft sie an die Erfahrungen von Frauen:

„Cixous, die sich besonders mit dem Weiblichkeitsbegriff in der weiblichen Textpraxis auseinandersetzt, zielt auf das Wesentliche im eigentlichen Sinne des Wortes – auf die Essenz des Weiblichen hin. Sie konzentriert sich auf dessen Ausdrucksweise, indem sie dem präödpalen, vorsprachlichen Imaginären die feminine Sprache abhören will.“³²⁴

Cixous bezieht sich auf den Körper und das Mütterliche. So verstanden kann das ‚Körper-Schreiben‘ als eine Methode gelten, sich sprachlich von der symbolischen Ordnung zu befreien. *Écriture féminine* wird somit als eine Schreibtechnik verstanden, die „eng mit dem weiblichen Körper verbunden ist.“³²⁵

Die Befreiung von den ‚männlichen‘ Werten und vom Symbolischen geschieht damit in bzw. mittels der Sprache. ‚Weibliches Schreiben‘ ist damit ein steter Kampf der Frauen um die Möglichkeit der Artikulation ihrer Erfahrungen. Wie bereits erwähnt, lassen sich die Fundamente der Frauenunterdrückung in der Sprache finden. Aus diesem Grunde ist auf die Sprachlosigkeit der Frauen hinzuweisen, die in der patriarchalen, tradierten sprachlichen Ordnung erstickt wurden, in die Frauen sich immer wieder verbeißen.³²⁶ Cixous führt aus: „In den philosophischen Texten sagt man, dass die Waffe der Frau das Sprechen ist, weil sie spricht, spricht sie reichlich, schwätzt sie, quillt sie über vor Lärm, vor dem Lärm des Mundes. Aber in der Wirklichkeit sagt sie nicht, hat sie nichts zu sagen. Sie besetzt immer den Platz des Schweigens.“³²⁷

Das ‚weibliche Schreiben‘ lässt sich keinem bestimmten System einordnen, da das theoretische Denken ein Privileg der Männerwelt sei³²⁸: „Denn man wird diese Praxis nie theoretisieren können [...] sie wird immer über den Diskurs hinausgehen, der das phallogozentrische

³²⁴ Drynda, Joanna: Spiegel-Frauen..., S. 65.

³²⁵ Allrath, Gaby / Gymnich, Marion: Feministische Narratologie, in: Nünning, Ansgar/ Nünning, Vera (Hrsg.): Neue Ansätze in der Erzähltheorie, Trier 2002, S. 35-74, hier S. 62.

³²⁶ Vgl. Osinski, Jutta: Einführung in die..., S. 64.

³²⁷ Cixous, Hélène: Die unendliche Zirkulation..., S. 32.

³²⁸ Vgl. Bukowska, Joanna: Körper schreiben ..., S. 218-219.

System beherrscht; diese Praxis findet und wird andernorts stattfinden als auf den Gebieten, die der theoretisch- philosophischen Herrschaft untergeordnet sind.³²⁹ Die Frau lässt sich also diskursiv nicht bestimmen, die bleibt das ungreifbare ‚Andere‘.

Das Postulat einer eigenen, genuin ‚weiblichen‘ Schreibpraxis hat in der Literaturwissenschaft nachgewirkt. So greift Weber die Frage nach dem ‚Weiblichen‘ auf: „Wenn Frauen anders sind, so werden sie auch anders schreiben, sollte man meinen, werden ästhetisch andere Wege gehen, andere Mittel einsetzen als die Männer.“³³⁰ Zum Postulat Cixous‘ äußert sich Weber wie folgt:

„Aus dem Schatten des Mannes sollen sie heraustreten und das Schweigen aufkündigen, zu dem sie in der symbolischen Ordnung verurteilt waren. Schreibend – über die Entdeckung der ihnen eigenen Sprache des Imaginären sollen sie zu sich selbst finden und sich aber auch die Männer, aus dem beide Geschlechter verkrüppelnden phallogozentrischen System befreien.“³³¹

Vom heutigem Standpunkt aus wird das Konzept des ‚weiblichen‘ Schreibens jedoch stark kritisiert, da es – wie Gerling zusammenfasst – nur neue essentialistische Stereotype bilde und „sich in den Mythos einer männlichen Projektionsbildung einordnen lässt.“³³² Solche Ansätze bedienen letzten Endes immer die „Oppositionsbildung von Frau und Mann“³³³. Zu dieser dichotomischen Festschreibung der Geschlechter äußert sich auch Drynda: „Diese Gegensatzpaare reproduzieren die bekannten Muster insofern, als das Männliche eindeutig negativ konnotiert erscheint, wohingegen dem Weiblichen eine gesellschaftlich-subversive Kraft zugestanden wird.“³³⁴

Die von den Autorinnen vertretenden literaturwissenschaftlichen Ansätze seien damit in ihrer Tragweite begrenzt, da die ‚weibliche‘

³²⁹ Cixous, Hélène: Schreiben, Feminität, Veränderung, in: *Alternative* 108/109 (1976), S. 134-154., zit. nach Osinski, Jutta: Einführung in die feministische Literaturwissenschaft, Berlin 1998, S. 153.

³³⁰ Weber, Ingeborg: *Weiblichkeit: Wahn und Wirklichkeit. Von der Geschichtsmächtigkeit der Bilder des Weiblichen*, Darmstadt 1994, S. 7.

³³¹ Ebd., S. 21-22.

³³² Gerling, Vera Elisabeth: *Genderbewusste...*, S. 67.

³³³ Ebd., S. 66.

³³⁴ Drynda, Joanna: *Spiegel-Frauen...*, S. 65.

Sprache immer nur in der Opposition zur ‚männlichen‘ positioniert wird.³³⁵ Man rückt heute in der Literaturwissenschaft von solchen essentialistischen Postulaten ab³³⁶, die Frauen eine andere Sprache zuschreiben.³³⁷ Infolgedessen sank in den 1990er Jahren das Interesse an den Theoretikerinnen der *écriture féminine* deutlich.³³⁸ Allgemeines Credo ist: Cixous' Werke seien „in der feministischen Literaturwissenschaft in den USA und Deutschland überschätzt worden.“³³⁹ Wegen des Essentialismus-Vorwurfs hat das Konzept der *écriture féminine* die Zeit nicht überdauert und wird als Klischee wahrgenommen, denn es ver falle, wie Ingeborg Weber schreibt, „in dichotomische Denkmuster.“³⁴⁰

Dafür gewinnt die Dekonstruktion in der feministisch orientierten Literaturwissenschaft an Gewicht. Dies kommt auch bei Barbara Hahn zum Ausdruck, wenn sie ihrer Studie *Feministische Literaturwissenschaften*³⁴¹ der Frage nach den Perspektiven der feministischen Literaturwissenschaft nachgeht, indem sie zwei Wege aufzeigt. Die erstere Richtung sieht eine „klassisch feministische Argumentation“ vor, wobei die Frau als „sozio-sexuelles Opfer gesehen“ wird.³⁴² Die zweite ist jedoch durch die Dekonstruktion gekennzeichnet.³⁴³ Hahn erkennt in dieser Zweiteilung „duale Argumentationsmuster“³⁴⁴ und bemerkt hierzu, dass derzeit eine Tendenz Richtung Dekonstruktion auffällig ist. In diesem Zusammenhang scheint der Begriff der Dekonstruktion erklärungsbedürftig zu sein.

³³⁵ Vgl. Gerling, Vera Elisabeth: Genderbewusste..., S. 67.

³³⁶ Vgl. Osinski, Jutta: Einführung in die..., S. 152-153.

³³⁷ Vgl. Bukowska, Joanna: Feministyczne aspekty przekładu artystycznego na podstawie powieści *Verführungen* austriackiej autorki Marlene Streeruwitz oraz jej tłumaczenia na język polski w świetle opisowych badań nad przekładem, in: Szczepan-Wojnarska, Anna (Hrsg.): *Tłumaczenia w XXI wieku*, Warszawa 2018, S. 215-229.

³³⁸ Vgl. ebd., S. 151.

³³⁹ Ebd., S. 156.

³⁴⁰ Weber, Ingeborg: *Weiblichkeit...*, S. 26.

³⁴¹ Hahn, Barbara: *Feministische Literaturwissenschaften...*, S. 225-241.

³⁴² Ebd., S. 229.

³⁴³ Vgl. ebd., S. 230.

³⁴⁴ Ebd.

2.1.3. Dekonstruktion

Im Folgenden werden somit die Züge der Dekonstruktion erörtert. Der Begriff wurde ausführlich in den Arbeiten von Jacques Derrida erläutert³⁴⁵, behält aber bis heute eine schillernde Bedeutung. Johanna Bossinade schreibt dazu: „mit der Dekonstruktion ist es wir mit dem Gral. Alle kennen ihn, haben zumindest davon gehört, doch wer weiß schon was es ist“³⁴⁶ und hebt gleichzeitig hervor, dass keine einheitliche Definition des Dekonstruktionsbegriffes vorhanden ist. Es bestehen zwei Varianten der Dekonstruktion – die erstere etablierte sich in den USA und wurde von der *Yale School of Deconstructivism* entwickelt, deren Vertreter Geoffrey H. Hartman, Harold Bloom, Joseph Hills Miller und Paul de Man sind.³⁴⁷ Für die vorliegende Studie ist die zweite Art der Dekonstruktion relevant – die Derridasche Ausprägung, die eine ausführliche, analytische Untersuchung philosophischer Texte vorsieht. Zu Derridas Kulttexten gehören *De la grammatologie*³⁴⁸ und *Positions*³⁴⁹, in dem er Dekonstruktion als ein Projekt darstellt, welches keinen klaren Regeln untersteht und seiner Auffassung nach kaum als Konzept zu definieren sei. Sie wird eher als eine Überschreitung auf eine neue Wahrnehmung der Schrift aufgefasst, worin Derrida einen positiven Aspekt sieht.³⁵⁰ Derrida geht vom Gedanken aus, dass gerade die Literatur „eine immanente Widerständigkeit gegen die kategorialen Systeme“³⁵¹ aufweist: „Es sind die System der Rhetorik und Ästhetik sowie die Literaturkritik mit ihren Wertoppositionen von Sinn und Form, Inhalt und Signifikant, Wahrheit, Repräsentation [...]“³⁵² Dies mag der

³⁴⁵ Vgl. Menke, Bettine: Dekonstruktion – Lektüre: Derrida literaturtheoretisch, in: Bogdal, Klaus Michael (Hrsg.): Neue Literaturtheorien. Eine Einführung, Göttingen 2005, S. 242-273, hier S. 242.

³⁴⁶ Bossinade, Johanna: Poststrukturalistische Literaturtheorie, Stuttgart 2000, S. 176.

³⁴⁷ Vgl. ebd., S. 176 (zu den einzelnen Schulen der Dekonstruktion vgl. ausführlich bei Culler, Johnathan: On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism, Ithaca, New York 1982).

³⁴⁸ Derrida, Jacques: De la grammatologie. Éditions de Minuit, Paris 1967.

³⁴⁹ Derrida, Jacques: Positions, Entretiens avec Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta. Éditions de Minuit, Paris 1972.

³⁵⁰ Vgl. Bossinade, Johanna: Poststrukturalistische..., S. 182.

³⁵¹ Ebd., S. 181.

³⁵² Ebd.

Grund dafür sein, dass gerade Derridas Spielart der Dekonstruktion in Literatur und Literaturwissenschaft so produktiv wurde.

Alle diese Kategorien sollen mithilfe der Dekonstruktion aufgehoben und durchkreuzt werden. Unter Dekonstruktion ist zunächst eine kritische Lektüre zu verstehen, die bestehende Denkordnungen in Frage stellt und deren immanenten Widersprüche offenlegt. Derrida geht dabei vom einzelnen Text aus. Texte weisen seiner Ansicht nach keine stabile Natur auf, sie sind durch Brüche gekennzeichnet, die sichtbar gemacht werden sollen. Dazu schlägt er ein neues Lektüreverfahren vor, das eine kritische Evaluierung und Hinterfragung des Textes vorsieht. Um das Projekt Dekonstruktion durchzuführen, braucht man die Strategie „der doppelten Geste“.³⁵³ Dazu äußert sich auch Bettine Menke, die schreibt, dass die Lektüre „de-konstruktives Lesen“ ist, das zugleich „aktiv“ und „produktiv“ ist.³⁵⁴ Derrida bietet eine detaillierte Analyse des Textes, indem er ihn durch den Filter laufen lässt und ihn auf verschiedene Aspekte prüft. Hierbei werden Zeichen, Sinn und Bedeutung des Textes untersucht. Er konzentriert sich auf die Herkunft und Genealogien der Wörter, vertieft sich in die Etymologie eines bestimmten Wortes und dessen „Verwendungskontexte“.³⁵⁵ Zudem geht er auf die Bedeutung des Wortes ein und überprüft die Konnotationen, welche mit einem bestimmten Wort einhergehen.³⁵⁶ Seine Analysemethoden erstrecken sich auch auf „asemantische Zeichen, graphische Signaturen“³⁵⁷, Paratexte d. h. „Titel, Vorwort, Fußnoten, Glossare und Datumsangaben“³⁵⁸, wodurch er das gesamte Umfeld des Textes miteinbezieht. Derridas Dekonstruktion bedeutet damit auch ein Zersetzen der logischen Ordnung, die in Texten aufbewahrt ist, und letztendlich der Ordnung der Schrift. Mit seinen Arbeiten wendet er sich also auch gegen den Logozentrismus der westlichen Philosophie. Seine Ansichten scheinen viele Gemeinsamkeiten mit dem Ansatz der feministischen Literaturwissenschaft zu haben.

Bei den Vertreterinnen des ‚weiblichen Schreibens‘ ist die Dekonstruktion als ein Instrument des Widerstands gegen die bestehenden

³⁵³ Ebd., S. 178.

³⁵⁴ Menke, Bettine: Dekonstruktion – Lektüre..., S. 251.

³⁵⁵ Bossinade, Johanna: Poststrukturalistische..., S. 186.

³⁵⁶ Vgl. ebd.

³⁵⁷ Ebd., S. 187.

³⁵⁸ Ebd.

Normen zu verstehen. Die feministischen Theoretikerinnen vertiefen sich in die ‚männlich‘ geprägte Sprache, brechen die tradierten Normen und Konventionen.³⁵⁹ Die Brechung der Sprache findet ihren Niederschlag im Text und geschieht über „Wortspiele und Neologismen sowie unkonventionelle Verwendung von Orthographie, Schriftbild oder Zeichensetzung.“³⁶⁰ Hélène Cixous nutzte beispielsweise die Ränder des unbeschriebenen Blattes, wodurch sie die bestehende Ordnung des Textes zerstörte und dem Marginalen einen anerkannten Platz zuwies.³⁶¹ Gerling spricht in diesem Sinne von der dekonstruktiven Spielart des Feminismus, der sich in der subversiven Brechung der existierenden Sprache äußert.³⁶² Den Frauen stehe keine eigene Sprache zur Verfügung, und sie müssen daher andere Wege finden, innerhalb der bestehenden Sprache ihren Ort zu markieren, indem deren Strukturen aufgebrochen werden.³⁶³

Im Folgenden wird der Versuch unternommen, die folgende Frage zu beantworten – wie sind diese Kontexte nun in Marlene Streeruwitz‘ Schreiben eingegangen? Zunächst ordnet Streeruwitz sich selbst – wie bereits bemerkt – in den Feminismus ein:

„Ich halte Feminismus, feministische Politik jetzt auch aufs Schreiben bezogen, für die grundlegende Revolution und die einzige, auch richtige, die unter der Eroberung von Würde eine natürlich anarchistische Utopie verwirklichen kann, in der jeder und jede selbst verhandeln lernt mit der Gesellschaft und sich selbst [...].“³⁶⁴

Ihre Literatur soll also vor allem eine aufklärerische Funktion erfüllen, sie soll auf die gesellschaftliche Position von Frauen aufmerksam machen und den Frauen ihre Würde zurückgeben. So leiten sie eine gesellschaftliche Revolution ein. Die Revolution erfüllt sich ihrer Mei-

³⁵⁹ Vgl. Osinski, Jutta: Einführung in die..., S. 151.

³⁶⁰ Gerling, Vera Elisabeth: Genderbewusste..., S. 67.

³⁶¹ Vgl. ebd., S. 66.

³⁶² Ebd., S. 69.

³⁶³ Vgl. ebd.

³⁶⁴ Moser, Doris: Interview. Doch. Marlene Streeruwitz antwortet. Fragen stellt Doris Moser. Marlene Streeruwitz, in: Höfler, Günther A. / Melzer, Gerhard (Hrsg): Marlene Streeruwitz, Band: 27, Graz 2008, S. 11-26, hier S. 13.

nung nach in der Sprache: „Aber genau das muss ja untersucht werden, also was ist es denn und wie muss anders gesprochen werden, anderes geredet werden, um zu einer eigenen Sprache zu kommen.“³⁶⁵ Es geht Streeruwitz um das Aufbrechen der vorgefundenen Konventionen, die sich in der patriarchalen Sprache etabliert haben. Ihre Einstellung den vorgefundenen Strukturen gegenüber findet Niederschlag in der von ihr verwendeten bedingungslos kritischen Sprache. In ihrem Sprachverständnis bietet sich also nur vordergründig ein Postulat, das mit der *écriture féminine* konform geht. Streeruwitz plädiert nicht für eine ‚weibliche‘ Sprache, sie will die weibliche Erfahrung in der bestehenden Sprache markieren, indem sie diese dekonstruiert. Auch Streeruwitz betrachtet die Sprache als ein Instrument des Widerstands, sie ist sich jedoch dessen bewusst, dass es keine pure ‚weibliche‘ Sprache gibt. In ihren Texten plädiert sie wie die feministischen Theoretikerinnen zwar für die Brechung der symbolischen Ordnung, allerdings mit dem Unterschied, dass sie keinen essentialistischen Postulaten aufsitzt. Streeruwitz geht in ihren poetologischen Konzepten einen anderen Weg. Sie behauptet, dass es notwendig ist, an der bestehenden Sprache zu arbeiten, sie aufzubrechen, um der Frau und ihrer Erfahrung in der Sprache zur Präsenz zu verhelfen. Der patriarchal geprägten Sprache setzt Streeruwitz eine Poetik entgegen, die durch weibliche Erfahrung geprägt ist. Um diese in der Sprache zu markieren, muss die sprachliche Ebene verschachtelt und aufgerissen werden. Ihre Texte befinden sich damit in einem Spannungsverhältnis zur Sprache, deren Normen beständig subvertiert werden. Streeruwitz‘ Dekonstruktion beeinflusst die Gesamtstruktur des Textes. Ihre unkonventionelle ‚radikale Punktsetzungen hinterlassen vor allem eine fragmentierte Syntax.“³⁶⁶ Elliptisch fragmentierte Sätze, aggressive Eingriffe in die Textebene, sprachliche Doppeldeutigkeiten, wechselseitige Erzählperspektiven zielen auf die Hinterfragung der vorgefundenen Sprache ab und gelten als Techniken ihrer widerständigen Ästhetik, die Streeruwitz anwendet, um sich innerhalb der bereits vorhandenen Sprache zu behaupten.

³⁶⁵ Ebd., S. 14.

³⁶⁶ Kernmayer, Hildegard: Poetik des Schweigens. Poetik der Brechung. Poetik des Banalen. *Écriture féminine*. Zu Marlene Streeruwitz‘ poetologischen Konzepten, in: Höfler, Günther A. / Melzer, Gerhard (Hrsg): Marlene Streeruwitz, Band: 27, Graz 2008, S. 29-45, hier S. 39.

Die theoretischen Setzungen von Derrida scheinen somit mit den Streeruwitz'schen Ansichten vereinbar zu sein, zum einen aufgrund ihrer Wahrnehmung der Sprache und zum anderen aufgrund der widerständigen Ästhetik und dekonstruktivistischen Schreibtechniken, die in ihren Texten zum Tragen kommen. Streeruwitz macht die Sprache zum Gegenstand ihrer Überlegungen, stellt sie infrage und äußert Zweifel an „deren Vollständigkeit zur Beschreibung der Existenz.“³⁶⁷ Die Auseinandersetzung mit den Konventionen, bestehenden sprachlichen Normen wurde zu ihrem Markenzeichen. Genauso wie Derrida, der die Dekonstruktion auf textueller Ebene realisiert, bricht Streeruwitz in ihren literarischen Texten mit Konventionen. Der Text wird somit zum Dekonstruktionsobjekt. Wie für Derrida wird die Literatur für Streeruwitz damit zum Ort, an dem bestehende Kategorien des Denkens infrage gestellt werden können. Der Kontextualisierung von Streeruwitz innerhalb des Feminismus wird im folgenden Kapitel ausführlich nachgegangen.

2.2. Kontextgebundene Analyse nach dem Modell von Lance Hewson

Das folgende Kapitel hat zum Ziel einen Beitrag zu *Descriptive Translation Studies* zu leisten. Den methodologischen Rahmen der vorliegenden Arbeit bildet das oben beschriebene Modell von Lance Hewson, das es ermöglicht, eine klar strukturierte, kontextintensive Analyse von Vorlage und Übersetzung durchzuführen. Die Vertreter der *DTS* optieren für eine Vorarbeit, welche zum Herauskrystallisieren eines *critical framework* beiträgt. Dabei sehen sie die Notwendigkeit der Ermittlung der Position der Vorlage und Übersetzung innerhalb eines bestimmten literarischen Systems.³⁶⁸ Im Folgenden werden die Stufen des Modells von Hewson durchlaufen, das dem Kontextwissen über die Autorin, Vorlage und Übersetzung eine prominente Rolle zugesteht.

³⁶⁷ Moser, Doris: Interview. Doch..., S. 30.

³⁶⁸ Vgl. Sommerfeld, Beate: Übersetzungskritik..., S. 75.

2.2.1. Basisinformationen zur Autorin – Streeruwitz‘-Exegese

Die erste Stufe des Modells sieht eine ausführliche Übersicht über das soziale und historische Umfeld der Autorin vor. Wie von Günther Höfler gefordert, soll dabei vor allem die Autorin zu Wort kommen und der Schwerpunkt auf Streeruwitz‘ literarischen und essayistischen Texten liegen.³⁶⁹ Es wird somit der Versuch unternommen, den biographischen, poetologischen, theoretischen, ästhetisch-literarischen und politisch-gesellschaftlichen Rahmen zu umreißen, innerhalb dessen sich das vielschichtige Schaffen der Autorin vollzieht und der für sie prägend ist.

In deutschen und österreichischen Leser*innenkreisen gilt Marlene Streeruwitz als eine relevante Frauenstimme der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur.³⁷⁰ Die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* beschrieb sie als „eine der wesentlichen und aufregendsten literarischen Stimmen deutscher Sprache.“³⁷¹ Streeruwitz ist 1950 in Baden bei Wien zur Welt gekommen und dort aufgewachsen.³⁷² Sie wurde in eine gutbürgerliche Familie mit einer katholischen Weltanschauung hineingeboren. Ihr Vater war bei der Österreichischen Volkspartei tätig, welche konservative Werte vertritt. Streeruwitz studierte Jura, brach jedoch das Studium ab und entschied sich, Slawistik und Kunstgeschichte zu studieren. Ihrer Webseite ist zu entnehmen, dass sie zwei Kinder hat, von ihrem Mann getrennt ist und in London, Wien und New York lebt.³⁷³ Streeruwitz ist eine äußerst produktive Autorin, zu ihren letzten publizierten Texten³⁷⁴

³⁶⁹ Vgl. Höfler, Günther A.: Marlene Streeruwitz – (Werk)biographische Aspekte als Versuch einer Näherungslüge, in: Höfler, Günther A. /Melzer, Gerhard (Hrsg): Marlene Streeruwitz, Graz 2008, S. 203-215, hier S. 203.

³⁷⁰ Vgl. Bong, Joerg/ Spahr, Roland / Vogel, Oliver (Hrsg.): Aber die Erinnerung davon. Materialien zum Werk von Marlene Streeruwitz, Frankfurt am Main 2007, Vorwort, S. 9.

³⁷¹ <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/marlene-streeruwitz-zum-sechzigsten-wenn-die-welt-ueber-die-frauen-kommt-1998516.html> (Zugriff am 7.11.2017)

³⁷² Vgl. Joachimsthaler, Jürgen/ Zybur, Marek: Słownik współczesnych pisarzy niemieckojęzycznych: pokolenia powojenne, Warszawa 2017, S. 341.

³⁷³ Vgl. <http://www.marlenestreeruwitz.at/zur-person/> (Zugriff am 11.01.2018)

³⁷⁴ Vgl. Deuber-Mankowsky, Astrid: Bewusstseinsstrom in Fünfpunkteins. Zu Marlene Streeruwitz Hörspiel Wunschzeit, in: Bong, Joerg / Spahr, Roland / Vogel, Oliver (Hrsg): Aber die Erinnerung davon. Materialien zum Werk von Marlene

gehören die Romane *Flammenwand*. (2019), *Yseut*. (2016), *Nachkommen*. (2014), *Die Schmerzmacherin*. (2011), *Kreuzungen*. (2008), Novellen – *morire in levitate*. (2004), sowie Erzählungen – *Majakowskiring*. (2000). Ihr Debütroman *Verführungen. 3. Folge. Frauenjahre*.³⁷⁵ wurde 1996 veröffentlicht. 1997 hat ihr das Literaturhaus Hamburg den Mara-Cassens-Preis für ihren ersten Roman verliehen. Anschließend folgten weitere Romane *Lisa's Liebe. Roman in drei Folgen*. (1997), *Nachwelt*. (1999), *Partygirl*.³⁷⁶ (2002), *Jessica, 30*. (2004) und *Entfernung*. (2006) Außerdem ist sie Autorin von zahlreichen Essays – *Einwurf, versuchsweise*.³⁷⁷ (2010), *Zurück ins 18. Jahrhundert*.³⁷⁸ (2019) und Poetik-Vorlesungen – *Tübinger Poetikvorlesungen Sein. Und Schein. Und Erscheinen* ³⁷⁹ (1997) und *Frankfurter Poetikvorlesungen Können. Mögen. Dürfen. Sollen. Wollen. Müssen. Lassen*.³⁸⁰ (1998), *Das Wundersame in der Unwirtlichkeit. Neue Vorlesungen*.³⁸¹ (2017) sowie Theaterstücke und Hörspiele. Streeruwitz wurde für ihre Texte mit zahlreichen Auszeichnungen geehrt: 2010 Wiener Frauenpreis, 2015 Franz-Nabl-Preis, 2019 wurde sie in die Longlist des Deutschen Buchpreises aufgenommen. Zudem wurde 2020 ihr der Preis der Literaturhäuser verliehen, mit der folgenden Begründung:

“Marlene Streeruwitz stellt mit ihrem vielseitigen Werk eine außerordentlich wichtige und politisch profilierte Stimme in der deutschsprachigen Literatur dar. Sie wagt sich damit immer mit-

Streeruwitz, Frankfurt am Main 2007, S. 119-135, hier S. 119. (Astrid Deuber-Mankowsky bemerkt hierzu, dass die Überschriften von Streeruwitz' Texten gepunktet werden.)

³⁷⁵ Streeruwitz, Marlene: *Verführungen. 3. Folge. Frauenjahre.*, Frankfurt am Main 1996.

³⁷⁶ Streeruwitz, Marlene: *Partygirl.*, Frankfurt am Main 2002.

³⁷⁷ Streeruwitz, Marlene: *Einwurf, versuchsweise.*, in: *Stuttgarter Zeitung*, Rubrik Kultur (16.03.2010), H. 62, S. 29.

³⁷⁸ Streeruwitz, Marlene: *Zurück ins 18. Jahrhundert.*, Spiegel Online, 29.09.2019.

³⁷⁹ Streeruwitz, Marlene: *Sein und Schein. Und Erscheinen. Tübinger Poetikvorlesungen [WiSe 1995/96, veröffentlicht zuerst 1997]*, in: dies.: *Poetik. Tübinger und Frankfurter Vorlesungen*. Frankfurt am Main 2014, S. 8-92.

³⁸⁰ Streeruwitz, Marlene: *Können. Mögen. Dürfen. Sollen. Müssen. Lassen. Frankfurter Poetikvorlesungen.*, [WiSe 1997/98, veröffentlicht zuerst 1998], in: dies.: *Poetik. Tübinger und Frankfurter Vorlesungen.*, Frankfurt am Main 2014, S. 93-227.

³⁸¹ Streeruwitz, Marlene: *Neue Vorlesungen. Das Wundersame in der Unwirtlichkeit*, Frankfurt am Main 2017.

ten hinein in die Krisen unserer Gegenwart. An ihren zwischen zornigen Befreiungsversuchen und Selbstverlust changierenden Frauenfiguren spielt Streeruwitz verschiedenste Möglichkeiten durch, die mehr oder weniger subtilen Macht- und Gewaltstrukturen unserer Gesellschaften literarisch erfahrbar zu machen.³⁸²

Als zeitgenössische Autorin ist Streeruwitz für ihre Reden und messerscharfen öffentlichen Kommentare bekannt, welche sie während zahlreicher Gelegenheiten, die überwiegend gesellschaftlichen oder politischen Charakter haben, zu Gehör bringt. Ein bildhaftes Beispiel ist ihre Rede *Integration. So.*³⁸³ sowie ihre Festrede im Jahre 2017 anlässlich der Jubiläumsfeier der Österreichischen Gesellschaft für Politische Bildung.³⁸⁴ 2011 hielt Streeruwitz anlässlich der 34. Jahrestagung der österreichischen Gesellschaft für Psychosomatik in Gynäkologie und Geburtshilfe einen Eröffnungsvortrag unter dem Titel *Der weibliche Körper zwischen Kränkung und Triumph*³⁸⁵. In allen ihren Texten ergreift sie zu politisch-gesellschaftlichen Themen das Wort, indem sie sich auf das Dasein und Funktionieren von Frauen in der heutigen Gesellschaft bezieht. Sie plädiert für „ein demokratisches Sprechen“³⁸⁶, kreist um die Themen der Frauenrechte sowie der Rechte von Minderheiten und fordert eine tiefgreifende politische und literarische Revolution. Streeruwitz entzieht sich keiner gesellschaftsrelevanten Frage und be- greift nicht nur ihre Vorträge bzw. Poetik-Vorlesungen, sondern auch ihre literarischen Texte als einen Raum, in dem sich ihr Aufklärungs- programm der Gesellschaft manifestieren kann. Streeruwitz schaltet sich in das politische Leben ein und ist eine der kritischen Stimmen in der österreichischen Öffentlichkeit, indem sie das gesellschaftliche Geschehen unerbittlich kontestiert.

Mit bissiger Ironie verwehrt sie sich gegen die Reduzierung der Frau auf ihren Körper mit der einhergeht, dass Frauen die Fähigkeit

³⁸² <http://www.marlenestreeruwitz.at/preis-der-literaturhaeuser-2020-an-marlene-streeruwitz/> (Zugriff am 20.01.2020)

³⁸³ <http://www.marlenestreeruwitz.at/werk/integration-so/#0> (Zugriff am 20.11.2019).

³⁸⁴ Vgl. <http://www.marlenestreeruwitz.at/werk/festrede-anlaesslich-der-jubilaums-feier-der-oegpb/> (Zugriff am 20.11.2019).

³⁸⁵ <http://www.marlenestreeruwitz.at/werk/triumph-der-frauen/> (Zugriff am 20.11.2019).

³⁸⁶ <http://www.marlenestreeruwitz.at/werk/festrede-anlaesslich-der-jubilaumsfeier-der-oegpb/> (Zugriff am 22.12.2019)

zum Denken abgesprochen wird³⁸⁷, auch in Bezug auf sich selbst als Autorin: „meine Person und meine Arbeit als Autorin sind ein kopfloses Sprechen aus dem weiblichen Sexualorgan.“³⁸⁸ Eine so verfälschende Zuordnung zum Feminismus bei dessen gleichzeitiger Diffamierung ist für Streeruwitz nicht der Kontext, in dem sie gesehen werden will:

„Ich bin keine durch öffentliches Steuergeld subventionierte Person, wie dies etwa Politiker sind, [...] für mich ist es daher besonders rufschädigend durch die Verwendung meines Namens in Kontexte gestellt zu werden, deren selbst- und fremdverachtende Klamaukisierung sowohl an meinem Werk als auch an meinen politischen Auffassungen gänzlich vorbeizieht.“³⁸⁹

Solche Diskreditierungen des Feminismus seien in Österreich verbreitet: feministisches Gedankengut sei nie wirklich in die österreichische Gesellschaft eingedrungen.³⁹⁰ Streeruwitz wendet sich von der sozialen Ordnung, den gesellschaftlichen Normen und Rollenzuweisungen ab. Sie greift die Frage der strukturellen Minderheiten und die Rolle der Gesellschaft auf, indem sie an diese appelliert, eine kritische Haltung einzunehmen und die eigenen Normen und Denkschemata zu reflektieren: „Und wir sind aber nicht mehr in der Monarchie, wir sind die Demokratie selber, wir sind die Macht. Und wir müssen das reflektieren, wir können es und nicht leisten, es an andere zu delegieren.“³⁹¹ Die Autorin wendet sich damit gegen die innerhalb der Gesellschaft bestehenden Machtkonstellationen. Streeruwitz ist auch eine pointierte Kommentatorin des öffentlichen und politischen Lebens. Jeden Donnerstag um 19:00 wird ein neues Video auf Youtube veröffentlicht, in dem sie sich zu politischen und feministischen Themen äußert – *Frag Marlene. Feministische Gebrauchsanleitungen*.³⁹²

³⁸⁷ Vgl. <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/marlene-streeruwitz-zum-sechzigsten-wenn-die-welt-ueber-die-frauen-kommt-1998516.html> (Zugriff am 7.11.2017)

³⁸⁸ <https://www.welt.de/kultur/article96073/Marlene-Streeruwitz-will-keine-sprechende-Vagina-sein.html> (Zugriff am 11.02.19)

³⁸⁹ <https://www.abendblatt.de/kultur-live/article107177873/Ich-will-keine-sprechende-Vagina-sein.htm> (Zugriff am 08.01.2019)

³⁹⁰ https://www.hundertvierzehn.de/artikel/marlene-streeruwitz-im-gesprach-mit-christian-metz_231.html (Zugriff am 7.11.2017)

³⁹¹ Moser, Doris: Interview. Doch..., S. 22.

³⁹² <http://www.marlenestreeruwitz.at/werk/frag-marlene-folge-1/> (Zugriff am 16.02.19)

Ihre ersten publizierten Texte waren Hörspieltexte und Theaterstücke.³⁹³ Die feministisch orientierte Streeruwitz prägte seit 1992 mit ihren an wichtigen Bühnen, darunter Uraufführungen am Schauspiel Köln, den Münchner Kammerspielen, dem Deutschen Theater Berlin und bei den Wiener Festwochen³⁹⁴ aufgeführten Theaterstücken die Theaterlandschaft des deutschsprachigen Raums. Durch ihre Theater-
texte wie *Waikiki Beach* (1999) oder *New York. New York* (1993) wurde sie zu einer meistgespielten Autorin in Deutschland und Österreich. 1996 kehrte sie jedoch dem Theater den Rücken³⁹⁵ und wurde zu einer Kritikerin des gegenwärtigen Theaters, in dessen Funktionsweise sie Machtkonstellationen und Abhängigkeitsstrukturen bemerkt.³⁹⁶ Streeruwitz kehrte nun zur Prosa zurück, die ihr einen unmittelbaren Kontakt zu ihrem Publikum ermöglicht, der weniger institutionell gesteuert ist.

Zunächst wird auf die Lesebiografie der Autorin eingegangen, die sie als Schriftstellerin geprägt hat: „Begonnen hat alles natürlich mit dem Lesen. Mit dem Lesen, das den ganzen Tag füllt“³⁹⁷. Die ersten Texte, nach denen sie griff, waren die Arbeiten von Arthur Schnitzler, einem der wichtigsten Vertreter der Wiener Moderne, der in seinen Dramen unerbittlich die Verlogenheit und Fassadenhaftigkeit der bürgerlichen Gesellschaft kritisiert und dabei oftmals die Sexualisierung von Frauen anprangert.³⁹⁸ Bereits hieraus geht hervor, dass für Streeruwitz mit der Literatur immer auch ein emanzipatorischer Anspruch verbunden ist. Zum Manifest dieses Widerspruchs wählte sie somit die Vertiefung in die Literatur eines männlichen Autors. Da es „für eine lesende Frau keine Identitätsnummer in der vorhandenen Literatur“³⁹⁹ gibt, muss

³⁹³ Vgl. Moser, Doris: Interview. Doch..., S. 15.

³⁹⁴ Vgl. <https://www.fischer-theater.de/theater/autor/marlene-streeruwitz/6342> (Zugriff am 18.12.2018)

³⁹⁵ Vgl. Rutka, Anna: Zur post- patriarchalischen Konstruktion von Männlichkeit in den Dramen von Marlene Streeruwitz, in: Drynda, Joanna: Ich- Konstruktionen in der zeitgenössischen österreichischen Literatur, Poznań 2008, S. 149-163, hier S. 149.

³⁹⁶ Moser, Doris: Interview. Doch..., S. 15.

³⁹⁷ Ebd., S. 3.

³⁹⁸ Streeruwitz, Marlene: Gegen die tägliche Beleidigung. Vorlesungen, Frankfurt am Main 2004, S. 31, zit. nach Höfler, Günther A.: Marlene Streeruwitz – (Werk) biographische Aspekte als Versuch einer Näherungslüge, in: Höfler, Günther A. / Melzer, Gerhard (Hrsg): Marlene Streeruwitz, Band: 27, Graz 2008, S. 209.

³⁹⁹ Höfler, Günther A.: Marlene Streeruwitz – (Werk)biographische Aspekte als ..., S. 209.

die Leserin Streeruwitz „in sich einen gebildeten Lesemann konstruieren.“⁴⁰⁰ Streeruwitz setzt ihre literarische Selbstreflexion mit der ihr eigenen Ironie in Gang: „Ich wurde also zu einem erlesenen jungen Bildungsmann. Ein Zwitter zwischen Bildungsperson und Körper.“⁴⁰¹ Höfler bemerkt hierzu, dass sich Streeruwitz' Widerstand nicht nur aus dieser Erfahrung in ihrer eigenen Biographie ergibt, sondern auch aus der „Entdeckung der Klassenzugehörigkeit und deren Auswirkung auf die Frau.“⁴⁰² Zum Gegenstand ihrer Reflexion wurde u.a. das Schicksal ihrer Großmutter, die ledig ein Kind zur Welt brachte und in der Folge an den unteren Rand der Gesellschaft gedrängt wurde. Vor diesem Hintergrund lässt sich auch Streeruwitz' Interesse an weiblichen Lebensgeschichten begründen. Eingebettet in den feministischen Kontext, negiert sie jedoch nicht die Bedeutung anderer nicht in feministischen Rahmen verankerter Texte, da sie vor allem die Vielfalt der literarischen Welt wertschätzt. Streeruwitz gibt zwar zu, mit der feministischen Literatur vertraut zu sein, jedoch hebt sie zugleich hervor, dass man nicht in binären Geschlechterkategorien denken sollte. Aus jeglichen vorgeschriebenen Zuordnungen und Normen möchte sie sich befreien. Einerseits befürwortet Streeruwitz den Feminismus:

„Ich halte Feminismus, feministische Politik jetzt aufs Schreiben bezogen für die grundlegende Revolution und die einzige auch richtige, die unter der Eroberung von Würde eine natürlich anarchistische Utopie verwirklichen kann, in der jeder und jede selbst verhandeln lernt mit der Gesellschaft und sich selbst, in der Sicherheit, dass Würde zugestanden und gegeben und selbst hergestellt wird, und man leben und alle anderen Tätigkeiten ausüben kann“⁴⁰³

und erkennt in ihm einen Weg, der zu einer gerechten, wenn auch utopischen Gesellschaft führt, in der jedes Individuum gleich anerkannt

⁴⁰⁰ Ebd.

⁴⁰¹ Streeruwitz, Marlene: Gegen die tägliche Beleidigung. Vorlesungen, Frankfurt am Main 2004, S. 31, zit. nach Höfler, Günther A.: Marlene Streeruwitz – (Werk)biographische Aspekte als..., S. S. 209.

⁴⁰² Höfler, Günther A.: Marlene Streeruwitz – (Werk)biographische Aspekte als..., S. 209.

⁴⁰³ Ebd.

wird. Auf der anderen Seite plädiert die Autorin für das Transzendieren eines dichotomischen Denkens in Geschlechtern:

„Das ist natürlich die Position, in der das Geschlecht dann transzendiert ist. Darum geht es ja. Es geht nicht darum, das eine oder das andere zu sein, sondern diese fesselnden Kriterien solcher Zuordnungen zu überwinden und sich daraus zu befreien. Aber das muss einem auch zugestanden werden. Und da sehe ich in der Kritik zum Beispiel keinerlei Hinweis darauf, dass irgendjemand möchte, dass ich jetzt Flügel ausbreite und noch einen Schritt weiter komme. Obwohl ich glaube, dass ich das in den zehn Jahren mit der Prosa relativ weit getrieben habe.“⁴⁰⁴

Streeruwitz plädiert dafür, sich von den vorgeschriebenen Strukturen zu lösen und dabei auch Geschlechterzuweisungen zu transzendieren. Der feministische Ansatz hat somit einen wesentlichen Impuls in die literarische Praxis von Streeruwitz eingebracht.⁴⁰⁵ Auch in Stefan H. Kaszyńskis Abriss der österreichischen Literatur wird sie den feministischen Autorinnen zugeordnet, wenn auch der Autor ausdrücklich darauf hinweist, dass Streeruwitz in Sachen Feminismus stets eine eigene Position vertreten habe.⁴⁰⁶ Als Ausgangspunkt für ihre Literatur wählt Streeruwitz die Beziehungsfragen in der heutigen Gesellschaft und viviseziert die tradierten Mann-Frau-Relationen. Ihre weiblichen Figuren setzten sich in ihren Texten mit der existenziellen Ausweglosigkeit, Unterdrückung, Schmerzanfällen, Körpererfahrungen, Daseinsängsten auseinander und werden mit der von den Männern dominierten Welt und Beschädigungen der gegenwärtigen Gesellschaft konfrontiert. Streeruwitz' Frauen sind also „keine Kämpferinnen“⁴⁰⁷ und bewegen sich innerhalb der tradierten Muster der Weiblichkeit. Die weiblichen

⁴⁰⁴ Moser, Doris: Interview. Doch..., S. 25.

⁴⁰⁵ Vgl. Lorenz, Dagmar: Feminismus als Grundprinzip und Autorenposition bei Marlene Streeruwitz, in: Bong, Joerg/ Spahr, Roland / Vogel, Oliver: Aber die Erinnerung davon. Materialien zum Werk von Marlene Streeruwitz, Frankfurt am Main 2007, S. 51-73, hier S. 51.

⁴⁰⁶ Vgl. Stefan H. Kaszyński: Österreichische Literatur zwischen Moderne und Postmoderne, Berlin 2017 (= Studien zur Germanistik, Skandinavistik und Übersetzungskultur, Bd. 17), S. 148.

⁴⁰⁷ Güntler, Christa: Überleben ohne Kompass, in: Höfler, Günther A. / Melzer, Gerhard (Hrsg.): Marlene Streeruwitz, Band: 27, Graz 2008, S. 199-215, hier S. 199.

Figuren werden jedoch nicht auf ihr schmerzvolles Leben reduziert, es geht Streeruwitz in ihrer Prosaarbeit um viel mehr. Das Leitmotiv ihres Schreibens oszilliert zwar um das Frauenleiden, jedoch hat ihre Literatur einen Doppelsinn: Ihre Figuren „taumeln suchend durch ihr Leben und reflektieren dabei verschiedene Lebens- und Handlungsoptionen, die nicht darauf gerichtet sind, gesellschaftliche Erwartungen zu erfüllen, sondern diese kritisch spielen und durchbrechen.“⁴⁰⁸

Streeruwitz Texte sind somit als ein Widerspruch gegen die gesellschaftlichen Erwartungen, tradierten Schemata, erwarteten Verhaltensmuster zu begreifen, welche, so Streeruwitz, von den patriarchalen Werten bestimmt sind. Eben die Macht des Patriarchats ist für ihr Schreiben zentral, da sie in ihren Texten die männlichen Protagonisten als reine Ausbeuter darstellt, welche die Frauen kontrollieren und „in finanzieller und sozialer Abhängigkeit halten.“⁴⁰⁹ In ihrer Prosa unternimmt Streeruwitz einen Streifzug durch die Sozialschichten.⁴¹⁰ Ihr künstlerisches Schaffen wird von den eigenen Erfahrungen, Erlebnissen und der sie umgebenden Welt geprägt und zeigt, dass Streeruwitz stets eine „analytische Beobachterin ist und aus den Mauern ihrer Lebensgeschichte argumentiert.“⁴¹¹ In ihrer Kurzbiografie kehrt sie in ihren Gedanken zu der Rolle zurück, welche ihr in der katholischen Familie zugewiesen wurde:

„Je weiter von der Kindheit entfernt, desto deutlicher wurden die Geschlechtszwänge. Die Rolle in der Welt war, Kinder zu bekommen. Wie meine Mutter. Alles andere. Alles, was bis dahin die Zeit ausfüllte, war ein vorläufiges Programm. Eine Art Schonzeit, bis die wahren Aufgaben über einen hereinbrechen würden.“⁴¹²

⁴⁰⁸ Dröschner-Teille, Mandy: *Autorinnen der Negativität: Essayistische Poetik der Schmerzen bei Ingeborg Bachmann – Marlene Streeruwitz – Elfriede Jelinek*, Paderborn 2018, S. 204.

⁴⁰⁹ Lorenz, Dagmar: *Feminismus als Grundprinzip...*, S. 60.

⁴¹⁰ Vgl. Joachimsthaler, Jürgen/ Zybur, Marek: *Słownik współczesnych...*, S. 341.

⁴¹¹ Auffermann, Verena: *Die letzte Kämpferin. Marlene Streeruwitz setzt ihre Geschichte in der Ungleichheit eindrucksvoll fort*, in: Höfler, Günther A. / Melzer, Gerhard (Hrsg): *Marlene Streeruwitz*, Band: 27, Graz 2008, S. 191-200, hier S. 193.

⁴¹² Streeruwitz, Marlene: *Text&Kritik. Eine Kurzbiografie...*, S. 4.

Die aufgedrängten Mutterschaftsvorstellungen verstand Streeruwitz als eine Aufforderung, sich selbst als Frau zu vergessen.⁴¹³ Mit Nachdruck lehnt sie die vorgeschriebenen Rollenzuweisungen ab und sucht nach möglichen Wegen der Befreiung: „Emanzipation wurde nun zu einem existenziellen Vorgang. Ökonomisch und psychisch. Es war nicht mehr zu übersehen, dass meine Probleme daraus entstanden waren, Anpassungsleistung als Frau nicht zu erbringen. Nicht zu können. Nicht zu wollen.“⁴¹⁴

Gesellschaftlich gesehen ist Streeruwitz' emanzipatorisches Statement als ein Widerstand zu verstehen, da sie explizit auf eine Notwendigkeit verweist, sich von dem patriarchal bestimmten Kalkül zu befreien. Es wird somit ein Anspruch auf ein eigenständiges Denken der Frauen erhoben. Das zentrale Feld ihrer Reflexion bildet die Konfrontation mit der „patriarchalen Verfasstheit der Welt“⁴¹⁵. In ihren *Frankfurter Poetikvorlesungen Können. Mögen. Dürfen. Sollen. Müssen. Lassen.*⁴¹⁶ und *Tübinger Poetikvorlesungen Sein. Und Schein. Und Erscheinen*⁴¹⁷ geht sie der gesellschaftlichen Ordnung auf die Spur, kritisiert die vorgefundenen Normen und vorgeschriebenen Regeln. In *Können. Mögen. Dürfen. Sollen. Wollen. Müssen. Lassen* formuliert Streeruwitz die Bestimmung der Ordnung: „Ordnen. Geordnet. Ordnung. Ordnung. Das ist ein endgültiger dauernder Zustand. Ordnung. Das ist die Entledigung von allen Unruhefaktoren. Das ist Ruhe. Ordnung. Das ist Leblosigkeit. Sind die Regeln, die das Leben klar und überschaubar machen. Übersichtlich.“⁴¹⁸

Ihre Beobachtungen zu den Machtverhältnissen und neuen Voraussetzungen an die Literatur fasste sie in den *Tübinger und Frankfurter Poetikvorlesungen* zusammen, anhand deren sie ihr Konzept ihrer literarischen Praxis ausformulierte. Obwohl der Titel des Textes darauf hinweist, sind die Vorlesungen kein wissenschaftlicher Beitrag, sondern eher ein Bündel von subjektiven Gedanken, deren Schwer-

⁴¹³ Vgl. ebd.

⁴¹⁴ Ebd.

⁴¹⁵ Döbler, Katharina: Schlussfolgerungen aus einem..., S. 11.

⁴¹⁶ Streeruwitz, Marlene: *Können. Mögen. Dürfen. Sollen. Müssen. Lassen. Frankfurter Poetikvorlesungen*, Frankfurt am Main 1998.

⁴¹⁷ Streeruwitz, Marlene: *Sein. Und Schein. Und Erscheinen. Tübinger Poetikvorlesungen*, Frankfurt am Main 1997.

⁴¹⁸ Streeruwitz, Marlene: *Können. Mögen...*, S. 11.

punkte die Voraussetzungen der aktuellen Literatur, Schreibpraxis und Sprachkritik, Ordnung in der Gesellschaft sowie gesellschaftliche Rollenzuweisungen bilden. Die Endprodukte der Ordnung sind nach Streeruwitz die Regeln, welche bewirken, dass das Leben strukturiert, schematisch und starr wird:

„Ordnung ist das Ziel aller Versuche, die Menschheit zu bändigen. In Religionen, totalitären Regimen und realisierten Utopien entscheidet die Zuteilung der Modalen über den Zugang zur Welt. Entschieden wird, was einer kann und darf. Muss oder lassen muss. Lassen kann. Was sollen und was mögen. Und immer ist es eine je nach Bedarfslage adaptierte patriarchale Weltordnung, die diese Zuteilung vornimmt.“⁴¹⁹

Streeruwitz kritisiert die Vorherrschaft der Ordnung, indem sie sie als die Gesamtheit aller Versuche bezeichnet, die darauf abzielen, das menschliche Verhalten zu zügeln und in die Schranken zu weisen. Dieses Postulat geht unmittelbar auf Cixous zurück, die wie in dem Exkurs angedeutet, die ‚Ordnung des Eigenen‘ als das logische männliche Denken versteht, das die Struktur der Gesellschaft „systematisiere, klassifiziere und hierarchisiere.“⁴²⁰ Ihrer Auffassung nach versteht sich Ordnung als patriarchal geprägte Struktur, die allen in der Gesellschaft entsprechende Funktionsweise vorschreibt. Sie vertritt die Meinung, Gesellschaft sei „in patriarchalischen Koordinatensystem“ gefangen.⁴²¹ Daraus lässt sich folgern, dass mit den vorgeschriebenen patriarchalen Verhaltensregeln zwangsläufig stets eine Hörigkeit einhergeht, die als gesellschaftliche Fessel zu betrachten ist. Streeruwitz plädiert dafür, sich mit den patriarchalen Mythen auseinanderzusetzen und fordert dazu auf, die konventionellen und vorgefundenen Strukturen aufzubrechen, die Frauen beigebracht wurden. Dies sollte sich ihrer Meinung nach in der Sprache realisieren: „Dafür würde Sprache ja da sein, eigentlich.“⁴²²

⁴¹⁹ Ebd.

⁴²⁰ Osinski, Jutta: Einführung in die..., S. 152-153.

⁴²¹ Kedveš, Alexandra: Geheimnisvoll. Vorwurfsvoll. Aber zusammenhängend. Marlene Streeruwitz' Romane, Frauengeschichten, Männersprache, in: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur. Marlene Streeruwitz. Heft 164, München 2004, S. 19-36, hier S. 23.

⁴²² Moser, Doris: Interview. Doch..., S. 26.

Auch dieser Aspekt der Befreiung von den vorgefundenen sprachlichen Normen ist nur vor dem Hintergrund ihrer feministischen Überlegungen zu verstehen. Im Rahmen ihrer Schreibpraxis konzentriert sie sich auf die Bedeutung der Sprache und die Welt, die von den patriarchalen Werten geprägt werden. Und auch hier zeigt sich, dass sich der Blick der feministischen Literaturwissenschaft in ihrem literarischen Diskurs niederschlägt. Eine kritische Evaluierung des weiblichen Daseins in der gegebenen Gesellschaft bildet ihren Leitgedanken:

„Of course I’m a feminist; I have always been one. For me it is a bias in favor of women, girls, and life and constitutes a basic attitude toward the world. Nurtured by common experiences, it becomes a basic form of solidarity. For literature this means that we have to look at texts differently [...]. We have to concentrate when we read texts by both men and women on what voices we hear, what “postcolonial” means, who speaks, from where they speak, the position of the author, etc., and we need to watch for multiglossality/multiculturalism. Does the author take on the task of speaking for all represented groups or is that given back to the figures?“⁴²³

Streeruwitz richtet ihr Hauptaugenmerk auf die Notwendigkeit der sprachlichen Veränderung: „Will man oder frau nicht in der Erstickung der vorgeschriebenen Sprache untergehen, muss der Weg zu einem anderen Entwurf von Selbst gefunden werden. Einem Selbst, das sich eine eigene Sprache bahnt.“⁴²⁴ Streeruwitz verleiht mithin ihrer Literatur einen aufklärerischen Status.⁴²⁵ Ihr erklärtes Ziel besteht darin, dass sie die „Aufgeblasenheit des Trivialen durch die Konfrontation in dem Alltag“⁴²⁶ enttarnt. Die Tätigkeit der Schriftstellerin solle in Streeruwitz’ Sichtweise über ästhetische Funktion hinausgehen und zudem „eine historische Aufgabe“ wahrnehmen⁴²⁷, womit „die konstituierende Kraft weiblichen Selbstverständnisses“⁴²⁸ gemeint ist. Streeruwitz’ Werte-

⁴²³ Kraft, Helga: *Language is not an...*, S. 77.

⁴²⁴ Streeruwitz, Marlene: *Können. Mögen...*, S. 32.

⁴²⁵ Vgl. Döbler, Katharina: *Schlussfolgerungen aus einem...*, S. 15.

⁴²⁶ Ebd.

⁴²⁷ Ebd., S. 13.

⁴²⁸ Ebd.

system ähnelt damit in hohem Maß dem Ansatz den Vorreiterinnen der feministischen Literaturwissenschaft. Auch ihr geht es darum, das Weibliche nicht aus den Augen zu verlieren. Einen gründlichen Umriss von Fundamenten Streeruwitz' Literatur gibt Joanna Ławnikowska-Koper, die Streeruwitz den feministisch orientierten Schriftstellerinnen zuordnet.⁴²⁹ Ihre feministische Weltanschauung wurde in Reaktion auf Schwachstellen auf der politischen Landkarte geprägt.⁴³⁰ Streeruwitz' Meinung nach sind die patriarchalischen Strukturen daran schuld, dass die weibliche Kommunikation nicht realisiert werden kann. Denkt man diesen Gedanken weiter, bemerkt man auch Ähnlichkeiten in Bezug auf der Betrachtung der primären Aufgabe der Schriftstellerin – das Konstrukt der Weiblichkeit in der bestehenden sprachlichen Ordnung sichtbar zu machen. Diese Postulate sind den Schriften von Cixous und Streeruwitz eigen. Es ist jedoch zu betonen, dass Streeruwitz sich dessen bewusst ist, dass wir aus derselben Sprache schöpfen sollten, die uns vorliegt. Streeruwitz pocht in ihrem Aufsatz auf folgende Frage: "Wie kann anders gedacht werden? Wie ein Anders-Denken möglich werden kann, obwohl wir keine andere Sprache als die patriarchale kennen. Wie anders geschrieben werden kann? Obwohl wir keine andere Sprache als die patriarchale können."⁴³¹

Streeruwitz begibt sich nicht auf die Suche nach einer anderen Sprache, in der die Frauen ihre Erfahrungen ausdrücken könnten. Es geht ihr darum, die patriarchale Sprache in Frage zu stellen. Hier werden also jegliche Normen negiert, die man hinsichtlich der Sprache für gewöhnlich hält. In ihrem ‚weiblichen Schreiben‘ schlägt sie einen anderen Weg ein: „So glaube ich, gibt es kein weibliches Schreiben, sondern weibliche Schreibbiografien, die da noch ganz anders Rücksicht nehmen oder sich

⁴²⁹ Vgl. Ławnikowska-Koper, Joanna: Marlene Streeruwitz. Dłaczego pozostaje feministką..., in: Zbliżenia Interkulturowe. Polska – Niemcy – Europa 2010, Nr. 8, S. 101-106, hier S. 101.

⁴³⁰ Vgl. Lorenz, Dagmar: Feminismus als Grundprinzip und Autorenposition bei Marlene Streeruwitz, in: Bong, Joerg/ Spahr, Roland / Vogel, Oliver: Aber die Erinnerung davon. Materialien zum Werk von Marlene Streeruwitz, Frankfurt am Main 2007, S. 52, vgl. Ławnikowska-Koper, Joanna: Sprachlos. Zeiterfahrung der Frau im Roman Entfernung. von Marlene Streeruwitz, in: Drynda, Joanna: Ich-Konstruktionen in der zeitgenössischen österreichischen Literatur, Poznań 2008, S. 173-186, hier S. 183.

⁴³¹ Streeruwitz, Marlene: Können. Mögen..., S. 11.

anders definieren müssen.⁴⁴³² Streeruwitz ist der Auffassung, dass die Erfahrungen der Frau anders sind, diese möchte sie innerhalb der Sprache artikulierbar machen – dem dient das Verfahren der Dekonstruktion, welche die Grundlage für ihre widerständige Ästhetik bildet.

Die Frage nach dem Charakteristikum ihres literarischen Universums hat auch Hildegard Kernmayer erörtert⁴⁴³³, indem sie dessen Kern vermittels drei Bezeichnungen nachzeichnet – „Poetik des Schweigens, Poetik des Banalen und Poetik der Brechung“⁴⁴³⁴, auf welche Streeruwitz in ihren *Tübinger Poetikvorlesungen* eingeht. Streeruwitz geht davon aus, dass sich die Frauen in der bestehenden Sprache nicht ausdrücken können und macht diese Problematik zum zentralen Postulat ihrer Reflexion. Daraus resultiert die Schlussfolgerung, dass sich ihre Kritik am Patriarchat in der Sprache vollzieht. Aus diesem Grunde fordert sie Ławnikowska-Koper zufolge eine „Erneuerung der Sprache“⁴⁴³⁵ und deren Befreiung von den tradierten starren Konstruktionen, die dazu führen, dass Frauen nicht ans Wort kommen können. Ihre widerständige Ästhetik setzt sich also zum Ziel, die verstummte Frau im Narrativen zum Ausdruck zu bringen und damit „das Unsagbare [...] im Medium der Schrift“⁴⁴³⁶ zu exponieren.

Obwohl die Bezeichnung ‚Poetik des Banalen‘ von der Definition her keine besondere Originalität beanspruchen kann, kann sie keinesfalls als ‚banal‘ gekennzeichnet werden, denn sie bedeutet eine stete Suche nach den textuellen Mitteln zur Befreiung der Sprache. Sie beschreibt das weibliche Dasein, wobei kein Detail eines Alltagslebens Streeruwitz zu gering ist, um ihm nicht Literaturfähigkeit zuzugestehen: „Die kleinteiligen Beschreibungen des Alltags dienen vielmehr dazu, das Verschwiegene sichtbar zu machen. Sie sind wiederum als Formen feministischer Subversion zu lesen, die auch das Diktum von der weiblichen Geschichtslosigkeit widerlegen sollen.“⁴⁴³⁷ Den weiblichen Alltag exemplarisch darzustellen, schreibt sich somit in die Annahmen

⁴³² Moser, Doris: Interview. Doch..., S. 11.

⁴³³ Kernmayer, Hildegard: Poetik des Schweigens..., S. 29-45.

⁴³⁴ Streeruwitz, Marlene: Sein und Schein. Und Erscheinen. Tübinger Poetikvorlesungen [WiSe 1995/96, veröffentlicht zuerst 1997]..., S. 73.

⁴³⁵ Ławnikowska-Koper, Joanna: Sprachlos. Zeiterfahrung der Frau im Roman Entfernung. von Marlene Streeruwitz, in: Drynda, Joanna: Ich- Konstruktionen in der zeitgenössischen österreichischen Literatur, Poznań 2008, S. 184.

⁴³⁶ Kernmayer, Hildegard: Poetik des Schweigens..., S. 34.

⁴³⁷ Vgl. Kernmayer, Hildegard: Poetik des Schweigens..., S. 42.

ihrer widerständigen Ästhetik ein. Anders formuliert heißt es – durch eine dokumentarische Darstellung des Alltäglichen macht Streeruwitz die weibliche Erfahrung in ihren Texten erfahrbar. Durch „die minutiöse Schilderung der Vorgänge“ schafft sie einen „unverwechselbaren Duktus“, der ihr Schreiben einzigartig macht.⁴³⁸

Im Rahmen der vorliegenden Untersuchung wird zudem die ‚Poetik der Brechung‘ als eine weitere Schreibtechnik der Autorin einer genaueren Analyse unterzogen. Die alternativ in der Forschung so benannte – ‚Poetik der Fraktur‘⁴³⁹ zielt darauf ab, die symbolische Sprache aufzubrechen, die Normen und geltenden Regeln auf der Syntax- und Lexikebene zu zerstückeln, mit dem Ziel „Bewegung in die Sprache und den Text zu bringen.“⁴⁴⁰ Streeruwitz selbst schreibt dazu, dass man sich nur im Zerbrochenen ausdrücken kann: „Es war die Sprache zu zersplittern und daraus einen neuen, einen anderen Glanz zu retten. Und. Es ging darum, Mittel der Beschreibungen dieser Vorgänge und der Abgrenzung zu finden.“⁴⁴¹

Mit ihrem dekonstruktiven Verfahren will sie die weibliche Erfahrung aus dem patriarchalen Sprachgefüge befreien:

„Und was für mich so beklemmend daran ist, als streng denkende Autorin, ist der Umstand, dass ich für die Beschreibung des Zustands und der Angelegenheiten von Frauen zu den schrecklichsten Metaphern greifen muss, weil es für die Beschreibung eines Frauenlebens keine entwickelte Sprache gibt. Keine Sprache, die dafür vorgesehen ist. Eine wuchernde Lücke würden wir normalerweise aus jedem Text herausstreichen. In diesem Fall ist es aber einfach die Realität. Eine Frauenrealität. Und es ist empörend, dass es 2017 immer noch so ist.“⁴⁴²

Die aufgebrochene Poetik schlägt sich auf verschiedene Ebenen ihrer literarischen und theoretischen Texte nieder. Mit der ‚Poetik der

⁴³⁸ Ławnikowska-Koper, Joanna: Sprachlos. Zeiterfahrung der ..., S. 185.

⁴³⁹ Schlößler, Franziska: Augen-blicke. Erinnerung, Zeit und Geschichte in Dramen der neunziger Jahre, Tübingen: Gunter Narr 2004, S. 106., zit nach Rutka, Anna: Zur post- patriarchalischen..., S. 150.

⁴⁴⁰ Ławnikowska-Koper, Joanna: Sprachlos. Zeiterfahrung der ..., S. 184.

⁴⁴¹ Streeruwitz, Marlene: Können. Mögen...., S. 55.

⁴⁴² https://www.hundertvierzehn.de/artikel/frauenleben_2061.html (Zugriff am 7.11.2017)

Brechung‘ gehen Stakkato-Sätze einher, welche durch Streeruwitz‘ Punkt quasi ‚zerhackt‘ werden. Das Ergebnis ist eine zerstückelte Syntax.⁴⁴³ Die radikale Verwendung des Punktes verfolgt folgendes Ziel: „Mit dem Punkt kann der vollständige Satz verhindert werden. Der Punkt beendet den Versuch. Sätze sollen sich nicht formen. Nur im Zitat findet sich selig Vollständiges. Im Stakkato des Gestammels. In den Pausen zwischen den Wortgruppen ist das Suchen zu finden. Nach sich. Nach Ausdruck. Sind die Sprachleeren preisgegeben.“⁴⁴⁴ Die zerstückelten Sätze führen dazu, dass die Gedanken, innere Zustände der Figuren in Streeruwitz‘ Romanen erfahrbar gemacht werden und, dass „ihre inhärente Bewegung ins Unendliche reicht und zu keinem Ende kommt.“⁴⁴⁵ Dröscher-Teille bemerkt an dieser Stelle eine Verbindung mit den „feministischen Sprachansätzen“, darunter „auch der *écriture féminine*“ mit den Annahmen der Dekonstruktion, welche sich über ungewöhnliche Verwendung des Punktes realisiert.⁴⁴⁶ In ihrem Konzept der Poetik, die von der Punktsetzung bis zur Gestaltung durch keine bestimmten Regeln gekennzeichnet ist⁴⁴⁷, bemüht sich Streeruwitz ihr Manifest für weibliche Sprachräume zu markieren und sich von der patriarchalen Sprachordnung abzuwenden. In ihrer Kurzbiografie bringt Streeruwitz den Kern ihrer widerständigen Ästhetik zum Ausdruck und beschreibt, wie sie mit der bestehenden Sprache vorgeht:

„Zur Sprache kommen ist ja zuerst einmal Einschränkung. Sprechen Lernen ist der Verlust des Allanspruchs von Wahrnehmung und Wünschen und die Formeln der Verständigung. Sprechen Lernen ist die Zähmung in Mittelbare. Literatur kehrt diesen Prozess um. Die erlernten Formeln der Verständigung werden wieder zurück über den Allanspruch gestülpt. In einem zerstörerischen Prozess. Die Sprache platzt an dem Allanspruch alles sagen zu wollen. Muss reißen. Die Sprache zerbricht an diesem Anspruch. Zerflattert. Zerstiibt. In Flocken und Fetzen taumeln die Teile. Gewinnen Muster. Struktur. Und fallen dann

⁴⁴³ Vgl. Kernmayer, Hildegard: Poetik des Schweigens..., S. 39.

⁴⁴⁴ Streeruwitz, Marlene: Sein und Schein. Und Erscheinen. Tübinger Poetikvorlesungen [WiSe 1995/96, veröffentlicht zuerst 1997]..., S. 79.

⁴⁴⁵ Dröscher-Teille, Mandy: Autorinnen der Negativität..., S. 219.

⁴⁴⁶ Ebd.

⁴⁴⁷ Vgl. Kedveš, Alexandra: Geheimnisvoll..., S. 19.

wieder sinnlos nebeneinander. In diesem Chaos entscheidet sich, ob die um ein eigenes Sagen ringende Person zu einer eigenen Sprache kommen wird. Zu Literatur.“⁴⁴⁸

Die außergewöhnliche Punktsetzung wurde bereits zu Streeruwitz‘ Markenzeichen. Auf ihre Wichtigkeit verweist die Autorin selbst: „Ich denke, dass der Punkt in der zerrissenen Sprache diesen Raum, diese Möglichkeit schafft. Ich denke, dass im Punkt auf der formalen Ebene mein Geheimnis verborgen ist und von da auf die Gesamtstruktur zurückstrahlt.“⁴⁴⁹ In diesem Statement wird gezeigt, welche Strategie Streeruwitz in ihrem Schreiben verfolgt. Das graphische Zeichen des Punktes trägt dazu bei, dass sich im Text zahlreiche Satzketten häufen, die den Text mehrdimensional machen. Zu den Folgen dieser Schreibtechnik schreibt Ławnikowska-Koper, dass die brüchigen Teile der Sätze „im Endeffekt ein sehr dichtes Textgewebe“⁴⁵⁰ ergeben. Die Absage an die konventionellen grammatischen Konstruktionen ist auf das Brechen mit der vorgefundenen, ihrer Meinung nach patriarchalen, Sprache und das Exponieren der Frau im Text bedacht. Die innovative Interpunktion wurde zu Streeruwitz‘ Hauptmerkmal:

„Ich habe durch die Notwendigkeit des Akts der Beschreibung eines Unsagbaren im Ausdruck zu Kunstmitteln wie Stille, Pause, dem Punkt als Würfelpunkt und dem Zitat als Fluchtmittel gefunden, und damit dem Unsagbaren zur Erscheinung zu verhelfen. Und das Unsagbare zumindest in ein Beschreibbares zu zwingen. Die bedeutungsbildenden Möglichkeiten der Leere auszuschöpfen.“⁴⁵¹

Das graphische Zeichen des Punktes wird dort gesetzt, wo das Unsagbare nicht ausgedrückt werden kann, so Kernmayer.⁴⁵² Streeruwitz‘ Aufklärungsprogramm, welches sich innerhalb der textuellen Matrix realisiert, hat eine „Unterbrechung der Semantisierung“⁴⁵³ zur

⁴⁴⁸ Streeruwitz, Marlene: Text&Kritik. Eine Kurzbiografie..., S. 6-7.

⁴⁴⁹ Streeruwitz, Marlene: Können. Mögen..., S. 55

⁴⁵⁰ Ławnikowska-Koper, Joanna: Sprachlos. Zeiterfahrung der..., S. 184.

⁴⁵¹ Streeruwitz, Marlene: Sein. Und Schein. Und Erscheinen..., S. 48.

⁴⁵² Vgl. Kernmayer, Hildegard: Poetik des Schweigens..., S. 35.

⁴⁵³ Rothe, Katja: Norma Desmond. Eine Stimme im Raum. Eine vergleichende Analyse des Hörspiels und des Prosatextes »Norma Desmond« von Marlene Streeruwitz

Folge. Im Endeffekt stößt man in Streeruwitz' Texten auf „fehlende Verben“, „Ein-Wort-Sätze“ und „stark elliptische Satzstrukturen.“⁴⁵⁴ Streeruwitz arbeitet an den Konstrukten der quasi-patriarchalen Sprache,⁴⁵⁵ macht das Textgewebe zu ihrem Dekonstruktionsobjekt, indem sie es zerhackt und – auf den bruchstückhaften Sätzen basierend – die sprachlichen Ausdrücke schafft.⁴⁵⁶ Was die Autorin auszeichnet, ist dabei ihre Offenheit in Bezug auf die von ihr angewendeten Schreibtechniken. Döbler bemerkt, dass Streeruwitz mit den Strategien ihrer Poetik an die Öffentlichkeit geht.⁴⁵⁷ Die Dekonstruktion der Textstruktur erfolgt über Kunstmittel wie Stille, rätselhafte Pausen, Würgemale, indirekte Rede, Stakkato-Sätze, elliptische Fragmentierung der Sätze, *stream of consciousness*, detaillierten Realismus und Andeutungen.⁴⁵⁸ Ihre Texte produzieren eine „berückende sinnliche Realität“⁴⁵⁹, da die von ihr gesponnenen Frauengeschichten lebensnah sind. Die Sprache nimmt Streeruwitz „als das wichtigste Medium“⁴⁶⁰ wahr und verlangt, Frauenthemen auf einer anderen sprachlichen Ebene zu vermitteln. Ihre eigensinnige Ästhetik entfaltet sie, damit das Innere der Frau, ihre komplexe Abhängigkeit von den Männern und das weibliche Verstümmelung in der Literatur zum Erscheinen gebracht werden.⁴⁶¹

Die Problemgeschichte der feministischen Literaturwissenschaft und das Konzept des ‚weiblichen Schreibens‘ finden in Streeruwitz' Texten ihren Niederschlag und somit bieten sie ein Grundgerüst für deren weitere kontextgebundene Analyse. Lorenz fügt hinzu, „feministisches Schreiben bei Streeruwitz bedeutet, die Welt von Grund auf neu zu beschreiben und umzuschreiben“⁴⁶² und hebt damit den dekonstruktivistischen Aspekt ihrer Ästhetik hervor. Streeruwitz wird als „mit allen Wassern des Poststrukturi-

ruwitz, Humboldt-Universität zu Berlin, unveröff. Magisterarbeit 2003, S.71, zit. nach Kernmayer, Hildegard: Poetik des Schweigens..., S. 35.

⁴⁵⁴ Kernmayer, Hildegard: Poetik des Schweigens..., S. 39.

⁴⁵⁵ Vgl. Bukowska, Joanna: Übersetzen mit dem..., S. 45-46.

⁴⁵⁶ Vgl. ebd.

⁴⁵⁷ Vgl. Döbler, Katharina: Schlussfolgerungen aus einem..., S.11.

⁴⁵⁸ Vgl. Bukowska, Joanna: Übersetzen mit dem..., S. 46.

⁴⁵⁹ <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/marlene-streeruwitz-zum-sechzigsten-wenn-die-welt-ueber-die-frauen-kommt-1998516.html> (Zugriff am 16.02.19).

⁴⁶⁰ Bukowska, Joanna: Übersetzen mit dem..., S. 45.

⁴⁶¹ Vgl. ebd., S. 46.

⁴⁶² Lorenz, Dagmar: Feminismus als Grundprinzip..., S. 51.

ralismus gewaschene Slawistin⁴⁶³ bezeichnet. Die Problematik, welche sie in ihren Werken andeutet und ihre widerständige Ästhetik sind somit nicht von der feministischen Literaturwissenschaft zu trennen.

Dröscher-Teille verweist in ihren weiterführenden Überlegungen auf eine Dichotomie in Streeruwitz' Schreiben⁴⁶⁴: „einerseits Binarismen auflösen zu wollen, andererseits zu Manifestation derselben zu tendieren.“⁴⁶⁵ Kedveš wiederum bringt zum Ausdruck, Streeruwitz' Texte enden „in die typische Aporie postmoderner Feminismen, die patriarchale, hierarchische Banalitäten zugleich behaupten und als Konstrukt entlarven.“⁴⁶⁶ Es besteht damit der Verdacht, dass Streeruwitz von solchen essentialistischen Postulaten nicht abrückt. Eine ähnliche Perspektive ist auch bei Alexandra Millner zu finden, die schreibt, „es scheint, dass Marlene Streeruwitz keine Berührungängste vor bipolaren Denkschemata“⁴⁶⁷ habe und bemerkt, dass Frau und Mann in der Opposition zueinander dargestellt werden. Dröscher-Teille betont, dass die früheren Texte von Streeruwitz, insbesondere die *Tübinger Poetikvorlesungen*, zwar Mann und Frau als Gegenpole verstehen⁴⁶⁸, sie unterstreicht jedoch, dass Streeruwitz' Ziel darin bestehe, gerade damit „den angesprochenen Binarismus offenzulegen und zu kritisieren.“⁴⁶⁹ Dabei darf nicht aus den Augen verloren werden, welchen Standpunkt Streeruwitz selbst in Bezug auf die Oppositionen der Geschlechter vertritt. Das Geschlecht (*gender*) sei der Effekt kultureller Prägungen, und an einer solchen „Programmierung der Geschlechter“⁴⁷⁰ sei

⁴⁶³ <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/marlene-streeruwitz-zum-sechzigsten-wenn-die-welt-ueber-die-frauen-kommt-1998516.html> (Zugriff am 16.02.19).

⁴⁶⁴ Vgl. Dröscher-Teille, Mandy: Autorinnen der Negativität..., S. 208-211.

⁴⁶⁵ Ebd., S. 201.

⁴⁶⁶ Kedveš, Alexandra: Geheimnisvoll. Vorwurfsvoll. Aber zusammenhängend. Marlene Streeruwitz' Romane, Frauengeschichten, Männersprache, in: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur. Marlene Streeruwitz. Heft 164, München 2004, S. 19, zit. nach Dröscher-Teille, Mandy: Autorinnen der Negativität..., S. 208.

⁴⁶⁷ Millner, Alexandra: Kriegszustände. Vergangenheiten als Gegenwart, in: Höfler, Günther A. / Melzer, Gerhard (Hrsg): Marlene Streeruwitz, Band: 27, Graz 2008, S. 47-61, hier S. 49.

⁴⁶⁸ Vgl. Dröscher-Teille, Mandy: Autorinnen der Negativität..., S. 208.

⁴⁶⁹ Ebd., S. 210.

⁴⁷⁰ Ebd.

Kritik zu üben: „Das Kind wird also so programmiert. Die Aufträge der Gesellschaft werden über die verschiedensten Medien – auch über Eltern – verankert. Diese Aufträge sind verborgen. Es geht darum, sie aufzuspüren und zu beschreiben.“⁴⁷¹

Das ‚Weibliche‘ ist damit für Streeruwitz ein kulturelles Konstrukt und nicht etwa ein utopischer Rückzugsort, der frei von den Einprägungen der Kultur ist, ein ‚Anderes‘ der Kultur, wie es von den Theoretikerinnen der *écriture féminine* beschworen wird. Streeruwitz konzentriert sich auf die Gesellschaft: in ihren Poetikvorlesungen manifestiert sie ihre Opposition gegenüber den kulturell tradierten Zuordnungen sowie dem Erlernen gesellschaftlichen Verhaltens. Mit anderen Worten bedeutet dies, dass sie binäre Oppositionen kritisiert bzw. als Konstrukte entlarvt, die sich vor allem in der Sprache äußern. Ihr Ziel ist es demnach, sich von den vorgeschriebenen Normen vermittels der Sprache zu befreien. Mit dem von Cixous entfaltenen Konzept der *écriture féminine* ist Streeruwitz vertraut, jedoch fokussiert sie sich in ihrer Poetik nicht darauf und negiert solche essentialistischen Postulate. In ihrer widerständigen Ästhetik nimmt sie keine Abgrenzung von der vorgefundenen Sprache vor. Auf die Frage nach ihrer Nähe zum Konzept des ‚weiblichen Schreibens‘ antwortet sie im Interview mit Dröscher-Teille mit einer klaren Distanzierung: „*Écriture féminine* ist kein Konzept mehr, war aber auch für mich nie richtig.“⁴⁷² Dröscher-Teille spinnt diesen Aspekt weiter und ist der Auffassung, dass – obwohl sich Streeruwitz davon losagt – die Bezüge auf die *écriture féminine* in ihrer Schreibpraxis nicht zu übersehen sind, auch wenn ihre Poetik, so Dröscher-Teille, lediglich „eine entfernte Verwandtschaft“⁴⁷³ dazu darstelle. Ihre Perspektive argumentiert sie mit den von Streeruwitz in deren Poetik angesprochenen Themen: „das Gesetz des eines Vaters“⁴⁷⁴ sowie die Infragestellung der Ordnung in der Gesellschaft.⁴⁷⁵ Wie Kernmayer richtig bemerkt, geht Streeruwitz in ihrer Poetik im Vergleich zum Konzept des ‚weiblichen

⁴⁷¹ Streeruwitz, Marlene: Sein und Schein. Und Erscheinen. Tübinger Poetikvorlesungen [WiSe 1995/96, zuerst veröffentlicht 1997]..., S. 26.

⁴⁷² Dröscher-Teille, Mandy: Autorinnen der Negativität..., S. 531.

⁴⁷³ Ebd., S. 218.

⁴⁷⁴ Streeruwitz, Marlene: Können. Mögen. Dürfen. Sollen. Müssen. Lassen. Frankfurter Poetikvorlesungen, Frankfurt am Main 1998, S. 138., zit. nach Dröscher-Teille, Mandy: Autorinnen der Negativität..., S. 218.

⁴⁷⁵ Vgl. Dröscher-Teille, Mandy: Autorinnen der Negativität..., S. 218.

Schreibens‘ einen Schritt weiter: „Nicht in der atopischen Stimme lässt sie das unsagbare Verdrängte sich ausdrücken, sondern im graphischen Zeichen des Punktes zwingt sie es in die Beschreibbarkeit.“⁴⁷⁶

Streeruwitz verlangt vor allem eine Wende in der Literatur, wodurch die Frauen ans Wort kommen und sich innerhalb der sprachlichen Strukturen artikulieren können. Ihre widerständige Ästhetik bildet sie damit in Anlehnung an die Sprache, die uns zur Verfügung steht. Claudia Kramatschek sieht dementsprechend das Ziel von Streeruwitz‘ Ästhetik darin, eine „Sprache innerhalb der Sprache“⁴⁷⁷ zu bilden. Die Autorin geht davon aus, dass die Frauen mit anderen Erfahrungen konfrontiert werden, vor diesem Hintergrund ist ihr Hauptanliegen das Weibliche und eben damit zusammenhängende Erlebnisse der Frau – „weibliche Schreibbiografien“⁴⁷⁸ – in der Sprache zu exponieren – dazu bediene sie sich eines dekonstruktiven Verfahrens, welches das Fundament ihrer Ästhetik ausmacht: „Marlene Streeruwitz ist erbarmungslos, mit sich und mit uns. Ihr Mitteilungsfuror wäre ohne Herrn Freud undenkbar. Die Wienerin berichtet aus radikal weiblicher Sicht über seelische Formationen. Wer’s gemütlich will, hat die falschen Bücher in der Hand.“⁴⁷⁹

Die Irritationen, welche sie mit ihren Texten hervorruft, sind damit kein „zufälliger Nebeneffekt“⁴⁸⁰ ihres Schreibens. Sie müssen als wichtiger Teil ihres großangelegten poetischen Programms gelten, das „festgefahrene bequeme Rezeptionsmuster außer Kraft setzt.“⁴⁸¹ Es soll in diesem Zusammenhang auf eine der literaturwissenschaftlichen Prägungen Streeruwitz‘ verwiesen werden – während des Slawistik-Studiums befasste sich die Autorin intensiv mit den Arbeiten von Formalisten, u.a. Jurij Lotmans und näherte sich damit einer Literaturauffassung an, die auf das Sprachmaterial und die in literarischen

⁴⁷⁶ Kernmayer, Hildegard: Poetik des Schweigens..., S. 35.

⁴⁷⁷ Kramatschek, Claudia: Zeigt her eure Wunden! – oder Schnitte statt Kosmetik. Vorentwurf zu einer weiblichen Ästhetik zwischen Alltagsrealismus und ›trivial pursuit of happiness«, in: Heinz, Ludwig Arnold (Hrsg.): Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur. Marlene Streeruwitz, Heft 164, München 2004, S. 37-47, hier S. 39.

⁴⁷⁸ Moser, Doris: Interview. Doch..., S. 11.

⁴⁷⁹ Auffermann, Verena: Die letzte Kämpferin..., S. 191.

⁴⁸⁰ Bong, Joerg / Spahr, Roland / Vogel, Oliver: Aber die Erinnerung davon..., Vorwort, S. 8.

⁴⁸¹ Ebd.

Texten zum Tragen kommenden poetischen Strukturen fokussiert. Im Anschluss an die strukturalistische Schule geht ihre Auffassung der Literatur über die literaturimmanenten Ansätze etwa der Staiger-Schule hinaus.⁴⁸² Besonders tonangebend wurde für Streeruwitz der Begriff der Verfremdung und der Kunstgriff aus der Sicht der Formalisten, die sie später in ihrer eigenen Literatur einsetzte.

Mit dieser Beweisführung bekräftigt sich die Annahme, dass Streeruwitz in ihrem feministischen Schreiben eine politische Position einnimmt. Ihre Poetik „liegt begründet in einer gesellschaftskritischen Erfahrung“, hängt mit der Gestaltung des öffentlichen Lebens und der Politik in Österreich zusammen, spiegelt „ununterbrochen die Rolle der Frau in dieser Gesellschaft“ wider.⁴⁸³ Lorenz verweist darauf, dass ihre feministische Weltschau „in eine umfassende Gesellschafts- und Kulturkritik [mündet]“ und hebt hervor, dass ihre Texte, welche aus den 1990er Jahren stammen, „durch das Zeitgeschehen geprägt [sind].“⁴⁸⁴

2017 wurden ihre neusten Vorlesungen veröffentlicht – *Neue Vorlesungen. Das Wundersame in der Unwirtlichkeit*⁴⁸⁵ – in denen sich Streeruwitz mit der Frage nach der Rolle der Literatur auseinandersetzt und auch hier zur Kommentatorin des gesellschaftlichen Geschehens wird. In den *Neuen Vorlesungen* zeigt sie sich als Kritikerin des Kapitalismus und hat dem Handeln der Disney Gesellschaft vorzuwerfen, es sei ein: „deregulierender deregulierter Kapitalismus als communitystiftende Instanz.“⁴⁸⁶ Auch in der Analyse Walt Disneys werden die patriarchale Konstruktion der Familie und ein männliches Wertesystem von Streeruwitz entlarvt und angeklagt. Vor diesem Hintergrund konzipierte Streeruwitz ihr eigenes ästhetisches Programm, in dessen Mittelpunkt stehen die kulturelle Position der Frau in unserer Gesellschaft, die Formen der Unterdrückung, die sie erfährt.⁴⁸⁷

⁴⁸² Vgl. Höfler, Günther A.: Marlene Streeruwitz – (Werk)biographische Aspekte..., S. 209.

⁴⁸³ Bong, Joerg/ Spahr, Roland / Vogel, Oliver: Aber die Erinnerung davon..., Vorwort, S. 8.

⁴⁸⁴ Lorenz, Dagmar: Feminismus als Grundprinzip..., S. 63.

⁴⁸⁵ Streeruwitz, Marlene: Neue Vorlesungen. Das Wundersame in der Unwirtlichkeit., Frankfurt am Main 2017.

⁴⁸⁶ Ebd., S. 83.

⁴⁸⁷ Bong, Joerg/ Spahr, Roland / Vogel, Oliver: Aber die Erinnerung davon..., Vorwort, S. 8.

Bisher wurden nur zwei ihrer Romane ins Polnische übersetzt – *Verführungen. 3. Folge. Frauenjahre*.⁴⁸⁸ und *Partygirl*.⁴⁸⁹ Dem Grund dafür wird im weiteren Teil der Arbeit genauer nachgegangen. Es ist an dieser Stelle zu erwähnen, dass die Autorin dem polnischen Leser*innenkreis fast nicht bekannt ist. Ihr Schaffen wird eher in den literaturwissenschaftlichen Kreisen gelesen. Im deutschsprachigen Raum gestaltet sich die Rezeption Streeruwitz' völlig anders, hier erfreut sie sich großer Beliebtheit sowohl unter Kritikern als auch unter den Leser*innen. Die Frage der Rezeption beider Romane im polnischen und deutschsprachigen Raum wird in den weiteren Kapiteln näher besprochen.

2.2.2. Im Griff des Schmerzens – Basisinformationen zum Ausgangstext und Einführung in den Romankontext *Verführungen. 3 Folge. Frauenjahre.*

Die folgende Stufe des Modells von Hewson sieht eine gründliche Analyse der Basisinformationen zum Ausgangstext vor. Begonnen werden soll mit den einleitenden Informationen über das Datum der Veröffentlichung des Romans, Informationen zum Verlag sowie jeglichen Informationen zu den literarischen Preisen, mit denen der Text ausgezeichnet wurde. Anschließend erfolgt eine Einführung in den Romankontext, indem der Inhalt und Leitmotive sowie der Romantitel umrissen werden.

Wie bereits angedeutet war der Text *Verführungen. 3. Folge Frauenjahre*. Streeruwitz' Debütroman, der 1996 auf dem literarischen Markt vom Fischer Verlag veröffentlicht wurde. Damals war die Autorin dem deutschsprachigen Publikum vor allem wegen ihrer Hörspiele und Theatertexte bekannt. Streeruwitz hat sich jedoch vom bürgerlichen Theater abgewandt und begann sich auf Prosatexte zu konzentrieren. Im Dezember 1997 verlieh ihr das Literaturhaus Hamburg den Mara-Cassens-Preis für ihr Romandebüt.

Auf den ersten Seiten des Romans *Verführungen*. stößt man auf eine dynamische Darstellung eines seltsamen Alltags der Hauptprotagonistin

⁴⁸⁸ Streeruwitz, Marlene: *Uwiedzenia: odcinek trzeci, lata kobiet*, übersetzt von Agnieszka Kowaluk, Warszawa 2004.

⁴⁸⁹ Streeruwitz, Marlene: *Partygirl*, übersetzt von Emilia Bielicka, Warszawa 2004.

Helene Gebhardt. Sie wurde von ihrer Freundin namens Püppi in der Nacht angerufen. Auf Reaktion auf den Notruf trifft Helene schnell eine Entscheidung, ihre Freundin zu besuchen. Als sie ihre Wohnung betritt, bemerkt sie Püppi belustigt und nackt im Schaumbad liegen. Überraschenderweise ist die Frau nicht alleine im Hause, es gibt noch zwei fremde Männer – ihre Liebhaber. Der erste Mann ist in einem betrunkenen Zustand, der zweite ist noch nüchtern. In dieser unübersichtlichen Situation sind noch ein kleines Mädchen und seine thailändische Babysitterin zu sehen.

Die in der beschriebenen Szene herrschende Verwirrung und Chaos sind fast auf allen 300 Seiten des Romans zu finden. Das zermürbende Leben von Helene Gebhardt ist durch ein großes Durcheinander gekennzeichnet. Wie sich im Laufe der Lektüre erweist, lebt die Hauptprotagonistin Helene von ihrem Mann getrennt, hat zwei Kinder im frühen Schulalter und wohnt mit ihrer Schwiegermutter in Wien. Ihre Ehe ist in Fetzen, da Helene wegen einer anderen Frau von ihrem Ehemann verlassen wurde. Keine Rücksicht auf die finanzielle Lage der verlassenen Familie nehmend, hat ihr Mann auf sie skrupellos im Stich gelassen und versucht sein Glück bei seiner Sekretärin zu finden. Aus diesem Grunde sah sich Helene dazu gezwungen, ihr Studium aufzugeben und ihr Leben völlig den Kindern zu widmen. Die alleinerziehende Mutter hat es im Leben nicht einfach, sie ist in einer PR-Agentur tätig, die jedoch keine gute Einkommensquelle ist. Hier erfährt Helene auch patriarchale Verhaltensmuster, von denen sie gedemütigt wird. Ihr steht monatlich kein großes Geld zur Verfügung und sie kommt kaum über die Runden. Sie ist entschlossen, einen Nebenjob zu finden, aber trotzdem ist ihre finanzielle Lage nicht zufriedenstellend. Streeruwitz' Frauenfigur ist erst dreißig Jahre alt und man könnte zu behaupten wagen, dass das die beste Zeit ihres Lebens ist. Ihr Schicksal hat jedoch ein anderes Szenario für sie geschrieben – sie lebt von der Hand in den Mund, ihr Mann hat sie verlassen, sie ist erschöpft und mit ihrem Alltag und der Betreuung der Kinder überfordert. Darüber hinaus bekommt sie keine Hilfe seitens ihrer Familie, sie hat niemanden in der Nähe, auf den sie sich verlassen kann. Der Vater ist auch keine finanzielle Stütze für die Kleinen, er zeigt kein Interesse am Schicksal seiner Familie. Helene wagt sich nicht, ihren Ehemann auf Unterhaltszahlung zu verklagen – aus Angst davor, dass

ihr die Kinder weggenommen werden. Zur Seite geschoben, „taumelt sie von einer Enttäuschung in die andere.“⁴⁹⁰

Eindrücklich wird in dem Roman *Verführungen*. angedeutet, dass die Mutter trotz aller Probleme ihre Mutterschaft als Chance betrachtet. Zum einen wird Helene als ein Vorbild der idealen Mutter dargestellt, sie achtet darauf, ihre Kinder von den Grausamkeiten des Lebens zu schützen. Trotz aller Hürden unternimmt Helene einen Versuch, ihren Kleinen eine Kindheit ohne Trostlosigkeiten zu gewährleisten. Zum anderen ist Streeruwitz' Frau sexuell aktiv und versucht dem katastrophalen Leben zu entgehen, indem sie sich in toxische Beziehungen mit Männern verwickelt.

Ihr Zustand verleitete sie dazu, das Glück bei mehreren Märchenprinzen zu suchen, die sich leider als ständige Versager erweisen. Streeruwitz' Frau fällt es schwer, eine dauerhafte Beziehung aufrechtzuerhalten. Sie leidet an der Liebe, den Männern, welche flüchtige Liebschaften bevorzugen und an der Abhängigkeit, ständig von einem Mann gegängelt zu werden. Die Misserfolge auf verschiedenen Ebenen ihres Lebens machen Helene beziehungsunfähig. Helene ist von ihrer Unvollkommenheit überzeugt und setzt sich mit dem Minderwertigkeitsgefühl auseinander. Das zentrale Thema des Romans *Verführungen*. ist somit die Ausweglosigkeit und Enttäuschungen, auf die die Hauptprotagonistin pausenlos stößt. Helene ist von ihrem Mann verletzt worden, findet kein Verständnis in ihrem Familienkreis. Sie hat Angst davor, dass sie wegen der misslungenen Ehe von ihrer Familie abgelehnt wird, da sie als Familienmutter ihren ehelichen Pflichten nicht nachkommt. Es taucht an dieser Stelle ein weiterer Kontext des Romans auf und zwar die Rollenzuweisungen in der Gesellschaft, die Streeruwitz in ihren Texten gerne kommentiert.

In ihrem Roman zeichnet Streeruwitz das Leiden der Frau auf mehreren Ebenen nach, im Familien- und Berufsleben, in der Liebe, auf der gesellschaftlichen Ebene, aber auch auf der Ebene des Somatischen. Die Protagonistin führt ein vernichtendes Leben, welches sich auf ihren psychischen, aber auch körperlichen Zustand auswirkt, wobei das Somatische die innerliche Befindlichkeit widerspiegelt. Das kräftezehrende Leben findet Niederschlag in dem Körper der Hauptprotagonistin und

⁴⁹⁰ Kedveš, Alexandra: Geheimnisvoll..., S. 22.

ist an zahlreicher Beschwerden erkennbar. Helene wird von negativen Gefühlen überkommen, empfindet Schmerzen, Atemlosigkeit und wird von Angstanfällen gepackt. Streeruwitz skizziert in ihrem Roman „katastrophisch verlaufende Plots“⁴⁹¹, die ihren Stempel in der Innenwelt und Wohlbefinden der Protagonistin aufdrücken. Mit diesen Beschwerden soll signalisiert werden, dass Streeruwitz' Frau ein Spiegel negativer Geschehnisse ist. Streeruwitz kreiert in ihrem Prosatext einen teilweise medizinisch anmutenden Bericht, da sie sehr ausführlich auf den Körper ihrer Heldin eingeht, und das körperliche ebenso wie das innere Leiden zum Leitmotiv ihres Romans macht. Mit diesem Vorgehen will Streeruwitz im Rahmen ihrer Literatur das Thema der Depression und Niedergeschlagenheit in der Gesellschaft – ein weiteres Leitthema des Textes – enttabuisieren, da sie die Leser*innen mit den körperlichen Symptomen der seelischen Befindlichkeit konfrontiert.

Die schmucklose Beschreibung quälender Angstgefühle vollzieht sich auf der sprachlichen Ebene des Romans. Die komplexe, aus mehreren Spektren zusammengesetzte und von Krankheit geplagten Persönlichkeit ihrer Protagonistin vermittelt die zersplitterte, fragmentierte Sprache, wobei die Verletzungen und Stimmungslage der Hauptfigur mithilfe der „Poetik der Brechung“⁴⁹² exponiert werden. Die abgehackten Sätze, welche zu Streeruwitz' Manier wurden, gelten als Spiegel für das Leiden der Frau, ihre fragmentierten Gedanken, Hoffnungen und Empfindungen. Sie finden nicht selten in Form der erlebten Rede in den Text Eingang, so dass man Einblick in das Denken der Protagonistin erhält. Streeruwitz macht eine Verbindung zwischen dem Gesellschaftlichen und Literarischen sichtbar, indem sie in ihrer Literatur der sprachlosen Frau einen Raum gewährt, wo sie zu Wort kommen darf. Die fragmentierten Sätze werden somit als ein Versuch lesbar, sich innerhalb der vorgefundenen Sprache zu äußern, die jedoch aufgebrochen werden muss, um der weiblichen Stimme einen Artikulationsraum zu gewähren.

Erklärungsbedürftig ist die Bedeutung des dreiteiligen Titels des Romans *Verführungen. 3 Folge. Frauenjahre*. Das Hauptmotiv des

⁴⁹¹ Kedveš, Alexandra: Geheimnisvoll..., S. 23.

⁴⁹² Schlößler, Franziska: Augenblicke. Erinnerung, Zeit und Geschichte in Dramen der neunziger Jahre, Tübingen 2004, S. 106., zit nach Rutka, Anna: Zur post-patriarchalischen..., S. 150.

Romans stellt die Existenz einer alleinerziehenden Mutter, Bitterkeit und Gleichgültigkeit der Gesellschaft und deren Erwartungen sowie die Angst vor der gesellschaftlichen Ablehnung dar. Welchen Zusammenhang gibt es also zwischen diesen Motiven und dem ersten Teil des Titels – *Verführungen*.? Der Duden gibt folgende Definition des Verbs *verführen* – „jemanden dazu bringen, etwas Unkluges, Unrechtes, Unerlaubtes gegen seine eigentliche Absicht zu tun; verlocken, verleiten.“⁴⁹³ Offensichtlich scheint, dass Helene mit verschiedenen Arten der Verführung konfrontiert wurde. Hier sind vorwiegend die Männer gemeint, bei denen Helene einen Hoffnungsschimmer auf ein besseres Leben, eine utopische Liebe sucht, die aber letztendlich versagen. Sie wurde auch von ihrem eigenen Leben, Familienangehörigen und Freundin verführt und konnte sich auf sie nicht verlassen. Helene bindet sich an toxische Menschen aus Angst vor Einsamkeit und Ablehnung. Ihr Leben bringt Helene eine Kette von Enttäuschungen, was zur inneren Leere führt. Den zweiten Teil des Titels *Frauenjahre*. kann man als eine endlose Geschichte des weiblichen Daseins verstehen. Der Roman handelt von Erfahrungen von Frauen, die an die Textoberfläche treten und sich in der Ästhetik der Autorin vollziehen. Die Pluralform darauf verweist darauf, dass die in dem Roman gesponnene Geschichte auf alle Frauen zutrifft. Helene Gebhardt steht somit repräsentativ für alle Frauen, die mit ähnlichen Problemen des Alltags konfrontiert werden und diesen Erfahrungen die Stirn bieten müssen.

2.2.2.1. Eigenschaften des Zieltextes

Der Roman *Uwiedzenia: odcinek trzeci, lata kobiet* erschien auf dem literarischen Markt in Polen im Jahre 2004, also erst acht Jahre nach der Erstveröffentlichung der Vorlage in Deutschland. Der Roman wurde von der Übersetzerin Agnieszka Kowaluk ins Polnische gebracht. Es muss an dieser Stelle betont werden, dass im Vergleich zu dem gepunkteten Titel der Vorlage, ist in dem polnischen Titel kein Punkt zu finden, der für die Poetologie der Autorin zentral ist. Streeruwitz‘ Debütroman wurde zudem in fünf andere Sprachen übersetzt und zwar

⁴⁹³ <https://www.duden.de/suchen/dudenonline/Verfuehren> (Zugriff 15.11.2019).

1998 ins Dänische, 1998 ins Niederländische, 2000 ins Russische, 2003 ins Tschechische und 2004 ins Japanische. Die polnische Übersetzung wurde im *Czytelnik* Verlag veröffentlicht.

Was die Rezeption in Polen angeht, wurde die polnische Übersetzung in der Zielkultur mit großer Distanz aufgenommen. Um einen allgemeinen Überblick über die Aufnahme des Textes in Polen zu liefern, muss man in erster Linie auf die im Netz veröffentlichten Rezensionen der Leser*innen eingehen. In Polen wird Streeruwitz eher ungerne gelesen, davon zeugen die Kommentare, welche auf Internetforen zu finden sind. Der Roman erfreut sich keiner großen Beliebtheit unter polnischen Lesern und Leserinnen. Es lässt sich im Internet lediglich eine Handvoll von Kommentaren finden. Zur Veranschaulichung sei ein Zitat aufgeführt:

„Zunächst wollte ich mit der Lektüre aufhören, vor allem wegen vieler elliptischen kurzen Sätze – in dieser Form wird das ganze Buch geschrieben. Es ist sehr anstrengend, die winzige Schriftart war eine Qual für meine Augen. Nach ein paar Seiten störten mich jedoch die Sätze nicht mehr und ich begann in Wien als Mutter zweier Kindern zu leben, die jeden Tag mit verschiedenen scheinbar unwichtigen Problemen des Alltäglichen konfrontiert wird. Dazu eine verrückte Freundin und ein schmerzhafter Mangel an Akzeptanz und Verständnis. Dennoch schreitet die Frau durch ihr Leben und begibt sich auf die Suche nach ihren Fetzen und Glück, unterwegs trifft sie auf verschiedene Männer. Das Buch ist wegen ihrer Form schwierig. Ein scheinbar banales Thema, jedoch ist es empfehlenswert, sich selbst davon zu überzeugen, dass die Frau stark ist.“⁴⁹⁴

⁴⁹⁴ <https://lubimyczytac.pl/ksiazka/39454/uwiedzenia> (Zugriff am 15.11.19)

„Na początku chciałam zrezygnować, przede wszystkim z powodu równoważnikowych, krótkich zdań – w takiej formie jest napisana cała książka, męczące bardzo i zlewająca się mała czcionka, po prostu koszmar dla oczu. Po parzeniu stronach zdania zaczęły mi mniej przeszkadzać i zaczęłam żyć sobie w Wiedniu jako matka 2 dzieci, borykająca się z codziennymi problemami, pozornie banalnymi, do tego ześwirowana przyjaciółka i bólowy brak zrozumienia i akceptacji. Nie mniej jednak Kobieta brnie przez swoją codzienność przy tym wszystkim szukając jeszcze gdzieś tam po drodze resztek samej siebie i własnego szczęścia, poznając różnych facetów z różnym skutkiem. Ciężka ze względu na formę w jakiej jest napisana, pozornie banalny temat a

„Die Konfrontation mit dem Leitmotiv ergibt ein ausgezeichnetes Ergebnis – das Buch verursacht Irritationen, reißt aus dem Lesensakt, bewegt den Leser dazu, die Erlebnisse mit den nur anscheinend distanziert umgerissenen Protagonisten mitzufühlen.“⁴⁹⁵

Der Roman scheint aufgrund der lebensnahen Thematik für viele Leserinnen eine Identifikationsbasis zu bieten, die stilistischen Eigentümlichkeiten der Autorin bedingen jedoch augenscheinlich eine bedeutende Rezeptionsbarriere. Es ergibt sich, dass sich die Texte von Marlene Streeruwitz nicht zu den Kanontexten zählen. Aus der Perspektive der *DTS* kann der Roman somit als peripher, nicht kanonisiert und sekundär⁴⁹⁶ bezeichnet werden.

Unter der Analyse der Parameter des Zieltextes versteht Hewson auch die Recherche im Bereich der Texte, welche eine ähnliche Problematik ansprechen. Die Auseinandersetzung mit dem Frauenleiden und schmerzhaften Dasein der Frau ist Marlene Streeruwitz und Elfriede Jelinek gemeinsam.⁴⁹⁷ Ihre literarischen Arbeiten verbindet eine besondere Vorliebe für das Ansprechen gesellschaftlicher und politischer Themen. Im Mittelpunkt der Poetiken von Streeruwitz und Jelinek steht das weibliche Subjekt mit seinen körperlichen Empfindungen, das mit einer miserablen Welt konfrontiert wird. In Polen gehört Jelinek zu den Autorinnen, die Anerkennung bei den Leser*innen findet. Diese Tatsache ist unter anderem darauf zurückzuführen, dass Jelinek mit der ehrenvollsten Auszeichnung der Literaturwelt ausgezeichnet wurde – 2004 erhielt sie den Nobelpreis für Literatur. Im deutschsprachigen Raum haben Jelineks Texte Streeruwitz den Weg gebahnt. Deren ‚Frauenliteratur‘ wird gerne gelesen, der eigensinnige Stilhabitus und Konfrontation mit dem Gesellschaftlichen und Politischen hochgeschätzt. Es muss jedoch festgestellt werden, dass Streeruwitz sich in Polen nicht

jednak warto, ot tak po prostu, żeby przekonać się, że Kobieta jest silna :)” (Übersetzung Joanna Bukowska)

⁴⁹⁵ <https://wyborcza.pl/1,75517,2200121.html> (Zugriff am 10.01.2018) „W zderzeniu z tematem daje to niezwykle efekt – irytuje, wytrąca z rutyny czytania, zachęca do współodczuwania z pozornie tylko na chłodno przedstawionymi postaciami.“ (Übersetzung Joanna Bukowska)

⁴⁹⁶ Vgl. Prunč, Erich: *Entwicklungslinien der Translationswissenschaft...*, S. 226.

⁴⁹⁷ Vgl. Dröscher-Teille, Mandy: *Autorinnen der Negativität...*, S. 3.

so großer Beliebtheit wie z. B. Jelinek oder andere feministische Autorinnen wie Manuela Gretkowska oder Joanna Bator erfreut.⁴⁹⁸ Im Falle von Streeruwitz wird oft auf eine komplexe Sprache und kontroverse Themen hingewiesen, dies wäre jedoch keine ausreichende Begründung dafür, dass sie unter den polnischen Leser*innen keine Anerkennung findet. Im Falle von Jelinek hat sich die vielschichtige Problematik der Texte und Spiel mit der Sprache keinesfalls negativ auf ihre Rezeption ausgewirkt. Es muss somit einen anderen Grund dafür geben, dass Streeruwitz eher in dem literaturwissenschaftlichen Kreis und nicht unter den durchschnittlichen polnischen Leser*innen gelesen wird. Einen wichtigen Grund dafür, warum Texte von Streeruwitz so rasch aus den Augen verloren werden, sieht Pokrywka in der mangelnden Bewerbung der Texte durch die Verlage.⁴⁹⁹ Tatsächlich unternimmt der Verlag *Czytelnik* keine größeren Anstrengungen, um den Text zu bewerben. Die Autoren werden auf der Internetwebseite des Verlags nicht indiziert. Dieses Vorgehen des Verlags ist natürlich zu kritisieren, denn diejenigen, welche potentiell Interesse an einer bestimmten Position hätten, können die entsprechenden Informationen nur schwer finden. Sie sind somit dazu gezwungen, die Auskünfte über ein bestimmtes Werk in anderen Quellen, und nicht bei dem Herausgeber zu suchen. Vor diesem Hintergrund scheint die Aufnahme Streeruwitz' Texte in den Kanon erschwert zu sein. Vor allem aber sind der deskriptiven Übersetzungswissenschaft zufolge die Übersetzungen mitverantwortlich dafür, ob ein Text an der Peripherie des literarischen Polysystems der Zielkultur landet oder den Weg in sein ‚Zentrum‘ beschreitet. Welche Rolle die polnischen Übersetzungen der Romane Streeruwitz' in der Rezeption spielen, ob sie ihnen den Weg ins literarische System Polens ebnen oder verstellen, ist eine der Leitfragen der vorliegenden Arbeit. Bereits ein flüchtiger Blick auf die Leser*innen in Polen liefert einen ersten Hinweis darauf, dass das, was an den Texten der Autorin irritiert, an den Lesegewohnheiten rüttelt und gewohnte sprachliche und narrative Strukturen dekonstruiert, auch in der Übersetzung von Kowaluk noch ein großes Irritationspotential besitzt.

⁴⁹⁸ Vgl. Pokrywka, Rafał: Polska recepcja niemieckojęzycznej powieści o miłości XXI wieku, in: *Transfer Reception Studies* 2016, Band I, S. 155-173, hier S. 166.

⁴⁹⁹ Vgl. ebd.

2.2.2.2. Basisinformation zur Übersetzerin Agnieszka Kowaluk

Agnieszka Kowaluk ist als Literaturübersetzerin tätig, zudem ist sie Redakteurin für polnische und deutsche Medien und freie Journalistin. Sie ist in Siedlce (Ostpolen) geboren und hat an den Universitäten Warschau und Bonn ein Studium der Germanistik absolviert. Nach dem Studium traf sie die Entscheidung, in Deutschland zu bleiben. Sie wohnt mit ihrer Familie in München. Bei der *Süddeutschen Zeitung* führt sie ihre eigene Kolumne *Mein Deutschland*, in der sie sich zu den gesellschaftlichen, literarischen und politischen Themen äußert. Sie ist auch Initiatorin der Münchner Veranstaltungs-Serie *Gut gepolt!*, wo sie das Münchner Publikum mit den gegenwärtigen polnischen Autoren vertraut macht.⁵⁰⁰ 2014 wurde im Rieman Verlag ihr Buch *Du bist so deutsch! Mein Leben in einem Land, das seine Tugenden nicht mag*⁵⁰¹ veröffentlicht, das in Deutschland positiv aufgenommen wurde. In ihrem Text setzt sich Kowaluk mit den deutschen und polnischen Klischees auseinander, indem sie der Identität in einer multikulturellen Gesellschaft besondere Aufmerksamkeit schenkt.

In der täglichen Praxis befasst sie sich mit der Übersetzung deutschsprachiger Literatur: „Seit Jahren arbeite ich als Übersetzerin deutscher Literatur ins Polnische, weil ich an dem Vermitteln zwischen den beiden Sprachen und Kulturen immer schon eine große Freude hatte, ich würde sogar sagen, diese Arbeit ist meine Daseinsberechtigung für mein Leben in der Fremde.“⁵⁰² Kowaluk sieht sich also ganz dezidiert in der Rolle der Kulturmittlerin und besitzt ein ausgeprägtes Bewusstsein für die kulturellen Prägungen von Sprache und Literatur. Sie hat unter anderem folgende literarische Texte ins Polnische übersetzt: Hans-Ulrich Treichel: *Der Verlorene* (2000), Marlene Streeruwitz: *Verführungen*. (2004), Elfriede Jelinek: *Gier* (2007), Elfriede Jelinek: *Die Kinder der Toten* (2009). Für die Übersetzung der Prosaarbeiten von Jelinek wurde sie 2011 vom Österreichischen Bildungsministerium ausgezeichnet.

Kowaluk gehört zu der jüngeren Generation der Übersetzerinnen, sie ist eine offen denkende Translatorin, äußert sich gerne zur Aufgabe

⁵⁰⁰ <https://www.dokis.pl/articles/view/1149> (Zugriff am 12.11.2019).

⁵⁰¹ Kowaluk, Agnieszka: *Du bist so deutsch! Mein Leben in einem Land, das seine Tugenden nicht mag*, München 2014.

⁵⁰² <https://www.literarische.de/16-2/kowaluk-.htm> (Zugriff am 12.11.2019).

der Übersetzer*innen in der heutigen Welt, die vor allem auch als Vermittler zwischen den Kulturen fungieren. Kowaluk vertritt die Meinung, dass die Vermittler*innen die Begeisterung des Autors teilen müssen, da sie gewissermaßen für den zu übersetzenden Text haften. Auf ihnen lastet damit die Verantwortung für den Text in einem sehr weiten Sinne. Kowaluk betont ausdrücklich, dass die Übersetzungen, welche in die Zielkultur aufgenommen werden, zur deren Bereicherung beitragen und argumentiert damit im Sinne der deskriptiven Übersetzungswissenschaft. In einem Interview⁵⁰³ erinnert sie sich auf ihre Übersetzungsarbeit an dem ersten Roman der Nobelpreisträgerin Elfriede Jelinek und gibt zu, dass der Text ein paar Wochen auf ihrem Tisch lag, bevor sie sich an die Arbeit machte. Die Arbeit an Jelineks Prosa nennt Kowaluk das große Abenteuer ihres Lebens. Ihr Ziel war es, die sprachliche Könnerschaft der Autorin so gut wie möglich im polnischen Text wiederzugeben. Eine besondere Herausforderung lag in der intertextuellen Struktur von Jelineks Texten. Sie vergleicht Übersetzer*innen mit einem Detektiv, welcher der Intertextualität auf der Spur ist.⁵⁰⁴

Dabei geht Kowaluk mit einer erfrischenden Pragmatik an ihre Aufgabe heran. Sie ist der Meinung, dass die Stellen, welche sich nicht zufriedenstellend ins Polnische übersetzen lassen, vom Übersetzer zu akzeptieren seien. An manchen Stellen kann die Übersetzung als weniger gelungen beschrieben werden, da es nicht immer möglich ist, den Geist der Vorlage zu bewahren. Man könne sich nur Mühe geben, die Verluste an anderen Stellen zu verhindern oder wettzumachen, dort wo die Zielsprache es ermöglicht. Die Systemunterschiede zwischen den Sprachen werden jedoch ihrer Auffassung nach dadurch aufgewogen, dass alle Fremdsprachen eines gemeinsam haben – sie bedienen sich ähnlicher Metaphern, Bilder und Ausdrücke. Diese bilden für Übersetzer*innen den eigentlichen Fundus, aus dem sie schöpfen können.

Sie ist der Auffassung, dass sich der Übersetzer von dem zu übersetzenden Text angesprochen fühlen muss.⁵⁰⁵ Die Entscheidung darüber,

⁵⁰³ <https://www.goethe.de/ins/pl/pl/kul/dos/ueb/ges/20554117.html> (Zugriff am 12.11.2019).

⁵⁰⁴ Diesen Spuren in der Übersetzung der Texte Jelineks ist die polnische Übersetzungswissenschaftlerin Anna Majkiewicz nachgegangen (vgl. Anna Majkiewicz, *Intertekstualność – implikacje dla teorii przekładu. Wczesna proza Elfriede Jelinek*, Warszawa 2008.)

⁵⁰⁵ <https://www.goethe.de/ins/pl/pl/kul/dos/ueb/ges/20554117.html> (Zugriff am 12.11.2019)

ob der Translator einen bestimmten Text zur Übersetzung annimmt, wird von vielen Umständen beeinflusst: Intuition, Begeisterung von dem Text und die Seelen-Übereinstimmung zwischen Übersetzer*in und Autor*in.

2.2.2.3. Paratexte zum Ausgangstext / Paratexte zum Zieltext

In dem folgenden Unterkapitel wird den Paratexten des Ausgangs- und Zieltextes besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Darunter werden Titelseiten, Illustrationen bzw. Vor- und Nachwort verstanden.

Das Cover der Vorlage wurde mit einem Foto illustriert, welches sehr realistisch erscheint und mit dem Realismus von Streeruwitz' Roman konvergiert. Es ist nicht zu übersehen, dass der weibliche Blick auf dem Foto voller Unruhe ist. Dies versteht sich wohl als eine Anknüpfung an Streeruwitz' Hauptfigur, welche ein andauerndes Gefühl von Angst, Leere und Enttäuschung in sich trägt. Nicht ohne Hintersinn befindet sich die Frau in einem Auto, denn im Text erlebt die Protagonistin bei einer Autofahrt besonders schmerzhaft Erinnerungen und analysierte ihren Zustand. Die Illustration lässt sich somit als eine Art Anknüpfung an Helenes Welt interpretieren, aus der es keinen Ausweg gibt.

Anders gestaltet sich die Lage bei dem polnischen Cover, hier wurde eine Illustration von Piotr Młodożeniec verwendet. Beim näheren Hinsehen zeigt sich, dass das Cover die in der Gesellschaft vorgeschriebenen Geschlechterkonstruktionen und Geschlechtsrollen visuell kodiert. Damit wird auf einer metaphorischen Ebene auf die Handlung des Textes hingewiesen. Die Illustration zeigt eine Beziehung zwischen Mann und Frau, vermutlich Helene und ihren Mann, die in einer Opposition zueinander stehen und von verschiedenen Seiten her eine Leiter erklimmen, die zugleich die Form des Buchstaben „M“ hat. Diese Darstellung entspricht vollkommen der Handlung und Problematik des Romans. Die Hauptprotagonistin wird als Opfer der gesellschaftlichen Schemata präsentiert und muss den geschlechtlichen Rollenerwartungen die Stirn bieten.

Weder die Vorlage noch die polnische Übersetzung enthalten Vorworte bzw. Nachworte. Die einzige Information, welche den deutschen Leser*innen zu Verfügung steht, ist eine kurze Bemerkung vom Verlag

auf der ersten Innenseite des Romans, welche als eine Art ‚Navigationshilfe‘ durch den Roman verstanden werden kann:

„Wien im Jahr 1989. Helene Gebhardt ist 30 Jahre alt. Sie hat früh geheiratet und Kinder bekommen, lebt aber seit zwei Jahren getrennt von ihrem Mann Gregor, der sie wegen einer Sekretärin verlassen hat. Um über die Runden zu kommen, arbeitet Helene als Bürokraft in einer PR-Agentur; ein Studium der Literatur und Kunstgeschichte hat sie wegen der Kinder abgebrochen. Auch die Freundschaft mit ihrer exaltierenden Leidensgenossin Püppi endet für Helene in einer bitteren Enttäuschung. Doch Helene hat den Traum vom glücklichen Frauenleben noch nicht aufgegeben und versucht bis an den Rand der völligen Erschöpfung die perfekte Mutter, Geliebte und Tochter zu sein, gut im Job und finanziell unabhängig. Helenes Alltag wird zusehends zu einem Existenzkampf und ihre Ausflüge in die Welt der Männer haben am Ende nur ein Ergebnis: Helene muss sich behaupten.“⁵⁰⁶

Unten sind eine durch den Verlag verfasste Kurzbiografie der Autorin und eine kompakte Empfehlung von Renate Möhrmann, Vertreterin der feministischen Literaturwissenschaft zu finden.

Der polnischen Übersetzung wurden keine zusätzlichen Informationen auf der ersten Innenseite des Textes an die Seite gestellt. Lediglich einem Klappentext sind Informationen wie Kurzbiografie der Autorin sowie zum Inhalt zu entnehmen. Der Text wird mit einem Verweis auf die Sprache von Streeruwitz (poln. *rozedrgany, pelen równoważników zdań język*, dt. zitternde Sprache, voller elliptischen Konstruktionen) versehen. Der Text führt in einigen Sätzen sowohl in den Inhalt als auch die Ästhetik des Romans ein, der aus „lauter Hauptsätzen“ bestehe. Die deutschen Leser*innen sind also sozusagen ‚vorgewarnt‘ und wissen, worauf sie sich einlassen. Insgesamt werden die potentiellen Leser*innen auf einen eher schwierigen und anspruchsvollen Text eingestimmt, ohne dass die entsprechenden Kontexte mitgeliefert werden. Die Hintergründe der Autorin werden nicht erläutert, es wird auch nicht an Bekanntes angeknüpft, das einen gemeinsamen Rezeptionshorizont für deutsche und polnische

⁵⁰⁶ Streeruwitz, Marlene: Verführungen. 3. Folge. Frauenjahre., Vierte Auflage, Erstveröffentlichung 1996, Frankfurt am Main 2012 (erste Innenseite).

Leserinnen schaffen und dem polnischen Lesepublikum den Zugang zu Streeruwitz erleichtern würde.

2.2.2.4. Kritische Mittel

Marlene Streeruwitz ist dem Kreis der deutschsprachigen Leser*innen wohl bekannt. Davon zeugen zahlreiche semi-professionelle Rezensionen, welche in den Zeitungen wie *Frankfurter Allgemeine Zeitung* oder *Die Zeit* veröffentlicht werden. Kurz nach der Veröffentlichung ihres Debütromans *Verführungen*. hat *Die Zeit* am 29. März 1996 einen umfassenden Artikel unter dem Titel: *Mehr als ein Debüt: Marlene Streeruwitz' ersten Roman „Verführungen“* publiziert. Der Autor Reinhard Baumgart bringt den Kern des Textes auf den Punkt:

„Man darf sich danach die Augen reiben: Was haben wir da gelesen? Nur einen Sozialreport? Ein eigensinniges Kunststück? Ein feministisches Manifest, das allerdings nur zeigt, nicht redet? Alles teilweise wahr, also im Ganzen falsch. Der schmucklos wilde Wortlaut, in dem diese sieben, acht Wiener Frauenmonate sich ereignen, verweist auf nichts dahinter, nichts darüber und nichts darunter. Er ist im schönsten, strengsten Sinne selbstverständlich, und das bedeutet eben auch: spröd und voller Rätsel.“⁵⁰⁷

Zudem wird die Individualästhetik von Streeruwitz näher behandelt und ihre wirkungsmächtige Erzählperspektive hervorgehoben. Drei Monate später erscheint in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* ein Artikel, in dem die ‚Poetik des Banalen‘ sowie dessen Form anerkannt wird: „So enthält der Text eine bestürzende Bilanz moralischer Zerstörung und läßt sich als gelungene Studie über die Deformation von Lebensläufen lesen, die jeder irgendwie zu kennen vermeint.“⁵⁰⁸

In ihrer Rezension verweist Sabine Harenberg auf die ‚Poetik der Brechung‘ von Streeruwitz:

⁵⁰⁷ <https://www.zeit.de/1996/14/baumgart.txt.19960329.xml/seite-3> (Zugriff am 15.05.2019)

⁵⁰⁸ <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/rezension-belletristik-maennerrelend-und-helenentraenen-11294382.html> (Zugriff am 15.05.2019)

„Ein-Wort-Sätze, eine parataktische Syntax und grammatikalisch unvollständige Sätze wirkt der Text passagenweise wie ein Stammeln.[...] So kann vermutet werden, daß die Ellipse als erzähltechnische Lösung dem Unsagbaren einen Rahmen verleiht und es auf diese Weise sprachlos sichtbar gemacht werden kann.“⁵⁰⁹

Erwähnenswert ist zudem der Artikel von Andrea Köhler, welcher bei der *Neuen Zürcher Zeitung* im Jahre 1996 publiziert wurde. Die Autorin beschreibt den Debütroman von Streeruwitz wie folgt:

„Marlene Streeruwitz‘ Prosaerstling ist ein literarischer Glücksfall. Ein Buch, das das poetische Gesetz, nachdem das Schwere leicht zu machen sei und das Wichtigste nur nebenbei verhandelt werden darf, vom Kopf auf die Füße stellt: das Kleine und Gemeine wird lebensgroß. Ein Roman im stilistisch erwogenen Gleich-Gewicht von defekter Geschirrspülmaschine und kaputter Ehe. Und ein Buch über lauter Nebensachen in lauter Hauptsätzen.“⁵¹⁰

Die zitierten Textpassagen aus den semi-professionellen Rezensionen heben die ‚Poetik des Banalen‘ sowie ‚Poetik der Brechung‘ von Streeruwitz hervor und verweisen auf ihren eigenwilligen Stilhabitus. Dies kann als ein Zeichen dafür gewertet werden, dass Streeruwitz im deutschsprachigen Raum eine anerkannte Autorin ist, deren Individualästhetik sich im Rahmen des Akzeptierbaren bewegt und auf keinerlei Normbarrieren stößt.

In literaturwissenschaftlichen Kreisen wurde der Text *Verführungen* in zahlreichen Artikeln besprochen. Zentral für die Forschung der Poetik der Autorin sind der Band *Text und Kritik*⁵¹¹ von Heinz Ludwig Arnold (2004) und die Sammelbände *Marlene Streeruwitz*⁵¹² von Günther A. Höfler und Gerhard Melzer sowie *Aber die Erinnerung davon. Materia-*

⁵⁰⁹ https://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=425 (Zugriff am 15.05.2019)

⁵¹⁰ Köhler, Andrea: Frauenleben. Marlene Streeruwitz‘ Prosa-Debut »Verführungen«, in: *Neue Zürcher Zeitung* v. 20./21.4.1996.

⁵¹¹ Heinz, Ludwig Arnold (Hrsg.): *Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur*. Marlene Streeruwitz. Heft 164, München 2004.

⁵¹² Höfler, Günther A. / Melzer, Gerhard (Hrsg.): *Marlene Streeruwitz*, Band: 27, Graz 2008.

lien zum Werk von Marlene Streeruwitz⁵¹³ (2007) von Jörg Bong, Roland Spahr und Oliver Vogel. Im Jahre 2018 ist auf dem deutschen Markt eine neue Studie von Mandy Dröscher-Teille *Autorinnen der Negativität: Essayistische Poetik der Schmerzen bei Ingeborg Bachmann – Marlene Streeruwitz – Elfriede Jelinek*⁵¹⁴ erschienen, in dem die Forscherin einen beträchtlichen Teil ihres Beitrags eben Streeruwitz' Poetik gewidmet hat. Die Autorin der vorliegenden Studie hat die genannten Publikationen bei der Forschung des Romans *Verführungen* in Anspruch genommen.

Anders gestaltet sich die Rezeption des Textes *Verführungen*. in Polen, worauf bereits in dem Unterpunkt *Eigenschaften des Zieltextes* der vorliegenden Studie verwiesen wurde. Unter den durchschnittlichen Leser*innen ist Streeruwitz kaum bekannt.⁵¹⁵ In den literaturwissenschaftlichen Kreisen beschäftigt sich mit der Erforschung der Prosa von Streeruwitz Joanna Ławnikowska-Koper. An dieser Stelle ist auf ihren Artikel *Marlene Streeruwitz. Dlaczego pozostaje feministką...* hinzuweisen, auf den bereits eingegangen wurde.⁵¹⁶ Zudem ist in Polen 2006 der Sammelband *Głośno! Rozmowy z pisarkami* erschienen, in dem ein Gespräch zwischen Marlene Streeruwitz und der polnischen Publizistinnen Anna Dziewit und Agnieszka Drotkiewicz veröffentlicht wurde. In dem Band umreißt die Autorin den Kern ihres Textes *Verführungen*.⁵¹⁷ Allgemein scheint es aber, dass die polnische Streeruwitz-Rezeption ihre besten Zeiten noch vor sich hat.

2.2.2.5. Analyse der Makrostruktur

Die Sichtung der Makrostruktur des Ausgangs- und Zieltextes betrachtet Hewson als die letzte Phase seines Modells. Dazu gehören z.

⁵¹³ Bong, Joerg/ Spahr, Roland / Vogel, Oliver (Hrsg): Aber die Erinnerung davon. Materialien zum Werk von Marlene Streeruwitz, Frankfurt am Main 2007.

⁵¹⁴ Dröscher-Teille, Mandy: *Autorinnen der Negativität: Essayistische Poetik der Schmerzen bei Ingeborg Bachmann – Marlene Streeruwitz – Elfriede Jelinek*, Paderborn 2018.

⁵¹⁵ Unterpunkt 2.2.1.1. *Eigenschaften des Zieltextes*.

⁵¹⁶ Ławnikowska-Koper, Joanna: *Marlene Streeruwitz. Dlaczego pozostaje feministką...*, in: *Zbliżenia Interkulturowe. Polska – Niemcy – Europa* 2010, Nr. 8, S. 101-106.

⁵¹⁷ Drotkiewicz, Agnieszka / Dziewit, Anna: *Głośniej! Rozmowy z pisarkami*, Warszawa 2006, S. 144-161.

B. die Gliederung des Gesamttextes, sowie die Struktur der Kapitel. Zusätzlich werden in diesem Punkt strukturelle Merkmale des Textes wie die erzähltechnischen Mittel herausgestellt, um die Beobachtung der translatorischen Entscheidungen auf der Mikroebene des Textes besser einordnen zu können. Es wird die Frage erörtert: findet die widerständige Ästhetik Streeruwitz' ihren Niederschlag auf der makrostrukturellen Ebene der Texte? Anschließend wird im vorliegenden Kapitel auf die Typologie des Erzählers eingegangen, indem man die folgenden Fragen erörtert – wer fungiert als Erzähler, aus welcher Sicht wird die Handlung erlebt, welche Haltung des Erzählers wird in den beiden Texten exponiert? Das vorliegende textanalytische Unterkapitel schließt somit die Vorarbeit zum *critical framework* ab, das die Grundlage der Analyse auf der mikrotextuellen Ebene ergibt.

Das Vordringen der dekonstruktiven Ästhetik Streeruwitz' spiegelt sich in der Strukturierung beider Texte wider. Sowohl die Vorlage *Verführungen*. als auch die Übersetzung *Uwiedzenia* werden nicht in Kapitel bzw. Unterkapitel geteilt. Die Geschichten dehnen sich endlos, die Erzählpassagen werden lediglich mittels der Absätze voneinander abgesetzt, die gesetzt werden, um die Handlung nur grob zu strukturieren. Es folgen weder Ortsangaben noch temporale Umstandsbestimmungen in Form von Überschriften. Damit ergibt sich ein wichtiger rezeptionsbezogener Aspekt – der Text wird keinesfalls geordnet, er wird nicht mit Überschriften versehen, es erfolgen auch keine anderen strukturierenden Markierungen. Mit Bedacht führt Streeruwitz weder ein Vorwort noch ein Nachwort in den Roman *Verführungen*. ein, auch in der polnischen Übersetzung sind solche Paratexte nicht zu finden, durch die der Text eine zusätzliche, erläuternde bzw. rezeptionssteuernde Ebene erhalten würde.

Dieses ostentative Fehlen von Textordnungen ist Teil eines ästhetischen Programms. Wie anhand der bereits erwähnten *Poetikvorlesungen*. herausgestellt wurde, spricht sich Streeruwitz gegen jegliche Anzeichen von Ordnung aus. Ihre Auflehnung gegen eine narrative Ordnung exponiert sie in einer gebrochenen Architektonik des Textes, der keine vorgeschriebenen Wege einschlägt. Aufgrund der verworrenen Struktur beider Texte fällt es den Leser*innen schwer, sich in dem Romangewebe zurechtzufinden. Die ineinander übergehenden Sätze bilden eine unkonventionelle Textkomposition, welche als eine der Schreibtechniken der

Ästhetik von Streeruwitz zu verstehen ist. Auch auf der makrostrukturellen Ebene des Textes schmuggelt Streeruwitz also ihr zentrales Anliegen durch, sich von den bestehenden Normen und Konventionen abzuwenden. Die Anarchie, welche in der Struktur ihres Romans zum Ausdruck gebracht wird, macht ersichtlich, dass Streeruwitz' dekonstruktives Verfahren nicht nur auf der sprachlichen, sondern auch auf der strukturellen Ebene des Textes zum Tragen kommt. Im gebrochenen und labilen Gefüge ihrer Romane ist ihr poetologisches Konzept verborgen – Negierung jeglicher Kanons, Brechung tradierter Grundsätze und Infragestellung der Textstruktur und der Gattung des Textes. Streeruwitz sieht in der chaotischen Architektur eine Möglichkeit zum Aufbrechen patriarchaler Systeme und macht so ihr Hauptanliegen in ihrem Roman abbildbar. Es zeigt sich somit, dass ihre ‚Poetik der Brechung‘ nicht nur in tieferen sprachlichen Schichten zum Ausdruck gebracht wird, sie drückt sich auch im undurchdringbaren Gewebe der Textabschnitte aus.

Die grundlegendste Kritik der Zustände vollzieht sich bei Streeruwitz auf der Ebene der Erzählstruktur. Der Modus des Erzählens variiert stellenweise und es werden verschiedene Erzählperspektiven eingesetzt. Die im Roman geschilderten Ereignisse werden aus der weiblichen Perspektive erzählt und zwar durch die Augen der Hauptprotagonistin Helene Gebhardt, wobei die personale Erzählhaltung dominiert. Im Fokus des Geschehens steht die alleinerziehende Mutter und somit hat man die Möglichkeit, ihre Stimme zu ‚hören‘ und in ihre Gedankengänge und Gefühle hineinzuschlüpfen. Das Erzählen mittels der Point-of-view-Technik hat zur Folge, dass man Helenes Misserfolge zutiefst mitempfindet und ihren Alltag aus unmittelbarer Nähe miterlebt. Erzählt wird sehr dynamisch, wobei die Dynamik vor allem durch die knappen Parataxen und die elliptischen Konstruktionen erzeugt wird. Auf der textuellen Ebene sind an zahlreichen Stellen die elliptischen Konstruktionen zu finden, wodurch man ein Gefühl hat, mit Helene in ihrer hermetischen Welt festzusitzen. Andere Protagonisten werden diese der Perspektive von Helene beschrieben, sie erscheinen damit als bloße Spiegelungen von Helenes Bewusstsein. Jegliche Dialoge werden aus der Perspektive der Hauptprotagonistin und teilweise mittels der indirekten Rede vermittelt. Die Erzählperspektive ist „voller rätselhafter Pausen und Punkte, voller Konjunktive“⁵¹⁸, wobei Helene im Mittelpunkt steht: „Sie

⁵¹⁸ Ebd.

ist der wahrnehmende Fokus – interpretierende Fokus. Sie selbst muss sich immer wieder fragen, was sie vorfinden wird, oder worum es sich bei den Dingen handelt, die sie vorfindet [...].⁵¹⁹

Die verengte subjektive Perspektive wird an verschiedenen Orten deutlich, die Welt von Helene „schrumpft auf Parkplatzgröße, auf Badewannengröße.“⁵²⁰ Aus dieser „engen, strengen Perspektive gibt es kein Entrinnen, weder für Erzählerin noch für den Leser.“⁵²¹ Zum einen kommt man im Lesen der Heldin sehr nah, zum anderen wird die Geschichte des Romans in der dritten Person weitergesponnen, wodurch eine gewisse Distanz zwischen den Leser*innen und den Geschehnissen entsteht. Durch die Verknüpfung des inneren Monologs der Reflektorfigur mit der dritten Erzählperson wird ein Fluktuieren von Innen- und Außensicht erzielt, das den Kampf der weiblichen Figuren um eine eigene Stimme im Text beständig vor Augen führt. Es ist schwierig mit Sicherheit festzustellen, ob Helene einen Satz ausgesprochen hat, oder ob die in dem epischen Präteritum formulierten Sätze einfach ihre Gedanken waren oder von einer Nebenfigur geäußert wurden. Der Text changiert zwischen direkter und indirekter Rede, zwischen Nähe und Distanz zwischen den Leser*innen und der Hauptprotagonistin. Dies hat eine distanzierende Wirkung und schreibt sich in die widerständige Ästhetik der Autorin ein, die das narrative Verfahren aufsplittert.

In Streeruwitz' Poetik wird die fragmentierte Psyche der Hauptfigur in den unvollständigen Sätzen exponiert. Mit ihrem narrativen Verfahren zwingt Streeruwitz ihre Leser*innen zur Reflexion über die sprachliche Dimension des Textes. Der innere Monolog lässt sich nicht einordnen, die Fetzen der Sätze, der Bewusstseinsstrom erschweren die Rezeption des Romans und erzwingen die Konzentration auf das Sprachmaterial. Streeruwitz' dekonstruktive Ästhetik vollzieht sich auf der Ebene der grammatischen Konstruktionen, indem die Autorin den Konjunktiv I und II miteinander vermischt. Infolge dieser Technik fluktuieren die Sätze zwischen Möglichkeit und Irrealität. „Die Halbsatz-Ästhetik“⁵²²

⁵¹⁹ Ebd.

⁵²⁰ Ebd.

⁵²¹ Baumgart, Reinhard: An der schönen, grauen Donau. Spröd, voller Rätsel, mehr als ein Debüt. Marlene Streeruwitz' erster Roman, in: Höfler, Günther A. / Melzer, Gerhard (Hrsg): Marlene Streeruwitz, Band: 27, Graz 2008, S. 156-161, S. 157.

⁵²² Kedveš, Alexandra: Geheimnisvoll..., S. 24.

und das syntaktische Chaos bilden die Arbeit des Bewusstseins ab und führen damit sprachlichen Realismus in den Text ein. Streeruwitz bereinigt den Text von weitschweifenden Sätzen, bricht die syntaktische Struktur des Textes auf, bildet Satzketten – all das, um das verstümmelte weibliche Dasein im Text zu markieren und die Isoliertheit der Frau sprachlich nachzuzeichnen. Streeruwitz' spezifische Ausprägung des Bewusstseinsstroms wirkt sich auf die Rezeption des Textes aus, sie übt einen Sog aus, dem man sich in der Lektüre kaum entziehen kann. Wie Deuber-Mankowsky ganz richtig bemerkt, kann man diese Technik „als Konstruktion eines Puzzles“ verstehen, „dessen Leerstellen Platz bereitstellen, für das Atmen der anderen, der LeserInnen“.⁵²³

Die Erzählperspektive geht über den Rahmen eines traditionell konzipierten Prosatextes hinaus, wodurch sie sich in die Voraussetzungen der kritischen Ästhetik der Autorin einschreibt. Es finden sich im Roman wenige Stellen, in denen die Hauptprotagonistin das Wort ergreift und in der ersten Person spricht. Der Erzählmodus oszilliert beständig zwischen direkter und indirekter Rede, wodurch die Distanz zwischen ihr und den Leser*innen verkürzt, und dann wieder hergestellt wird. In dem Roman *Verführungen* etablierte sich die personale Monoperspektive der Hauptfigur Helene Gebhardt. Vorwiegend werden die Dialoge in Form der indirekten Rede formuliert, jedoch lassen sich auch einige Elemente der direkten Rede feststellen, welche auf der textuellen Ebene als kurze Meldungen in Anführungszeichen zum Ausdruck gebracht werden. Das Erzählprofil ist damit durch eine große Vielfältigkeit gekennzeichnet, wobei jedoch stets die Anwesenheit der Frau im Text stark akzentuiert wird. Eine solche Erzählweise ist irritierend, da die Handlung sowohl in Innensicht als auch in Außensicht ausgesponnen wird, wodurch die Darbietungsform des Erzählers komplex erscheint. Die Erzählinstanz oszilliert beständig zwischen der sog. Kamera-View, d. h. der internen Fokalisierung und der verobjektivierenden Außensicht auf Helene. Mit Bedacht verwendet Streeruwitz solche Seitenwechsel, da sie einerseits die Isoliertheit der Frau im Text nachzeichnen will, andererseits können die Fetzen der Sätze als ein Versuch gelten, die gebrochene Kommunikation der Hauptprotagonistin mit der Außenwelt zu skizzieren. Diese Dichotomie ist in Streeruwitz' Poetik angelegt und untermauert die

⁵²³ Deuber-Mankowsky, Astrid: Bewusstseinsstrom in..., S. 124.

These, dass Streeruwitz durch ihre ‚gebrochene Poetik‘, die auch auf der narrativen Ebene zum Ausdruck gebracht wird, ihre Leser*innen irritieren und zum Innehalten bringen, damit ihr Augenmerk sich immer wieder bewusst auf das weibliche Innenprotokoll richtet.

Die in diesem Kapitel analysierten Kategorien Architektonik des Textes und Erzählsituation lassen den Schluss ziehen, dass Streeruwitz in ihrem Roman *Verführungen*. eine brüchige Welt skizziert. Sie geht mit beiden Kategorien radikal vor, indem sie sie sprengt, um ihre widerständige Ästhetik erkennbar zu machen. Der eigenwillige Stilhabitus vollzieht sich über die ganze Makrostruktur des Textes hinweg, wirkt sich auf den Aufbau des Textes aus und ist für das Erzählprofil des Romans prägend. Noch einmal ist an dieser Stelle auf die Bedeutung der Ordnung einzugehen, welche Streeruwitz in ihren poetologischen Ansätzen hervorhebt. Nicht nur jegliche Anzeichen einer geregelten Lebenssituation nimmt sie als ein patriarchales Konstrukt wahr, auch die Dekonstruktion der Sprache, Genres, Normen und Konventionen des Erzählens werden als ein Weg zur Befreiung gesehen. In der Mehrdimensionalität des Textes ist so eine aufklärerische Funktion verborgen.⁵²⁴

Die Übersetzerin Agnieszka Kowaluk hat auf der makrostrukturellen Ebene die Intention der Autorin aufgespürt und sie im Polnischen wiedergegeben. Es finden sich keine zusätzlichen Überschriften der Kapitel, der Handlungsverlauf wird wie in der Vorlage lediglich mittels der Absätze markiert. In der Übersetzung benutzt Kowaluk überdies auch keine Fußnoten, um den Text für die Leserschaft nachvollziehbarer zu machen. Kowaluk gestaltet ihren Text somit gemäß Streeruwitz‘ Poetik, indem sie sein Irritationspotential zu bewahren sucht.

Im folgenden Unterpunkt wird anhand von einzelnen Textbeispielen auf der mikrostrukturellen Ebene untersucht, ob auf der sprachlichen Ebene die herausgestellten stilistischen Merkmale des Originals, welche sich zu Streeruwitz‘ kritischer Ästhetik zusammensetzen, in der Übersetzung von Kowaluk gewahrt bleiben.

⁵²⁴ Vgl. Kedveš, Alexandra: *Geheimnisvoll...*, S. 17.

2.2.2.6. Analyse der Mikrostruktur

Die bereits zusammengetragenen Kontexte der Autorin, ihr Sprachverständnis, ihre Wahrnehmung der Literatur und ihr poetologisches Programm sowie die skizzierten Kontexte des Ausgangs- und Zieltextes bilden den textanalytischen Rahmen (*critical framework*), anhand dessen im Folgenden die Mikrostruktur der Vorlage und des Translats unter die Lupe genommen wird.

Die folgende mikrostrukturelle Analyse wird nach zwei Kategorien durchgeführt. Die erstere bezieht sich auf die Wiedergabe der lexikalisch-syntaktischen Ebene, die zweite auf die Perspektivenwiedergabe in der Übersetzung. Für die Zwecke der folgenden Analyse wurden exemplarische Textabschnitte ausgewählt und einander gegenübergestellt. Erklärungsbedürftig sind an dieser Stelle die Kategorien, nach denen die vorliegende Analyse verlaufen soll. Bei der Festlegung der Kriterien wurden die Schlussfolgerungen aus der Streeruwitz'-Exegese sowie die gewonnenen Ergebnisse der Analyse der Makrostruktur der Vorlage und des Translats berücksichtigt. Es wurde das Fazit gezogen, dass in Streeruwitz' Texten eine besondere Ästhetik zum Tragen kommt, über die sich die Autorin gerne äußert. Sie plädiert für ein kritisches Sprachverständnis und geht in ihrer Literatur einen anderen Weg, indem sie die Infragestellung der vorgefundenen Sprache zur zentralen Kategorie ihres Schreibens macht. Auffallend ist, dass die Autorin eine ‚Poetik der Brechung‘ verwendet, um die weibliche Erfahrung im Text hervorzuheben. Ihre Schreibtechniken beruhen auf zahlreichen stilistischen Mitteln, welche die Intensität des Textes steigern. Dazu zählen elliptische Konstruktionen, Streeruwitz' Stakkato-Stil, geraffte Sätze, Halbsätze, Redundanzen und eine untypische Verwendung der Interpunktionszeichen, welche mit den grammatischen Regeln kollidiert. Vor diesem Hintergrund scheint es unerlässlich zu sein, zu prüfen, wie Streeruwitz' widerständiges poetologisches Programm auf der lexikalischen und syntaktischen Ebene des Translats realisiert wird. Da Streeruwitz' Text *Verführungen* durch Irritationen und eine bewusst herbeigeführte Artifizialität geprägt ist, wird der Versuch unternommen, den übersetzerischen Umgang mit den dekonstruktiven Verfahren der Autorin auf beiden Ebenen beschreibend nachzuvollziehen. Dabei werden translatorische Entscheidungen und übersetzerische Strategien

ins Visier genommen, um zu prüfen, ob Streeruwitz‘ dekonstruktive Spuren auch im Translat hinterlassen wurden. Abschließend werden die translatorischen Lösungen von Kowaluk auf den von Toury vorgeschlagenen Normbegriff bezogen, indem der Frage nachgegangen wird, ob die Übersetzerin einbürgernd oder verfremdend verfährt, wie sie also im Normengeflecht zwischen Ausgangs- und Zielkultur agiert.

Im Laufe der Analyse der makrostrukturellen Ebene des Romans wurde zudem festgestellt, dass der Roman keine einheitliche Erzählsituation aufweist, sondern die Formen der Redewiedergabe und die Perspektiven ineinanderspielen. Das komplexe Erzählprofil des Textes kann aus diesem Grund für die Übersetzer*innen eine translatorische Herausforderung sein. Das zentrale Charakteristikum der Perspektive des Romans ist ihre Unbeständigkeit. Diese muss als ausgesprochen übersetzungsrelevant gewertet werden, da sie – wie zu zeigen sein wird – auf Streeruwitz‘ Frauen- und Gesellschaftsbild hindeutet. Dieser Umgang mit der Perspektive wird auch in der Übersetzung überprüft und ausführlich nach den Annahmen der *DTS* beschrieben. Die Analyse setzt sich zum Ziel, die Frage zu beantworten, ob die Übersetzerin die Überblendung der Perspektiven im Translat beachtet oder eine narrative Ordnung in den Text einführt und damit den ästhetischen Annahmen der Autorin zuwiderhandelt. Das Nachvollziehen des übersetzerischen Handelns im Normengeflecht zwischen Autorinnenästhetik und Zielkultur steckt den kritischen Rahmen der Analyse ab.

2.2.2.6.1. Analyse der lexikalischen und syntaktischen Ebene des Romans

Das unten angeführte Beispiel schildert den weiblichen Alltag mit allen seinen Schwierigkeiten. Als alleinerziehende Mutter muss Helene Gebhardt prosaischen Problemen die Stirn bieten, die sie im Endeffekt zugrunde richten. Die Zentralfigur kommt nach Hause zurück und entdeckt, dass die Waschmaschine kaputtgegangen ist. Mit der Szene wird den Fokus auf den mentalen Zustand der weiblichen Figur gerichtet. Wie sich im Verlauf des Kapitels erweist, ist Helene auf sich angewiesen, findet im Familienkreis keinen Halt und muss alleine zurechtkommen. In dem angeführten Zitat wird das Frauenleiden

deutlich zum Ausdruck gebracht, welches als eines der Hauptmotive des Romans gelten kann. Es wird im nachstehenden Beispiel exponiert, wie überlastet Helene ist und wie sich ihre zermürbende Existenz auf ihren Gesundheitszustand auswirkt. Dem dienen schonungslose Beschreibungen der Erlebnisse, die einem medizinischen Bericht, einer Vivisektion ähneln. Jegliche Erfahrungen, Körperempfindungen, Schmerzanfälle werden sehr realistisch und objektiv dargestellt, wodurch eine gewisse Distanz zur Hauptprotagonistin hergestellt wird. Streeruwitz thematisiert in dem unten angeführten Abschnitt weibliche Einsamkeit, Rollenzuweisungen und erhellt den Status der Frau in der Gesellschaft. Helenes Leben ist eine Kette von Unglücksmomenten voller Müdigkeit und Enttäuschung. Es reißen sich im Roman grausame Beschreibungen von wirtschaftlicher und sozialer Gewalt aneinander. Mit ihrem Roman *Verführungen* will Streeruwitz ihr poetologisches Aufklärungsprogramm realisieren, indem sie soziale Abhängigkeiten, in die ihre Zentralfigur verwickelt ist, erhellt und stark kritisiert.

Im Folgenden wird das unten aufgeführte Beispiel Nr. 1 einer genaueren lexikalischen und syntaktischen Analyse unterzogen, in der gezeigt wird, ob das Translat den ästhetischen Ansprüchen von Streeruwitz genügt und ihrem poetologischen Programm gerecht wird.

Tab. 1: Beispiel Nr. 1, Analyse der lexikalisch-syntaktischen Struktur

DE

„Die Geschirrspülmaschine war kaputt. Helene hatte die Maschine vor dem Weggehen aufgedreht. Nach dem Büro fand sie die Küche überschwemmt. Schmutziges, graues Wasser bedeckte den Küchenboden. Helene stand auf der Schwelle zur Küche. Sie konnte den Boden nicht sehen unter den schaumigen Schlieren. Helene schloß die Küchentür und ging ins Schlafzimmer. Legte sich aufs Bett. Sie wußte, konnte vor sich sehen, wie sie das Wasser aufwischen würde. Das Wasser mit Tüchern aufsaugen. Die Tücher in Kübel auswinden. Den Boden trockenwischen. Mit sauberem Wasser nachwischen. Wie sie am nächsten Tag den Servicedienst der Firma Miele anrufen würde. Sie würde zu Frau Bamberger im Stock unter ihr gehen. Fragen, ob es Schäden gäbe. Die Haushaltsversicherung verständigen. Aber bevor dies alles ablief, wollte Helene liegen. Sie würde es dann machen. Alles würde sie dann machen. Dann. Zuerst. Im Liegen. Auf dem Bett. Helene starrte auf die Decke. Sie fragte sich. Wann sie über der Leere in sich zusammenbrechen würde. Wann ihr Rippenbogen einknicken würde und sie flach wie ein Papier keinen Atem mehr holen würde können. Helene lag da. Sie wartete auf die Müdigkeit. Auf die Müdigkeit, die dann anstieg, wenn sie wieder da angelangt war, wo alles aufhören hätte können. Am Anfang hatte sie sich aufhängen wollen. Oder erschießen. Oder mit Messern den Bauch zerfetzen und den Eingeweiden zusehen, wie sie herauskamen.

PL

„Zmywarka była zepsuta. Hele nastawiła zmywarkę przed wyjściem. Po pracy zastała zalaną kuchnię. Brudna, szara woda pokrywała kuchenną podłogę. Helena stała na progu kuchni. Spod spienionej, śluzowatej wody nie było widać podłogi. Helena zamknęła drzwi do kuchni i poszła do sypialni. Położyła się na łóżku. Wiedziała, miała dokładnie przed oczami, jak wyciera podłogę. Zbiera wodę w ścierki. Ścierki wyżyma do wiadra. Wyciera podłogę na sucho. Przeciera jeszcze raz czystą wodą. Nazajutrz dzwoni do serwisu firmy Miele. Pójdzie do Pani Bamberger piętro niżej. Zapytać, czy są szkody. Zawiadomi ubezpieczenie. Ale zanim to wszystko się stanie, Helena chciała leżeć. Potem to zrobi. Wszystko zrobi. Potem. Najpierw. Na leżąco. Na łóżku. Helena gapiała się w sufit. Zastanawiała się. Kiedy załamię się nad pustką w sobie. Kiedy zapadną jej się zębra, a ona płaska jak papier nie będzie już mogła złapać oddechu. Helena leżała tak. Czekwała na zmęczenie. Na to zmęczenie, które przychodziło, kiedy Helena znów znajdowała się w punkcie, w którym wszystko mogłoby się skończyć. Na początku chciała się powiesić. Albo zastrzelić. Albo rozpruć nożem brzuch i przyglądać się, jak wychodzą z niej wnętrzności.

Wie bei dem jungen Soldanten im Cockpit in *M.A.S.H.* Jetzt wollte sie nur noch letzte Atemzüge. Wegschlafen. Liegenbleiben und versinken. Liegend. Lang ausgestreckt. Alles hinter sich lassen. Sanft. [...] Helene fühlte sich ins Leben gepreßt. Sie wußte warum alles so war. Und wer welche Rolle spielte. Was sie alles nicht denken und glauben sollte. Und was sie alles denken und hoffen mußte. Und es half nichts. Sie würde in die Küche gehen müssen und schmutziges, kaltes, fettiges Wasser mit Tüchern aufsaugen. Stinkendes, übelriechendes Wasser. Die Tücher auswinden. Das Wasser in die Toilette schütten. Helene ging ins Wohnzimmer und trank einen Schluck Bourbon aus der Flasche. Gegen den Brechreiz.⁵²⁵

Jak u młodego żołnierza z kokpitu w *M.A.S.H.* Teraz chciała już tylko ostatniego tchnienia. Zapaść w sen. Leżeć, pogrążyć się. Na leżąco. Wyciągnięta jak długa. Wszystko zostawić za sobą. Łagodnie. [...] Helena czuła się wtłoczona w życie na siłę. Wiedziała, dlaczego wszystko tak się dzieje. I kto gra jaką rolę. Czego to nie powinna myśleć i sądzić. I co ma myśleć i na co nie mieć nadziei. I nic nie poradzi. Będzie musiała pójść do kuchni i pozbierać brudną, zimną, tłustą wodę ścierkami. Ścierki wyżąć. Wodę wylać do sedesu. Helena poszła do salonu i wypila ryk Bourbona z butelki. Żeby nie zwymiotować.⁵²⁶

Der Textabschnitt ist ein anschauliches Beispiel für Streeruwitz' dekonstruktives Verfahren: die Autorin setzt sich mit den tradierten Sprachnormen auseinander, bricht sie auf, indem sie konsequent den Stakkato-Stil einsetzt. Mit der Aufsplitterung des Textgewebes kritisiert Streeruwitz die in der Sprache aufgehobene, bestehende Ordnung nicht nur auf der inhaltlichen, sondern auch auf der strukturellen Ebene. Zu diesem Verfahren äußert sie sich in ihrem Beitrag *Frankfurter Poetikvorlesungen*. wenn sie schreibt, dass man sich nur im ‚Zerbrochenen‘ ausdrücken könne.⁵²⁷ Die Streeruwitzschen Texte werden somit durch eine widerständige Sprachverwendung und Interpunktionssetzung geprägt. Der Stakkato-Stil im dem angeführten Beispiel sorgt dafür, dass der Rhythmus des Textes abwechselnd beschleunigt oder abgebremst wird. Die einleitenden Sätze der Vorlage sind ein Beleg dafür, dass die Autorin ihre Geschichte nicht auf den Fels weitschweifiger Sätze baut. Dadurch wirkt der Abschnitt sehr dynamisch, aber auch bildhaft, denn die kurzen Sätze, welche die Grundlage des Stakkato-Stils bilden, sind Momentaufnahmen aus Helenes Leben und ergeben zusammen die Lei-

⁵²⁵ Streeruwitz, Marlene: *Verführungen...*, S. 26-28.

⁵²⁶ Streeruwitz, Marlene: *Uwiedzenia...*, S. 19-20.

⁵²⁷ Vgl. Streeruwitz, Marlene: *Können. Mögen...*, S. 55.

densgeschichte der Zentralfigur. Diese Schreibweise verursacht, dass die Leser*innen sich der Illusion hingeben, als ob sie sich die einzelnen wie auf Filmaufnahmen festgehaltenen Szenen der Handlung anschauen: *Die Geschirrspülmaschine war kaputt. Helene hatte die Maschine vor dem Weggehen aufgedreht. Nach dem Büro fand sie die Küche überschwemmt.* Streeruwitz bildet keine Nebensätze, sondern isoliert jede beschriebene Bewegung bzw. jedes Ereignis der Handlung, wodurch das Reale aufgezeichnet wird und seine niederdrückende Macht entfaltet. Die Aufmerksamkeit wird somit auf die konkreten Bilder der Geschichte gerichtet, welche Streeruwitz mit Bedeutung auflädt. Dadurch gewinnt der Text an Intensität. Die Geschichte liest sich als ein durch eine ungewöhnliche Interpunktionssetzung geprägtes Protokoll, welches sich aus den Brocken des Alltäglichen und Sozialen zusammensetzt. Die Autorin arbeitet mit rasanten Abfolgen von Bildern, die sich mit den schnellen Schnitten einer Filmkamera vergleichen lassen: so wird in der Textpassage *Schmutziges, graues Wasser bedeckte den Küchenboden.* die Aufmerksamkeit plötzlich auf eine andere Momentaufnahme gelenkt. Diese Technik ist ein fester Bestandteil von Streeruwitz' kontestatorischer Ästhetik: Streeruwitz erzählt ihre Geschichte sehr dynamisch und gibt dabei eine realistische Schilderung des Alltags der Frau, der aus unzusammenhängenden Tätigkeiten besteht, deren Sinn ihr nicht einsichtig wird.

Die Passage wurde wie folgt übersetzt: *Zmywarka była zepsuta. Hele nastawiła zmywarę przed wyjściem. Po pracy zastała zalaną kuchnię. Brudna, szara woda pokrywała kuchenną podłogę.* Die Übersetzerin Agnieszka Kowaluk hat eine zufriedenstellende Übersetzung der oben angeführten Sätze geleistet, da sie die syntaktische Ebene des Abschnitts nicht ‚zusammenzuflicken‘ und zu glätten versucht. Sie stützte ihr translatorisches Verfahren auf die Annahmen von Streeruwitz' poetologischem Konzept und beachtete die Intention der Autorin. Kowaluks verfemender Übersetzungsvorschlag erspart ihren Leser*innen nicht die Eigentümlichkeiten von Streeruwitz' Stil.

Das folgende Textfragment: *Helene stand auf der Schwelle zur Küche. Sie konnte den Boden nicht sehen unter den schaumigen Schlieren. Helene schloß die Küchentür und ging ins Schlafzimmer.* lautet im Polnischen: *Helena stała na progu kuchni. Spod spienionej, śluzowatej wody nie było widać podłogi. Helena zamknęła drzwi do kuchni i poszła*

do sypialni. Auf der syntaktischen Ebene der Vorlage wird das weibliche Subjekt zum Vorschein gebracht, da die Sätze abwechselnd mit dem Vornamen der Hauptprotagonistin *Helene* oder mit dem Personalpronomen *sie* beginnen. Beim genaueren Hinsehen zeigt sich, dass dieser Aspekt im Polnischen übergangen wurde, da in dem mittleren Satz der Passage das Subjekt nur indirekt, über die Wahrnehmung der Außenwelt erscheint. Weder wird die Anwesenheit der Protagonistin mit ihrem Vornamen noch mit dem weiblichen Personalpronomen *sie* markiert. Dafür änderte die Übersetzerin deutlich die Struktur des Satzes, indem sie eine neutrale Formulierung *nie było widać* einsetzt. Dadurch wird in der Satzstruktur die Hauptprotagonistin quasi zum Verschwinden gebracht. Die beiden restlichen Sätze beginnen mit dem Namen der Figur. Es wird dabei keine Differenzierung zwischen dem Personalpronomen *sie* oder dem Namen *Helene* vorgenommen. Streeruwitz plädiert dafür, der Frau mehr Raum in der Sprache zu verschaffen. Dies gilt als ihr zentrales Postulat und sollte beim Übersetzungsprozess mitberücksichtigt werden. An dieser Stelle ist das weibliche Subjekt in der Übersetzung ein Stück weit verloren gegangen, was sich nicht in die Annahmen der Poetik der Autorin einschreibt.

Im Folgenden wird ein umfassender Abschnitt einer lexikalischen und syntaktischen Untersuchung unterzogen, in dem Streeruwitz' ‚Poetik des Banalen‘ sinnfällig wird – *Sie wußte, konnte vor sich sehen, wie sie das Wasser aufwischen würde. Das Wasser mit Tüchern aufsaugen. Die Tücher in Kübel auswinden. Den Boden trockenwischen. Mit sauberem Wasser nachwischen*. In der zitierten Passage ist besonders auffallend, dass das weibliche Subjekt lediglich in dem ersten Satz vermittels des Personalpronomens *sie* angedeutet wurde. So werden die weiteren Sätze nicht vollständig ausformuliert, wodurch sie auf die Form bezogen einer Art Bedienungsanleitung ähneln, mit der die Protagonistin sich selbst quasi Aufgaben stellt bzw. die vor ihr stehenden Tätigkeiten imaginativ vor sich sieht. Zentral für die syntaktische Ebene des zitierten Abschnitts ist die Konjunktivform, die direkt in dem ersten Satz gebraucht und in den weiteren Sätzen in Form von elliptischen Konstruktionen zum Vorschein gebracht wird. Die elliptischen Satzkonstruktionen wie z. B. *Das Wasser mit Tüchern aufsaugen. Mit sauberem Wasser nachwischen*. tragen dazu bei, dass die zitierten Sätze beim Lesen instruktiv wahrgenommen werden. Kennzeichnend

für die syntaktische Ebene der ‚Handlungsanweisungen‘ sind die Infinitivkonstruktionen in der Endstellung (*Den Boden trockenwischen*).

Im Translat wurde eine andere grammatische Struktur eingesetzt, da die Übersetzerin zum einen die Vergangenheitsform *wiedziała, miała* zum anderen Präsens *wyciera, zbiera, wyżyma, przeciera* verwendet. Die polnische Version konnte nicht mit dem Konditional II versehen werden, was auf die Systemunterschiede zwischen den beiden Sprachen zurückzuführen ist. Die Geschichte wird in der Vorlage in Form von indirekter Rede in der dritten Person erzählt. Im Polnischen bleibt das Tempus der Aussage im Falle von indirekter Rede unverändert, und keine geregelte Zeitenfolge (*consecutio temporum*) muss realisiert werden. Das Auslassen der würde-Form in den weiteren Sätzen der Vorlage resultiert darin, dass die für die Aufgabenauflistung typischen Infinitivkonstruktionen in Endstellung übrig geblieben sind. Obwohl beide Sprache in diesem Fall voneinander abweichen, bekommen die polnischen Leser*innen ein Protokoll des Alltäglichen geliefert. Die Sätze des Translats bleiben kompakt und beinhalten keine zusätzlichen unbegründeten Füllelemente. Im Polnischen wird die sprechende Person lexikalisch nicht realisiert, sondern lässt sich von der Form des Prädikats ableiten. Dafür sorgt das erschließbare Subjekt, das die Grammatik der polnischen Sprache zulässt. Im Deutschen wird diese Form wiederum nicht begünstigt, da der Satz ohne Pronomen nicht vollständig ist. Aus der oben durchgeführten Analyse geht somit hervor, dass Kowaluk, obwohl der Konditional II nicht zum System der polnischen Sprache gehört, einen anderen translatorischen Weg gefunden hat, im polnischen Translat einen Abschnitt mit der gleichen, gebrochenen Rhythmik zu präsentieren.

Ein ähnliches syntaktisches Problem taucht in der folgenden Textpassage auf – *Wie sie am nächsten Tag den Servicedienst der Firma Miele anrufen würde. Sie würde zu Frau Bamberger im Stock unter ihr gehen. Fragen, ob es Schäden gäbe. Die Haushaltsversicherung verständigen*. Kowaluk hat den Textabschnitt im Präsens wiedergegeben. Auf der lexikalischen Ebene lassen sich keine Verzerrungen feststellen, was darauf schließen lässt, dass die Übersetzerin die schlichte Poetik von Streeruwitz beachtet. Wiederum lassen die Systemunterschiede zwischen dem Polnischen und dem Deutschen keine konjunktivische Struktur zu, mit der die Protagonistin die vor ihr liegenden Aufgaben

vorwegnimmt und die ganze Hoffnungslosigkeit ihrer Zukunft vor sich sieht.

Am Beispiel der folgenden Textpassage kann man feststellen, dass die Länge der Sätze mit jedem weiteren Satz abnimmt. *Aber bevor dies alles ablief, wollte Helene liegen. Sie würde es dann machen. Alles würde sie dann machen. Dann. Zuerst. Im Liegen. Auf dem Bett.* Dieser Aspekt wurde auch im Translat beibehalten – *Ale zanim to wszystko się stanie, Helena chciała leżeć. Potem to zrobi. Wszystko zrobi. Potem. Najpierw. Na leżąc. Na łóżku.* – je tiefer man sich in den Textabschnitt begibt, desto kürzer werden die Sätze. Zudem ist der Text der Vorlage mit den redundanten Elementen gespickt, wie *alles, machen, dann*, und das Paar *liegen und Liegen*. Dies kann auch als eine der Schreibtechniken von Streeruwitz gelten, die darauf abzielt, den Grad der Wirkung des Textes zu steigern. Die sich wiederholenden Elemente verweisen auf die Unfähigkeit der Frau zur Artikulation innerhalb der gegebenen Sprache, die als einer der Kontexte in Streeruwitz' Prosatexte ist. Sie führen eine Art Stottern in den Text ein, welches die einzige Möglichkeit des weiblichen Ausdrucks auf der textuellen Ebene ist. Während die Sätze *Potem to zrobi. Wszystko zrobi.* das erschließende Subjekt beinhalten, kommt auf der deutschen Seite zweimal das Personalpronomen *sie* vor. In den folgenden Sätzen: *Sie würde es dann machen. Alles würde sie dann machen. Dann.* ist besonders auffällig, wie stark die Betonung auf dem Adverb *dann* liegt. Beim näheren Hinsehen zeigt sich, dass im Translat das Adverb *dann* nur zweimal vorkommt – *Potem to zrobi. Wszystko zrobi. Potem.*, wodurch der Rhythmik des Abschnitts abgeschwächt wird. Die besondere Vorliebe Streeruwitz' für die Brechung grammatischer Regeln wird an dieser Stelle deutlich exponiert. Ihre Ästhetik ist voller Kontradiktionen, da sich die Autorin zum einen der Akkumulierung gleicher Elemente im Text zuwendet, zum anderen kassiert sie einige Teile des Satzes, um die Handlung so kompakt wie möglich darzustellen. Beide Stilmittel sind somit für Streeruwitz' Individualästhetik zentral und werden in der Übersetzung nachgebildet.

Der Autorin geht es vor allem darum, weibliche Erfahrung in den Text einzubringen. Als ein anschauliches Beispiel dafür kann die folgende Textpassage gelten: *Zuerst. Im Liegen. Auf dem Bett. Helene starrte auf die Decke. Sie fragte sich. Wann sie über der Leere in sich*

zusammenbrechen würde. Wann ihr Rippenbogen einknicken würde und sie flach wie ein Papier keinen Atem mehr holen würde können. In dem Abschnitt offenbart sich Streeruwitz' Affinität für eine bildhafte Schilderung des Inneren ihrer weiblichen Hauptfiguren. In ihrem Bewusstsein verarbeitet Helene ihren Zustand, über den im inneren Monolog in der dritten Form berichtet wird. Helene blickt in sich hinein, und berichtet in größter Detailgenauigkeit ihre Gedankengänge, welche sich aus den rhetorischen stark durch eine fragmentierte Syntax gekennzeichneten Fragen zusammensetzen.

In der Übersetzung des zitierten Abschnitts weist die syntaktische Ebene einen hohen Grad an Verfremdung auf, da die abgehackte Satzstruktur im Polnischen untypisch ist. Kowaluk gibt die Intention der Autorin wieder, indem sie die sprachlich-grammatikalische Ebene durch die ungewöhnliche Punktsetzung stört. Die ersten drei Halb-Sätze im Polnischen sind stark rhythmisiert, und zwar wegen des gleichen Anlauts *na- Najpierw., Na leżaco., Na łózkę*. Diese Alliteration kommt im Ausgangstext nicht vor. Sie wirkt sich positiv auf die Tragweite des Zieltextes aus und erzielt einen ähnlichen Grad an Rhythmisierung. Dies kann als ein Versuch verstanden werden, die nicht besonders zufriedenstellend übersetzten Stellen auf diese Weise wettzumachen. Solche kompensatorischen Verfahren zeugen davon, dass Kowaluk über ein ausgeprägtes Bewusstsein für die kulturelle Rolle der Übersetzer*innen verfügt. Sie gehört zu den Übersetzerinnen, die dafür plädieren, die Stimme der Autor*innen in der Übersetzung zu bewahren und die ästhetischen Strategien soweit wie möglich wiederzugeben. Aus diesem Grunde lässt sich folgern, dass die Alliteration nicht ohne Hintersinn in den Zieltext eingeführt wurde, sondern einen möglichen translatorischen Verlust an einer anderen Stelle im Text ausgleichen sollte.

Auf der lexikalischen Ebene des zitierten Abschnitts wurde zudem ein Terminus aus der Fachsprache der Anatomie erkennbar – das Substantiv *Rippenbogen*. Die Protagonistin beobachtet den eigenen Organismus mit vivisezierender Präzision, was auf die Entfremdung vom eigenen Körper verweist. Es fällt schwer, an solchen Stellen nicht an Cixous' Postulat des ‚Körper-Schreibens‘ zu denken, welches die weibliche Physis hervorhebt. Der Körper erscheint bei Streeruwitz jedoch nicht als ästhetischer Fluchtpunkt, ihre Protagonistin kann ihn nicht als Ganzes wahrnehmen. Bei Streeruwitz ist der Körper fragmentiert und

wird mittels medizinischer Sprache einer Vivisektion unterzogen. Ein emphatisches Sprechen vom Körper, wie es in der *écriture féminine* geschieht, ist den Figuren Streeruwitz' nicht gegeben, die ihren Körper als verstümmeltes Objekt patriarchal geprägter Gesellschafts- und Sprachstrukturen wahrnehmen.

Kowaluk entschied sich für das Substantiv *zebra*. Sowohl die Vorlage als auch die Übersetzung vermitteln ein plastisches Bild von dem inneren Zustand der Hauptfigur, jedoch mit dem Unterschied, dass der polnische Text keinen Bruch der Alltagssprache durch fachsprachliche Elemente aufweist wie z. B. durch den Fachterminus *luk zebrowy*, der im Translat Irritation hervorrufen würde.

Es stellt nun sich die Frage, wieso die Autorin die Fachsprache der Anatomie in ihren Prosatext einführt. Geht man von den Basisinformationen über die Autorin aus, welche in dem analytischen Teil der vorliegenden Studie zusammengetragen wurden, so begreift man schnell, dass Streeruwitz zahlreiche Schreibtechniken einsetzt, um die vorgefundene Sprache zu sprengen. Darin besteht ihr dekonstruktives Verfahren, welches dazu verwendet wird, ihr Abweichen von den sprachlichen Normen und Konventionen sichtbar zu machen. Streeruwitz' Schreibmodell bedient sich der sprachlichen Irritationen und intendierten Künstlichkeit, welche im Zieltext nachgebildet werden sollten. Jeglichen Abweichungen, welche in der Vorlage dominieren, haben die Übersetzer*innen in dem Translat den entsprechenden Raum zu verschaffen.

Der Textabschnitt schildert die hermetische Welt von Helene, aus der auch die Leser*innen nicht entfliehen können. Helenes Leben kann mit einer Opfergeschichte verglichen werden, sie wurde zum Opfer von wirtschaftlicher Gewalt seitens ihres Mannes und verspürt eine tiefe Einsamkeit und Ratlosigkeit. Dazu kommen Demütigung, Hörigkeit und Hilfslosigkeit, die zu Helenes ständige Begleiterinnen werden. Das Zitat schildert eine passive Frau, die statt ihre Probleme anzugehen, sich in ihre grausame Wirklichkeit fügt: *Helene lag da. Sie wartete auf die Müdigkeit. Auf die Müdigkeit, die dann anstieg, wenn sie wieder da angelangt war, wo alles aufhören hätte können.* Auf der syntaktischen Ebene der Übersetzung wurde die gebrochene Poetik der Vorlage beibehalten, da man ein stark gerafftes Textgewebe zu Lesen bekommt. Beim genaueren Hinsehen lassen sich jedoch Stellen erkennen, welche

in der polnischen Fassung eingebürgert wurden. Der deutsche Abschnitt beginnt mit dem Namen der Zentralfigur, der in dem zitierten Abschnitt nur einmal vorkommt. Im weiteren Teil des Abschnitts wird nicht mehr auf den Namen hingewiesen, stattdessen wird das Personalpronomen *sie* verwendet. Da das Personalpronomen in der polnischen Sprache generell nicht genannt wird, geht hier in der Übersetzung ein Stück weit die Insistenz des Originals verloren.

Ein weiterer Aspekt, welcher einer genaueren Betrachtung bedarf, ist das Prädikat *ansteigen*, welches im Polnischen als *przychodzić* wiedergegeben wurde. Im Polnischen kann man sagen, dass *zmęczenie przychodzi*, somit hat sich die Übersetzerin für eine idiomatische Kollokation entschieden. Angemessener wäre es, nach einem anderen Verb zu suchen, welches im Polnischen keinen festen Ausdruck bildet und Irritation im Zieltext hervorrufen würde. Als Alternativvorschlag wird hier die folgende Übersetzung angegeben *Na to zmęczenie, które tłoczyło się, kiedy znów znajdowała się w punkcie, w którym wszystko mogłoby się skończyć*. Auf diese Weise würde vermieden, dass ein tradierter Ausdruck in den Text eingebaut wird und der Zieltext an die Normen der Zielsprache angepasst wird.

Die folgende Textpassage schildert eine punktuelle Wahrnehmung der Hauptprotagonistin, die sich mit Selbstmordgedanken trägt. An dieser Stelle muss ein weiterer Kontext Streeruwitz' Schreiben herangezogen werden – die Enttabuisierung des Selbstmordes und des Sterbeprozesses. Da die Hauptprotagonistin als alleinerziehende Mutter keinen Halt in der Gesellschaft findet, eine schmerzhaftere Vergangenheit hinter sich hat und permanent belastenden Lebensereignissen die Stirn bieten muss, werden bei ihr suizidale Gedanken ausgelöst. Die unendliche Müdigkeit und dauerhafte Erschöpfung tragen dazu bei, dass Helene von Suizidimpulsen überfallen wird: *Am Anfang hatte sie sich aufhängen wollen. Oder erschießen. Oder mit Messern den Bauch zerfetzen und den Eingeweiden zusehen, wie sie herauskamen. Wie bei dem jungen Soldanten im Cockpit in M.A.S.H.*

Sowohl die Vorlage als auch die Übersetzung weisen eine rhythmisierte Struktur auf, die Verknüpfungen zwischen den einzelnen Satzteilen wurden durch die ungewöhnliche Punktsetzung zum Einstürzen gebracht, wodurch die kommunikative Funktion beider Texte gestört wird. Die abgehackte Syntax ist eine Metapher der sprachlosen Frau,

die ihre Erfahrungen innerhalb der bestehenden Sprachstrukturen nur schwer ausdrücken kann. Helene verschweigt vieles und gerät in ein permanentes Gedankenkarussell, da sie in den Augen der anderen nicht als schwach empfunden werden will. Auf diese Weise thematisiert Streeruwitz zudem die gesellschaftliche Unterdrückung und Benachteiligung der Frau. Diese nimmt Helene passiv hin und schämt sich, ihre Probleme anzugehen sowie Seelenschmerz und Gefühle auszusprechen. Vor diesem Hintergrund verarbeitet sie ihre trostlose Existenz im Inneren, indem sie ihren neurotischen Gedanken nachhängt. Das Somatische ist in der Vorlage besonders auffallend, in die Wörter wie *Bauch* und *Eingeweiden* eingesetzt wurden. Ins Polnische wurde das Substantiv *Eingeweiden* als *wnętrzności* übersetzt. Da Streeruwitz in ihrem Prosatext aus der medizinischen Sprache schöpft, um den kalten, entfremdeten Blick auf den eigenen Körper zu akzentuieren, wäre es an dieser Stelle angemessen, nach einem wirkungsmächtigeren medizinischen Fachausdruck zu suchen. Vor diesem Hintergrund wird die folgende Übersetzung vorgeschlagen – *Albo rozpruć nożem brzuch i przyglądać się, jak wychodzą z niej trzewia*. Das Substantiv *trzewia* ist stark im medizinischen Bereich verankert und bedeutet die Gesamtheit der im Bauch des Menschen gelegenen Organe. Die Einführung des Substantivs *trzewia* in den Text trägt dazu bei, dass die Gedankenkette der Hauptprotagonistin durch die Mischung der Alltagssprache mit der Sprache der Anatomie zum einen den Text mehrdimensional macht, zum anderen zu einer Reflexion über die Gefühlslage der Protagonistin zwingt. Auf diese Weise wird Streeruwitz' großangelegtes literarisches Aufklärungsprogramm realisiert, da die Leser*innen zum Nachdenken über den Zustand der Frau gebracht wird, die ihre von der Gesellschaft angetanen Verletzungen an ihrem eigenen Körper analysiert, da sie über ihre Gefühle nicht zu sprechen vermag.

Im folgenden Satzfragment *Wie bei dem jungen Soldanten im Cockpit in M.A.S.H.* beschreibt die Protagonistin ihren Zustand, indem sie paradoxerweise auf einen amerikanischen Kriegsfilm zurückgreift, in dem nur Männer auftreten, um ihre Verletzungen als Frau auszudrücken. Sie bewegt sich also in einer männlich geprägten Kultur, und versucht sich darin auszudrücken, weil sie über keine eigene verfügt. Sie wurden als *Jak u młodego żołnierza z kokpitu w M.A.S.H.* ins Polnische übersetzt. Kowaluk übersetzt den Eigennamen *M.A.S.H.* nicht explikativ, um

den polnischen Leser*innen das Fremdelement näher zu bringen. Sie richtete sich somit nach den Konventionen, die in der Ausgangskultur herrschen und übersetzte ihren Text verfremdend. Sie nimmt auch keine erkennbaren Eingriffe in Form von einer Fußnote oder einer weiteren Erklärung des Namens im Text vor.

Die folgende Szene versteht sich als eine Vorstellung eines stillen Todes, der in den Augen der Hauptprotagonistin der ideale Tod ist. Die Textpassage *Jetzt wollte sie nur noch letzte Atemzüge. Wegschlafen. Liegenbleiben und versinken. Liegend. Lang ausgestreckt. Alles hinter sich lassen. Sanft.* wurde ins Polnische folgendermaßen übersetzt – *Teraz chciała już tylko ostatniego tchnienia. Zapaść w sen. Leżeć, pograćzyć się. Na leżąco. Wyciągnięta jak długa. Wszystko zostawić za sobą. Łagodnie.* In der Vorlage ist besonders auffallend, dass die Prädikate akkumuliert wurden: *Wegschlafen. Liegenbleiben und versinken.* Zudem wurde in den einleitenden Satz das Modalverb *wollen* eingeführt, das an Streeruwitz' Appell an die Frauen anknüpft, ihren Willen zu entwickeln. Helene wird im Roman als Opfer gesellschaftlicher Normen dargestellt, dem es schwer fällt, diesen vorgefundenen Konventionen gerecht zu werden. Somit bleibt sie ohne eigene Meinung. An dieser Stelle offenbart sich erneut das Motiv, welches Streeruwitz' permanent in ihren Prosatexten anspricht – die Sprachlosigkeit der Frauen und ihr langsamer Rückzug. Aus diesem Grund steht das Modalverb *wollen* für die Bedürfnisse der Frau, die nicht ausgesprochen werden können, sondern im Inneren geflüstert werden.

Im Folgenden wird die lexikalische und syntaktische Ebene der Übersetzung unter die Lupe genommen, um zu prüfen, ob sie den Ansprüchen von Streeruwitz' Stil genügt. Begonnen werden soll mit dem ersten Satz: *Teraz chciała już tylko ostatniego tchnienia.*, in dem die dekonstruierte Redewendung *chcieć ostatniego tchnienia.* besonders auffallend ist. Im Polnischen gibt es die Kollokation *wydać ostatnie tchnienie*, die mit dem Sterben assoziiert wird. In ihrer Übersetzung knüpft Kowaluk an den Tod an, aber rekonstruiert die Redewendung nicht, indem sie nur ein Indiz für den im Polnischen existierenden Ausdruck einführt. Sonst würde der Satz wie folgt lauten – *Teraz chciała już tylko wydać ostatnie tchnienie.* Diese Lösung scheint stark explikativ und glättend zu sein, deswegen hat sich Kowaluk wohl nicht dafür entschieden. Kowaluk bringt den Text nicht in ein leicht lesbares Polnisch,

sondern stützt die Übersetzung auf eine elliptische Konstruktion, indem sie das Verb *wydać* aus der Redewendung entfernt. Dadurch gewinnt die Übersetzung an Irritation und Intensität. Auf diese Weise wird das dekonstruktive Verfahren von Streeruwitz' auf der syntaktischen Ebene des polnischen Texts beachtet.

Die kompakten Halb-Sätze *Wegschlafen. Liegenbleiben und versinken. Liegend.* versuchte Kowaluk im Polnischen nachzubilden – *Zapaść w sen. Leżeć, pogrążyć się. Na leżąco.* Im Polnischen gibt es einen festen Ausdruck *zapaść w sen.*, welcher eher mit Tieren assoziiert wird. In Bezug auf die Menschen benutzt man eher den Ausdruck – *pogrążyć się we śnie.* Dieser ruft jedoch keine Irritationen hervor. Der Ausdruck *zapaść w sen* wirkt im Translat künstlich, da sich der Abschnitt auf eine menschliche Figur und nicht auf ein Tier bezieht.

Die letzten Sätze des zitierten Abschnitts der Vorlage lauten: *Lang ausgestreckt. Alles hinter sich lassen. Sanft.* Die Übersetzung scheint angemessen zu sein. Problematisch an dieser Stelle war die Wiedergabe des Halb-Satzes *Lang ausgestreckt.*, den Kowaluk als *Wyciągnięta jak długa.* übersetzte. Diese translatorische Lösung führt bildhaft vor, wie sich Helene in ganzer Länge ausstreckt. Im Polnischen gibt es die Redewendung *paść jak długi*, aus der Kowaluk vermutlich beim Übersetzungsprozess teilweise schöpfte, sie dekonstruierte und daraus die verfremdende und daher wirkungsmächtige Formulierung *wyciągnięta jak długa* konstruierte.

Das folgende Zitat *Helene fühlte sich ins Leben gepreßt. Sie wußte warum alles so war. Und wer welche Rolle spielte. Was sie alles nicht denken und glauben sollte. Und was sie alles denken und hoffen mußte. Und es half nichts.* stellt die Welt der Abhängigkeiten und Normen dar, mit der Helene sich nicht identifizieren kann. Streeruwitz thematisiert hier die Rollenzuweisungen in der Gesellschaft, die Helene passiv hinnimmt, da sie mit ihrer Existenz überlastet ist. Besonders auffallend sind in diesem Abschnitt die Interrogativpronomina *warum, wer* und *was*, welche die Insistenz der einzelnen Sätze steigern. W-Fragen-Methode wird in der Regel im Falle von Bearbeitung eines umfassenden Materials benutzt, um die Menge der Informationen zu strukturieren. Im Prinzip trägt diese Technik dazu bei, eine logische Ordnung in den Text zu bringen. Bezieht man die Bedeutung der W-Fragen-Methode auf Streeruwitz' Prosatext, so begreift man, dass die Autorin W-Fragen

zum Dekonstruktionsobjekt im Rahmen ihrer widerständigen Ästhetik werden lässt. Nicht ohne Hintersinn hat Streeruwitz die Pronomina in die Vorlage eingeführt. Um den Grund ihres Handelns zu verstehen, sei noch einmal auf Streeruwitz' Kritik der sprachlichen und gesellschaftlichen Ordnung verwiesen. Das Logische ist für Streeruwitz keine akzeptable Form des Ausdrucks, da es von der patriarchal besetzten Ordnung besetzt ist. Dass die von ihr konstruierte Protagonistin Helene in dem zitierten Abschnitt von der sie umgebenden Welt der Normen und Fülle der Erwartungen an die Frau berichtet, indem sie auf die Geschlechterrollen, die logischen vorgeschriebenen Konventionen hinweist, ist als ein Versuch zu werten, die ihr aufgezwungene Ordnung der Gesellschaft sprachlich über die W-Pronomina zu markieren. Streeruwitz geht in ihrer Poetik einen Schritt weiter und bricht die Kohärenz der Satzteile mittels der Punktsetzung auf. Dies versteht sich als ein radikaler Umgang mit der logozentrischen Sprache und illustriert das Manifest, die sprachlichen Ordnungen zu sprengen, um die weibliche Erfahrung und Erlebnisse im Text sichtbar bzw. ‚hörbar‘ zu machen. Die in der Sprache aufgehobenen Erwartungen, Denkmuster und Rollen, welche Helene in der Gesellschaft vorgeschrieben wurden sowie die Doppelmoral der Gesellschaft bricht Streeruwitz auf der syntaktischen Ebene des Textes auf, indem sie die fragmentierte Syntax einsetzt. Die normwidrige Struktur des Textes verweist damit auf die Kritik jedes Anzeichens von Ordnung, welche wiederum ein integraler Bestandteil ihres ästhetischen Programms ist. Die in den Sätzen *Was sie alles nicht denken und glauben sollte. Und was sie alles denken und hoffen mußte.* eingesetzten Modalverben *sollen* und *müssen* erinnern an Streeruwitz' *Frankfurter Poetikvorlesungen.*, in denen sich die Autorin mit der Rolle des Modalen in der Gesellschaft auseinandersetzt. Um den Kern ihres Programms zu veranschaulichen, sei noch einmal auf eine programmatische Stelle aus den *Frankfurter Poetikvorlesungen.* eingegangen, die bereits in den Basisinformationen zur Autorin angeführt wurde:

„Ordnung ist das Ziel aller Versuche, die Menschheit zu bändigen. In Religionen, totalitären Regimen und realisierten Utopien entscheidet die Zuteilung der Modalen über den Zugang zur Welt. Entscheiden wird, was einer kann und darf. Muss oder lassen muss. Lassen kann. Was sollen und was mögen. Und

immer ist es eine je nach Bedarfslage adaptierte patriarchale Weltordnung, die diese Zuteilung vornimmt.“⁵²⁸

Aus dem oben zitierten Beispiel geht die Abneigung der Autorin der sprachlichen Ordnung gegenüber hervor. Dies ist einer der Kontexte der Autorin und sollte bei der Übersetzungskritik mitberücksichtigt werden.

In der Übersetzung wurde auf der syntaktischen Ebene des ersten Satzes die bildhafte Formulierung *wtloczona w życie na siłę* eingesetzt, die eine Entsprechung für den folgenden Ausdruck in der Vorlage *ins Leben gepreßt* ist. Kowaluk führte das zusätzliche Element *na siłę* ein. Durch diese translatorische Lösung wird zusätzlich die Passivität der Protagonistin signalisiert, die keine eigene Meinung hat und andere Menschen für sich entscheiden lässt. Helenes Selbstbestimmung rückt in den Hintergrund, sie bleibt in ihren Gedankenketten verfangen. Solch eine übersetzerische Lösung kann explikativ genannt werden, da die Übersetzerin am Anfang des Satzes suggeriert, dass Helene unfähig ist, gegen die psychische und wirtschaftliche Gewalt seitens ihrer Familie und Bekannten zu kämpfen, und sich den gesellschaftlichen Schemata unterwirft.

Die Textpassagen *Was sie alles nicht denken und glauben sollte. Und was sie alles denken und hoffen mußte. Und es half nichts.* ist durch Kontradiktionen geprägt. In dem ersten Satz wurde das Element *alles* und die Negation *nicht* in Verbindung mit dem Prädikat *denken* eingeführt und der zweite Satz weist keine Negation auf. Die Übersetzung wurde nach einer ähnlichen Regel konzipiert, mit dem Unterschied, dass Kowaluk nach der Konjunktion *und* die Negation *nie* in den zweiten Satzteil einführte. Diese translatorische Lösung ist vermutlich darauf zurückzuführen, dass die Negation (*na co nie mieć nadziei.*) ausdrücklich betont, dass die Hauptprotagonistin sich keine Hoffnungen machen kann. Ohne die Negation in dem zweiten Satzteil würde der Satz wie folgt lauten: *I co ma myśleć i na co mieć nadzieję.*, was suggerieren könnte, dass es für Helene doch irgendwelche Hoffnung gibt, sich aus diesen gesellschaftlichen Abhängigkeiten zu lösen. Die letzte Zeile des zitierten Abschnitts *Und es half nichts.* wurde ins Polnische als *I nic nie poradzi.* übersetzt, wobei das Subjekt verschoben wurde. Im Original fungiert *es* als das unpersönliche Personalpronomen *es*, und in der

⁵²⁸ Ebd., S. 11.

Übersetzung lässt es sich von dem erschließbaren Subjekt Helene ablesen. In der Vorlage wurde eine neutrale Formulierung verwendet, die betont, dass die Frau gegen ihre trostlose Existenz nichts unternehmen kann. Auch in Kowaluks Text wird jedoch auf die Passivität der Frau hingewiesen, das weibliche Dasein angedeutet, wodurch der Text an emotionaler Tragweite gewinnt.

Die weiteren Textpassagen schließen die Kompositionsklammer des Abschnitts ab, da Helene in ihren Gedanken wieder in die Küche zurückkehrt und ihre unmittelbare Zukunft vorwegnimmt. Der Abschnitt setzt sich aus punktuellen Momentaufnahmen zusammen, deren schlichte Form einer Handlungsanweisung ähnelt. Die konjunktivische würde-Form wird lediglich im ersten Satz verwendet, die weiteren Zeilen werden durch elliptische Konstruktionen geprägt – *Die Tücher auswinden. Das Wasser in die Toilette schütten*. Zudem ist die Vorlage durch eine Verkettung der Adjektive *schmutzig, kalt, fettig, stinkend, übelriechend* gekennzeichnet, die den Ekel der Protagonistin ihrem Leben gegenüber konnotieren.

Im Translat lassen sich Auslassungen feststellen: die Zeile *Stinkendes, übelriechendes Wasser* wurde nicht wiedergegeben. Diese translatorische Lösung lässt sich nicht begründen, vermutlich hat Kowaluk den Halb-Satz versehentlich ausgelassen. Dieser Verlust trägt jedoch dazu bei, dass das Leiden der Hauptprotagonistin im Text nicht ausreichend stark zum Vorschein gebracht wird. Streeruwitz beschreibt jede Momentaufnahme der Handlung mit äußerster Detailliertheit und diese Technik sollte auch in der Übersetzung mitvollzogen werden – jede Einzelheit ist hier wichtig. Was die fragmentierte Syntax angeht, so wird sie im Translat mit Ausnahme des ausgelassenen Halb-Satzes adäquat nachgebildet.

Die letzte Textpassage des zitierten Beispiels setzt sich aus einem vollständigen Satz und einem Satzteil zusammen. *Helene ging ins Wohnzimmer und trank einen Schluck Bourbon aus der Flasche. Gegen den Brechreiz*. Kowaluk beginnt den zweiten Halb-Satz mit der Konjunktion *żeby*, die eine argumentative Struktur einführt – *Helena poszła do salonu i wypila ryk Bourbona z butelki. Żeby nie zwymiotować*. Wenn man die Vorlage liest, gewinnt man den Eindruck, dass der Bourbon als ein Arzneimittel betrachtet wird. Die syntaktische Ebene des Halb-Satzes ähnelt der Information auf einem Beipackzettel von Medikamenten, z.

B. *gegen Husten, gegen Halsschmerzen* und dgl. Im Polnischen werden die Medikamente ähnlich beschriftet z. B. *przeciw kaszlowi*. Vor diesem Hintergrund könnte man eine andere Übersetzung vorschlagen – *Helena poszła do salonu i wypila ryk Bourbona z butelki. Przeciw nudnościom*. Die Formulierung *przeciw* + Angabe der Beschwerde ist in der Sprache der Medizin üblich und würde im Text fremd und irritierend wirken. Des Weiteren würde mit dieser elliptischen Form die Satzstruktur aufgebrochen, somit schreibt sich diese translatorische Lösung in die Annahmen der sprachkritischen Schreibpraxis der Autorin ein. Auf diese Weise wird das Textgewebe dichter und die Kohärenz eines linearen Finalsatzes wird aufgebrochen.

Die im Folgenden angeführte Szene (Beispiel Nr. 2) gibt einen Einblick in den psychischen und körperlichen Zustand von Helene Gebhardt. Es ist Osterzeit und Helene trifft sich mit Henryk, ihrem Geliebten. Plötzlich wird ihr übel. Die beschriebene Stimmungslage ist wegen der Dynamik der Szene sehr empfindungsstark, wodurch man sich quasi an Helenes Körpers ‚heranzoomt‘. Im Fokus steht eine detailliert dargestellte klaustrophobische Atemnot und Panickattacke, welche die Protagonistin permanent begleiten. Helenes Leiden teilt sich den Leser*innen stark mit, da man während der Lektüre des Abschnitts die körperlichen Beschwerden der Hauptfigur miterlebt. Dafür sorgt der Redeschwall, in dem die einzelnen Schmerzen mit äußerster Detailliertheit geschildert werden.

Tab. 2: Beispiel Nr. 2, Analyse der lexikalisch-syntaktischen Struktur

DE

„Helene konnte nichts sagen. Ihre Kehle war zusammengedrückt. Ihr Kopf war weit vom Körper entfernt. Der Leib ein schweres unförmiges Ding. Sie stand im Erker und wußte nichts, wie sich bewegen. Wie etwas sagen. Sie hätte die Hände vor ihr Gesicht schlagen wollen. Und zu jammern beginnen. Sie sah sich selbst kleine klagende Laute ausstoßen. Und hin und her schwanken dabei. Danach hatte sie keine Vorstellung mehr von sich. Weiter ging es nicht. Die Arme hingen hinunter. Sie konnte ihre Hände nicht fühlen. Im Kopf war es ihr dünn und ziehend. An der Grenze zu einer Ohnmacht. Festgewachsen. Die Beine unbeweglich. Sie wollte weg. Laufen. Eilen. Die Stiegen hinunterhasten.“⁵²⁹

PL

„Helena nie mogła mówić. Miała ściśniętą krtkań. Głowa była z dala od ciała. Ciało ciężkie i nieforemne. Stała w wykuszu i nie wiedziała, jak się poruszyć. Jak coś powiedzieć. Najchętniej zakryłaby twarz rękami. I rozbeczała się. Miała przed oczami, jak wydaje z siebie krótkie, urywane, żalosne dźwięki. I chwije się przy tym lekko. Po tym jej wyobrażenie o sobie się skończyło. Dalej się nie dało. Ramiona opadły. Nie miała czucia w rękach. W głowie łupanie i pustkę. Na granicy omdlenia. Przyrosła. Nogi nieruchomo. Chciała odejść. Biec. Prędko. Pędem po schodach.“⁵³⁰

Die oben angeführte Textpassage schildert die somatischen Beschwerden der Hauptprotagonistin – *Helene konnte nichts sagen. Ihre Kehle war zusammengedrückt. Ihr Kopf war weit vom Körper entfernt. Der Leib ein schweres unförmiges Ding.* In der Vorlage ist besonders auffallend, dass die Protagonistin in einzelne Körperteile *Kehle, Kopf, Körper, Leib* zerlegt wurde, die jeweils die Subjektfunktion übernehmen. Wiederum macht sich Streeruwitz‘ spezifische Weise des ‚Körper-Schreibens‘ geltend, die den weiblichen Körper in seinen Fragmentierungen vorführt.

Zwei Sätze des zitierten Abschnitts beginnen mit dem Possessivpronomen *ihr*, wodurch der Text rhythmisiert wird und an Eindringlichkeit gewinnt. Die nüchterne Auflistung der Beschwerden trägt dazu bei, dass der Abschnitt einem medizinischen Protokoll ähnelt.

Kowaluk hat sich in ihrem Text für eine andere translatorische Lösung entschieden. Den zweiten Satz – *Ihre Kehle war zusammengedrückt.* übersetzt sie als *Miała ściśniętą krtkań.*, indem sie das weibliche erschließbare Subjekt beibehält. Die Übersetzung der weiteren Textpas-

⁵²⁹ Streeruwitz, Marlene: *Verführungen...*, S. 65-66.

⁵³⁰ Streeruwitz, Marlene: *Uwiedzenia...*, S. 48.

sagen *Głowa była z dala od ciała. Ciało ciężkie i nieforemne.* kann als zufriedenstellend bewertet werden, da deren Subjekte nicht geändert werden. Die Entfremdung vom eigenen Körper bleibt damit auch in der Übersetzung gut spürbar. Die elliptische Struktur des letzten Satzes betont noch einmal das Element der Verfremdung.

Die fragmentierte Syntax der folgenden Textpassage *Sie stand im Erker und wußte nichts, wie sich bewegen. Wie etwas sagen. Sie hätte die Hände vor ihr Gesicht schlagen wollen. Und zu jammern beginnen.* wurde im Polnischen adäquat wiedergegeben. Kowaluk fügt das zusätzliche Element *najchętniej* hinzu, welches das Modalverb *wollen* bestens wiedergibt und den Willen der Protagonistin akzentuiert. Es lässt sich somit feststellen, dass Vorlage und Translat die gleiche Wirkung erzielen. Zudem formuliert sie den letzten Satz *Und zu jammern beginnen.* im Polnischen noch kompakter – *I rozbeczała się.*, indem sie sich die aspektive Struktur des Polnischen zunutze macht. Die kompakte Beschaffenheit der Sätze entspricht dem literarischen Programm von Streeruwitz. Streeruwitz benutzt keine weitschweifigen Sätze, sondern kurze abgehackte Satzteile, welche die Ohnmacht der Frau auf der sprachlichen Ebene nachzeichnen. Die einzelnen Tätigkeiten werden punktuell genannt, in schnellen Schnitten, ohne argumentative Verknüpfung. Vor diesem Hintergrund lässt sich sagen, dass Kowaluk diesen Ansatz in der Übersetzung realisiert, indem sie die fragmentierte Syntax beachtet.

In der Übersetzung des folgenden Textabschnitts *Sie sah sich selbst kleine klagende Laute ausstoßen. Und hin und her schwanken dabei.*, wurden einige Verzerrungen auf der syntaktischen Ebene festgestellt. In der Vorlage wurden das Wahrnehmungsverb *sehen* und das Verb *ausstoßen* in einem Satz verwendet. Kowaluk entschied sich dafür, einen zusätzlichen Satz einzuführen, welcher sehr explikativ wirkt – [...] *jak wydaje z siebie krótkie, urywane, żalosne dźwięki.* Zudem beschreibt sie unbegründet die Laute ausführlicher als in der Vorlage, indem sie dafür ein zusätzliches Adjektiv hinzufügt. Dies kann darauf zurückzuführen sein, dass es ihr schwerfiel, die irritierende Formulierung *klagende Laute* angemessen ins Polnische zu übersetzen. Möglich wäre es, die Anzahl der Adjektive in dem vorliegenden Satz auf zwei zu beschränken, wie dies in der Vorlage der Fall ist. Die Formulierung *krótkie żalosne dźwięki* wirkt dagegen im Polnischen irritierend und verfremdend, was sich in den dekonstruktiven Ansatz von Streeruwitz einschreibt, die in ihrem

literarischen Programm für eine fragmentierte und unzusammenhängende Syntax plädiert. Kowaluks Vorschlag scheint damit adäquat zu sein. Am wichtigsten ist jedoch, dass Kowaluk die Entfremdung der Protagonistin vom eigenen Körper nachzeichnet, den sie von außen betrachtet, auch wenn dies im Polnischen nur mittels einer weitaus komplizierteren grammatischen Struktur möglich ist. Die weitere Zeile *Und hin und her schwanken dabei.* wurde als *I chwieje się przy tym lekko.* ins Polnische übersetzt. Das zusätzliche Füllelement *lekko* scheint an dieser Stelle unnötig zu sein, da in der Vorlage keine Auskunft über die Dynamik der Bewegung gegeben wird. Diese Kargheit in der Struktur des Textes wird damit in der Übersetzung zum Teil beachtet.

Die weiteren Sätze *Danach hatte sie keine Vorstellung mehr von sich. Weiter ging es nicht.* übersetzt Kowaluk angemessen, indem sie im Polnischen einen großen Grad an Fremdheit bewahrt – *Po tym jej wyobrażenie o sobie się skończyło. Dalej się nie dało.* Beide Sätze klingen im Translat unnatürlich und werden von der Übersetzerin nicht in ein leicht lesbares Polnisch gebracht. Kowaluk passt den Text nicht an die Normen der Zielsprache an, sondern zeichnet die Affinität der Autorin für die Hervorhebung des Artifizialen in der Sprache nach.

In der folgenden Passage wird das Somatische zum Ausdruck gebracht – *Die Arme hingen hinunter. Sie konnte ihre Hände nicht fühlen. Im Kopf war es ihr dünn und ziehend.* Kowaluk entschied sich für die folgende Übersetzung: *Ramiona opadły. Nie miała czucia w rękach. W głowie lupanie i pustkę.* Durch die Nennung der Körperteile wird die Präsenz des Anatomischen im Zieltext ebenso hervorgehoben. Im folgenden Satz benutzt die Übersetzerin die feste Fügung *nie mieć czucia w rękach*, die nicht als verfremdende translatorische Lösung gewertet werden kann. Dem Original angemessener wäre es, den Zustand der Protagonistin im Polnischen mittels einer nicht-idiomatischen Fügung, z. B. *nie czuła rąk*, wiederzugeben. Als eine besonders gelungene Übersetzung kann der Satz *W głowie lupanie i pustkę.* angesehen werden, in dem Kowaluk auf das Prädikat verzichtet und eine elliptische Konstruktion verwendet. Die Substantive *lupanie* und *pustka* werden zudem im Akkusativ dekliniert, wodurch im polnischen Text Irritation hervorgerufen wird.

Auch in den darauffolgenden Zeilen zeichnet Kowaluk die stilistischen Eigenheiten der Autorin vollkommen adäquat nach. Die unverbundene und rasche Abfolge der Ellipsen *An der Grenze zu einer Ohnmacht. Festge-*

wachsen. Die Beine unbeweglich. Sie wollte weg. Laufen. Eilen. Die Stiegen hinunterhasten. rekonstruiert sie im Polnischen unter Berücksichtigung aller Postulate der Autorin: Das polnische Translat setzt sich aus disparaten Satzketten zusammen, die sprachliche Vivisektion wird mitvollzogen und der Zieltext weist an dieser Stelle ein hohes Maß an Verfremdung auf.

Der Inbegriff von Streeruwitz' Stil wurde im Translat durchaus gelungen widergespiegelt, da Kowaluk das dekonstruktive Verfahren von Streeruwitz in der Zielsprache rekonstruiert: *Na granicy omdlenia. Przyrosła. Nogi nieruchomo. Chciała odejść. Biec. Prędko. Pędem po schodach.* Der somatische Protest, der Aufstand des Körpers gegen die ihm angetanen Verletzungen, welcher in der Vorlage besonders auffallend ist, wird ins Polnische transferiert. Kowaluk erkannte die Intention von Streeruwitz und realisiert sie im Zieltext.

Die unten zitierte Szene illustriert den starken Realismus von Streeruwitz, mittels dessen die Wirkungsmächtigkeit ihrer Texte entfaltet wird, um das Frauenleiden deutlich im Text zu exponieren. Helenes Leben ist ins Wanken geraten, sie fühlt sich unwohl und von den patriarchalen Ordnungsvorstellungen unterdrückt. Die Unterdrückungsmechanismen wie Benachteiligung in der Gesellschaft, emotionale Erpressung, die bei Helene Angst vor dem Entzug der Vormundschaft verursacht, wirken sich auf ihre Stimmungslage und ihren gesundheitlichen Zustand aus. Helene befindet sich zu Hause mit ihren Kindern und möchte mit ihren Gedanken alleine bleiben. Es wird mit äußerster Detailliertheit beschrieben, was Helene im Inneren spürt und von welchen Gefühlen sie ergriffen ist. Die brüchigen Darstellungen des Alltäglichen und des Befindens ihrer Protagonistin benutzt Streeruwitz, um die Probleme, die Helene täglich verschweigt, zu veranschaulichen. Das Verstummen der weiblichen Stimme ist als einer der Kontexte des Romans *Verführungen*. zu verstehen. Helene geht nur in ihren Gedankenketten auf ihre instabile Gesundheit, Angstanfälle und Schmerzen ein und beschäftigt sich angstvoll mit ihrem Körper. Das Frauenleiden wird fast nie artikuliert, sondern im Inneren detailliert, aber unzusammenhängend reflektiert. Dies schildert auch das angeführte Beispiel Nr. 3, in dem sich alles im Innenleben abspielt und am Ende des Abschnitts nur zu hören ist: »*Ich bin krank. Verflucht noch einmal. Kann ich denn nicht einmal krank sein. In Ruhe!*« Der Bewusstseinsstrom bleibt im Innenleben der Protagonistin, nach Außen stößt Helene lediglich einen kurz formulierten Vorwurf aus.

Im Folgenden wird der Versuch unternommen, zu prüfen, ob der dekonstruktive Umgang mit der Lexik und Syntax auch im Polnischen realisiert wird. Zudem soll die Analyse zeigen, ob das Bestreben der Autorin, Irritationen und Künstlichkeit in die Textgewebe einzuführen, auf der sprachlichen Ebene des Translats sichtbar bleibt.

Tab. 3: Beispiel Nr. 3, Analyse der lexikalisch-syntaktischen Struktur

DE

„Helene wachte am Ostermontag mit einem schmerzenden Gesicht auf. Auf der rechten Seite war die Oberlippe bamstig und spannte. Helene tastete ihr Gesicht ab. Die rechte Seite war angeschwollen. Im Spiegel sah sie es dann. Sie hatte eine Fieberblase. Sie hatte so etwas noch nie gehabt. Gregor hatte immer darunter gelitten. Helenes Fieberblase war riesengroß. Die Wange war angeschwollen. Das rechte Auge sah klein aus. Helene starrte sich an. Sie sah aus, als hätte sie schreckliche Schläge gegen den Mund und die Wange bekommen. Es würgte Helene bei jedem Anblick. Sie ging ins Bett zurück. Sie starrte auf die Decke hinauf. blieb im Bett liegen. Sie fuhr zu keiner Apotheke. Wenn es so sein mußte, mußte es so sein. Sie weinte nicht einmal. Sie sprach nicht mit den Kindern. Sie trug ihnen nur auf, den Schlüssel in der Wohnungstür stecken zu lassen und Cornflakes zu essen, wenn sie hungrig waren. Barbara kam immer wieder an die Schlafzimmertür und wollte Helene ans Telefon holen. »Ich bin krank« schrie Helene, bevor das Kind etwas sagen konnte. »Ich bin krank. Verflucht noch einmal. Kann ich denn nicht einmal krank sein. In Ruhe!« Das Kind verschwand verschreckt. Helene lag da. Den ganzen Tag. Sie wollte nicht mehr. Wenn sie nun auch noch verunstaltet sein mußte, dann wollte sie nicht mehr.“⁵³¹

PL

„W poniedziałek wielkanocny Helena obudziła się z bólem twarzy. Górna warga była po prawie stronie zdrętwiała i ściągnięta. Helne obmacala twarz. Prawa strona była spuchnięta. W lusterku zobaczyła, co to. Z gorączki zrobił się jej na wardze bąbel. Nie miała tego nigdy dotąd. Gregor zawsze na to cierpiał. Bąbel Heleny był wielki. Policzek spuchnięty. Prawe oko małe. Helena gapiała się na siebie. Wyglądała jakby porządnie oberwała w wargi i w policzek. Helenie niedobrze się robiło na swój widok. Wróciła do łóżka. Wpatrywała się w sufit. Została w łóżku. Nie pojechała do żadnej apteki. Jeśli tak musi być, to widocznie musi. Nawet nie płakała. Nie rozmawiała z dziećmi. Kazała im tylko zostawić klucz w drzwiach i jeść płatki kukurydziane, kiedy będą głodne. Barbara przychodziła ciągle pod drzwi i prosiła ją do telefonu. „Jestem chora“, krzyczała Helena, zanim dziecko zdążyło coś powiedzieć. „Jestem chora. Do jasnej cholery. Nie mogę raz być chora. W spokoju!“ Dziecko uciekało przestraszone. Helena leżała. Cały dzień. Nie chciała już dłużej. Jeśli ma do tego być zniekształcona, to nie chce już dłużej.“⁵³²

⁵³¹ Streeruwitz, Marlene: *Verführungen...*, S. 69-70.

⁵³² Streeruwitz, Marlene: *Uwiedzenia. ...*, S. 51.

Die einleitenden Sätze des Originals sind durch kurze Sätze mit einer genauen Beschreibung des eigenen Gesichts geprägt, an dem sie ihre Verletzungen abliest. Der Abschnitt wird mit mehreren Adjektiven *schmerzend*, *bamstig*, *angeschwollen* versehen, die für einen starken Realismus der geschilderten Szene sorgen. Sie exponieren das Leiden der Frau und verleihen dem Text Insistenz. Das Prädikat *aufwachen* wurde äquivalent als *budzić się* übersetzt. In der Vorlage wird das Gesicht attributiv als *schmerzend* beschrieben, während im Translat die Adverbialkonstruktion *z bólem twarzy* verwendet wird, die sich aus der Präposition *z* und zwei Substantiven *ból* und *twarz* zusammensetzt. Durch den attributiven Gebrauch des Partizips *schmerzend* wirkt der Satz im Original kompakter als das Translat. Zudem wirkt der deutsche Satz dynamischer, da Partizipien von Verben abgeleitet werden und diese generell dynamischer als Substantive wirken. Die Rhythmisierung und syntaktische Verknappung spiegeln die Panik der Frau wider, die für den zitierten Abschnitt zentral ist. Man könnte somit eine andere Übersetzung dieser Formulierung erwägen, die eine stärkere Knappheit und Dynamik aufweisen würde, wie z. B. *W poniedziałek wielkanocny Helena obudziła się z bolącą twarzą*.

Der weitere Satz der Vorlage *Auf der rechten Seite war die Oberlippe bamstig und spannte*. wurde folgendermaßen übersetzt: *Górna warga była po prawie stronie zdrętwiała i ściągnięta*. In der Vorlage ist das Adjektiv *bamstig* besonders auffallend, welches nach DUDEN nachlässig in dem ostösterreichischen Dialekt gebraucht wird und ein Synonym zu „aufgedunsen, schwammig; müde, schwer auf den Gliedmaßen lastend“⁵³³ ist. Kowaluk übersetzt das Adjektiv ins Polnische als *zdrętwiała*. Das dialektale Element wird damit neutralisiert. Kowaluk hat sich hier eher vom Kontext leiten lassen – ihre Lösung akzentuiert die Taubheit des Gesichts und verweist auf die Fremdheit dem eigenen Körper gegenüber, den die Protagonistin nicht zu spüren vermag.

Die weiteren Sätze *Helene tastete ihr Gesicht ab. Die rechte Seite war angeschwollen*. wurden übersetzt als: *Helne obmacała twarz. Prawa strona była spuchnięta.*, wobei die Übersetzerin sich für das Prädikat *obmacać* entscheidet und somit eine Bewegungsdynamik in den polnischen Text bringt, die der Vorlage entspricht – das Verb

⁵³³ <https://www.duden.de/rechtschreibung/bamstig> (Zugriff am 14.03.2020)

obmacać bezeichnet eine Art untersuchender Bewegung mit der Hand, durch die Helene sich des Zustands ihres Körpers vergewissern möchte. Aus diesem Grunde kann die Übersetzung als zufriedenstellend angesehen werden – ebenso wie im deutschen Originaltext wird über die Semantik der Verben das Betasten des eigenen Gesichts exponiert, durch das die eigene Befindlichkeit ‚fassbar‘ gemacht werden soll. Genauso bildhaft wurde der folgende Satz ins Polnische übertragen. Die lexikalische Ebene ist mit dem Somatischen und Anatomischen aufgeladen, wodurch das Translat genauso wirkungsmächtig wie die Vorlage auf die Körperwahrnehmung der Protagonistin verweist. Auf der syntaktischen Ebene nimmt Kowaluk keine Eingriffe vor, die Vorgänge werden in abgetrennten Sätzen geschildert, der analytische und entfremdete Zugang zum eigenen Körper betont.

Die Textpassage *Im Spiegel sah sie es dann. Sie hatte eine Fieberblase. Sie hatte so etwas noch nie gehabt. Gregor hatte immer darunter gelitten. Helenes Fieberblase war riesengroß. Die Wange war angeschwollen. Das rechte Auge sah klein aus.* stellt detailliert Helenes Anblick dar. Zudem offenbart sich an dieser Stelle das Spiegelmotiv, da die Hauptprotagonistin ihren Körper im Spiegel beobachtet, um sich ihre Beschwerden aus der Distanz anzusehen. Nachdem sie sich über das Berühren nicht über ihren Zustand Klarheit verschaffen konnte, versucht sie es über den Blick in den Spiegel, nimmt also eine Außenperspektive ein.

Die eindringliche Selbstschau im Spiegel ermöglicht es der Protagonistin, sich mit ihren Beschwerden zu konfrontieren. Zudem kann das Wort *Fieberblase*, das zweimal wiederholt wird und die Wirkung des Textes verstärkt, als Verkörperung der zermürbenden Existenz der Hauptprotagonistin angesehen werden, die ihre inneren Verletzungen als körperliche Symptome wahrnimmt. Kowaluk rekonstruiert den Spiegelblick. Im ersten Satz spiegelt die Knappheit der Formulierung den Schock wider, den Helene beim Anblick ihres Gesichts erlebt. Die Übersetzung des zweiten Satzes der Vorlage kann jedoch keinesfalls als zufriedenstellend bewertet werden. Aus der kompakten Konstatierung *Sie hatte eine Fieberblase.* macht Kowaluk einen ausgebauten Satz, in dem sie die Ursache der Fieberblase ausführlich erklärt und den Körperteil angibt, an dem sie entstanden ist – *Z gorączki zrobił się jej na wardze bąbel.*

Die Einführung des zusätzlichen Elements *na wardze* ist eng mit der Übersetzung des Substantivs *Fieberblase* verbunden. Da Kowaluk das Substantiv *Fieberblase* ins Polnische als *bąbel* und nicht als *opryszczka* übersetzte, hat sie sich dafür entschieden, das Explikative *na wardze* in die textuelle Ebene einzuführen. Das Substantiv *Blase* weist alleine darauf nicht hin, dass sich die Krankheit auf dem Mund entwickelt hat. Die Bezeichnung im Polnischen akzentuiert eher das Aussehen der im Spiegel entdeckten Blase und bildet das Entsetzen der Protagonistin nach, kann also als eine kreative Übersetzung betrachtet werden, die den Kontext beachtet. Die Formulierung *z tej gorączki* lässt sich darauf zurückführen, dass das Kompositum *Fieberblase* im Polnischen nicht nachgebildet werden kann. Kowaluk splittert daher das Substantiv *Fieberblase* in zwei Sinneinheiten *Fieber* und *Blase* auf, woraus die explikative Formulierung *z tej gorączki* (*Fieber*) entstanden ist.

Um den Ansprüchen von Streeruwitz' Poetologie zu genügen, wäre es angemessen, einen schlichten Satz ohne den explikativen Teil ins Translat zu bringen. Daran hält sich Streeruwitz in der Vorlage, indem sie einen einfachen kompakten Satz formuliert – *Sie hatte eine Fieberblase*. Vor diesem Hintergrund wird als Übersetzung Folgendes vorgeschlagen – *Miała opryszczkę*. Berücksichtigt man dazu den weiteren Satz *Nie miała tego nigdy dotąd.*, so ergibt sich, dass beide Sätze *Miała opryszczkę. Nie miała tego nigdy dotąd.* das gleiche Prädikat *mieć* wiederholen würden und wegen der Nähe zueinander Irritation in den Text bringen würden. Natürlich könnte die Wiederholung im Polnischen als Anzeichen eines schlechten Stils wahrgenommen werden. Jedoch besteht die Rolle der Übersetzer*innen nicht darin, ihren Text von den Eigentümlichkeiten des Stils der Vorlage zu bereinigen, sondern darauf abzielen, den dekonstruktiven und radikalen Umgang der Autorin mit der Sprache innerhalb der textuellen Ebene des Translats sichtbar zu machen. Es geht somit nicht darum, die Lektüre des Textes zu erleichtern, indem man einbürgernd übersetzt. Ist es die Intention der Autorin, den Text irritierend zu gestalten, so muss diese in der Zielsprache beibehalten werden.

Das Spiegelmotiv kommt auch im folgenden Abschnitt zum Ausdruck. Der Blick in den Spiegel intensiviert die Ich-Vorstellung der Hauptprotagonistin und schwächt deutlich ihr Selbstwertgefühl. Helene betrachtet sich aus der Distanz und bemerkt bei sich ihre Ver-

letzungen. Der Blick in den Spiegel dient in dieser Textpassage der Selbsterkenntnis. Dies realisiert sich auf der syntaktischen Ebene in Form der Konjunktion *als* und der Konjunktivform des Prädikats *haben*. Kowaluk gestaltet den Text an dieser Stelle sehr kompakt: in den zwei ersten Sätzen verzichtet sie auf das Prädikat *sein* und *sehen* – *Policzek spuchnięty. Prawe oko male*. Es entsteht im Text der Eindruck einer nüchternen Bestandsaufnahme ihrer körperlichen Symptome. Die folgende Textpassage, in dem das Spiegelmotiv zum Ausdruck gebracht wurde, wurde als *Helena gapila się na siebie*. ins Polnische übersetzt. Die Entscheidung für das wirkungsmächtige Prädikat *gapić się* kann als eine gelungene Übersetzung betrachtet werden. Das Verb *gapić się* impliziert genauso wie das deutsche *sich anstarren* ein unverwandtes Sehen, ohne zu erkennen, das sich in einer Art Schockzustand vollzieht.

Der weitere Satz *Sie sah aus, als hätte sie schreckliche Schläge gegen den Mund und die Wange bekommen*. wurde ins Polnische wie folgt übersetzt: *Wyglądała jakby porządnie oberwała w wargi i w policzek*. Problematisch scheint die Wiedergabe des Anatomischen im Polnischen. Das Substantiv *Mund* wurde als *wargi* und nicht als *usta* übersetzt. Diese Abweichung kann darauf zurückzuführen sein, dass in den früheren Zeilen die Rede von der angeschwellenen Oberlippe war, und die Übersetzerin sich darauf in dem vorliegenden Abschnitt konsequent beziehen wollte und folglich das Substantiv *wargi* wiederholte. Die Formulierung *Schläge bekommen* wird in der polnischen Fassung vermittelt der idiomatischen Wendung *porządnie oberwać* wiedergegeben, die Brutalität konnotiert, andererseits aber einen gewissen lakonischen Ton in den Text bringt, welcher der Vorlage nicht angemessen erscheint.

Die letzte Zeile des zitierten Abschnitts *Es würgte Helene bei jedem Anblick*. wurde im Translat folgendermaßen wiedergegeben – *Helenie niedobrze się robiło na swój widok*. Die knappe Formulierung *bei jedem Anblick* wird als *na swój widok* übersetzt, die leicht explikativ wirkt. Da Streeruwitz' Programm auf dem Unzusammenhängenden und Impliziten basiert, könnte man andere Übersetzungsvorschläge erwägen, die deutlicher die Intention der Autorin widerspiegeln und kompakter wirken würden, wie z. B. *Przy każdym spojrzeniu było Helenie niedobrze*. oder *Helena dusiła się z każdym spojrzeniem*. Andererseits wird durch die Formulierung *na swój widok* das Spiegelmotiv deutlicher im Text markiert.

Nach dem Anblicken im Spiegel kehrt Helene wieder ins Schlafzimmer zurück – *Sie ging ins Bett zurück. Sie starrte auf die Decke hinauf. Blieb im Bett liegen. Sie fuhr zu keiner Apotheke. Wenn es so sein mußte, mußte es so sein. Sie weinte nicht einmal.* Der zitierte Textabschnitt schildert die Ratlosigkeit der Frau, welche psychisch versehrt ist und nicht imstande ist, den alltäglichen Problemen die Stirn zu bieten und sich resigniert in die gesellschaftliche Ordnung einfügt. Auf der syntaktischen Ebene lassen sich kurze Sätze feststellen, die die Struktur des Abschnitts rhythmisieren. Dadurch wird die Realität der Protagonistin fragmentiert und ein punktuelles Protokoll des Alltäglichen entsteht. Zudem ist in der Vorlage die Wiederholung des Modalverbs besonders auffallend – *Wenn es so sein mußte, mußte es so sein.* Dadurch offenbaren sich auf der sprachlichen Ebene die gesellschaftlichen Konventionen und Formen der Unterdrückung der Frau. Das Modalverb *müssen* weist auf einen bestimmten Zwang hin und veranschaulicht das Abhängig-Sein der Figur von den gesellschaftlichen Normen. Dies erinnert erneut an die Rolle des Modalen, auf welche Streeruwitz in ihren *Frankfurter Poetikvorlesungen* eingeht, wo sie die Auffassung vertritt, dass über die Ordnung „entschieden wird, was einer kann und darf. Muss oder lassen muss.“⁵³⁴ Der Gedanke *Wenn es so sein mußte, mußte es so sein.* macht ersichtlich, dass jemand bereits für Helene entschieden hat. Helenes Existenz ist durch Passivität geprägt und die Protagonistin nimmt jedes Unglück in ihrem Leben widerstandslos hin.

Im Folgenden wird geprüft, ob in diesem Fall der poetologische Ansatz von Streeruwitz auf der lexikalischen und syntaktischen Ebene des Translats zum Vorschein gebracht wird. Der Abschnitt wurde wie folgt ins Polnische übersetzt: *Wróciła do łóżka. Wpatrywała się w sufit. Została w łóżku. Nie pojechała do żadnej apteki. Jeśli tak musi być, to widocznie musi. Nawet nie płakała.* Die syntaktische Ebene der Vorlage wurde in der Übersetzung vollkommen adäquat nachgezeichnet. Die Sätze sind kurz formuliert, wodurch sie an Wirkungsintensität gewinnen. Auch in der Übersetzung entsteht durch die Syntax ein Protokoll, mit dem jegliche Momentaufnahmen aus Helenes Alltag schmucklos, nüchtern und punktuell dargestellt werden. Es entsteht somit den Eindruck, dass Helene der Sinn und der Zusammenhang ihres Lebens

⁵³⁴ Streeruwitz, Marlene: Können. Mögen..., S. 11.

abhanden gekommen sind. Wichtig ist hier, dass hier keine Handlungen geschildert werden, vielmehr markieren die aneinandergereihten Sätze deren Abwesenheit und Helenes letztendliche Passivität. Aus der Analyse der oben zitierten Abschnitte geht hervor, dass beide Texte eine ähnliche düstre und qualvolle Stimmung aufweisen. Kowaluk beachtete die ungewöhnliche Punktsetzung, um die Intensität des Textes nicht zu vermindern. Zudem führt sie keine Schmuckelemente in die syntaktische und lexikalische Ebene des Translats ein. In beiden Texten kann die Sinnlosigkeit des Daseins der Protagonistin somit ähnlich stark nachempfunden werden. An einer Stelle konnte es sich die Übersetzerin jedoch nicht verkneifen, den sorgsam strukturierten Satz: *Wenn es so sein mußte, mußte es so sein.*, der durch den Parallelismus einen der tautologischen und fruchtlosen Gedanken von Streeruwitz Frauenfigur wiedergibt und eine Art negativen Glaubenssatz bildet, strukturell zu variieren. Der Satz wirkt dadurch bei Kowaluk lebensechter, verliert jedoch etwas von seiner düsteren Lethargie.

Der folgende Abschnitt schildert, wie sich die permanente Müdigkeit der Protagonistin auf die Familienverhältnisse auswirkt. Am Beispiel dieses umfassenden Abschnitts kann man beobachten, wie intensiv die von Helene ausgesprochenen kurzen Sätze und Halb-Sätze den ganzen Abschnitt rhythmisieren. Die Textpassage »*Ich bin krank*« *schrie Helene, bevor das Kind etwas sagen konnte. »Ich bin krank. Verflucht noch einmal. Kann ich denn nicht einmal krank sein. In Ruhe!« Das Kind verschwand erschreckt.* ist ein anschauliches Beispiel für die Expressivität des Textes. Es handelt sich hier um einen der wenigen Augenblicke, in denen die Protagonistin ihre Hilflosigkeit laut äußert und die Stimme der Frau im Text ‚hörbar‘ wird. Die kurzen, hastig ausgestoßenen Sätze sind durch eine emotionale Tragweite geprägt. In Kowaluks Übersetzung wurden in Bezug auf die Syntax keine Verschiebungen festgestellt, der polnische Text wurde genauso wie der Text der Vorlage fragmentiert. Kowaluk baut weder Sätze aus, noch übersetzt sie explikativ. Die Expressivität der Vorlage bleibt damit an dieser Stelle erhalten – auch in der Übersetzung wird der Gefühlsausbruch Helenes entsprechend gewichtet. Auch auf der lexikalischen Ebene wird durch den Fluch *do jasnej cholery* die Emotionalität von Helenes Ausruf akzentuiert, und damit der Stimme der Frau auch im polnischen Text ‚unüberhörbar‘ Geltung verschafft. Auf der lexikalischen Ebene ist nur eine kleinere Abweichung

auffallend – es handelt sich hier um die Wiedergabe des Eigennamens *Cornflakes* ins Polnische. Kowaluk hat den polnischen Text von dem Eigennamen bereinigt und an dessen Stelle *platki kukurydziane* eingeführt. Die Übersetzerin entschied sich hier nicht für eine verfremdende translatorische Lösung, sondern für eine explikative Wiedergabe.

In der weiteren Textpassage hat die Spannung bereits nachgelassen und ist der üblichen Apathie gewichen: *Helene lag da. Den ganzen Tag. Sie wollte nicht mehr. Wenn sie nun auch noch verunstaltet sein musste, dann wollte sie nicht mehr.* Diese Technik der Anwendung einer abwechslungsreichen Dynamik ist für Streeruwitz typisch. Die Autorin ‚hantiert‘ an dem Tempo des Romans, indem sie in einem Textabschnitt die Gefühle und Gedankenketten akkumuliert und plötzlich das Tempo des Erzählens abflauen lässt. Für die nachlassende Dynamik sorgen die kurzen, unzusammenhängenden Sätze mit ihren Wiederholungen. In der polnischen Übersetzung wird die verfremdende Wirkung ebenso durch die extreme Satzfragmentierung erzeugt. Die ersten zwei Sätze wurden wortwörtlich ins Polnische übertragen, wobei die Knappheit der Formulierungen in der Zielsprache beibehalten wurde. Die beiden folgenden Sätze weisen einen Moment des Unnatürlichen auf, denn die Formulierung *Nie chciała już dłużej.* ist in der polnischen Sprache nicht idiomatisch – sie erfordert eine Ergänzung, z. B. *żyć.* Der Eindruck der Künstlichkeit wird durch das Adjektiv *zniekształcony* verstärkt, das im Polnischen als eine verfremdende Übersetzung angesehen werden kann und Irritationen auch auf der lexikalischen Ebene erzeugt. Nach DUDEN bedeutet das Verb *verunstalten* „sehr unschön, sehr hässlich erscheinen lassen.“⁵³⁵ Davon wurde das Adjektiv *verunstaltet* abgeleitet, dessen Äquivalent im Polnischen *szpetny* wäre. Kowaluk suchte jedoch nach alternativen Lösungen, um das Irritationspotential des Textes zu steigern. Das Adjektiv *zniekształcony* ist in Bezug auf das Aussehen ungebräuchlicher als *szpetny*, das man sofort mit dem Äußeren assoziiert. Zudem ist es möglich, dass der Grund für diese translatorische Entscheidung war, dass es sich bei *zniekształcony* um ein Partizip handelt, das auf eine Einwirkung von außen verweist.

Es lässt sich feststellen, dass Kowaluk eine bewusst agierende Übersetzerin ist, welche mit der widerständigen Ästhetik von Streeruwitz

⁵³⁵ <https://www.duden.de/rechtschreibung/verunstalten> (Zugriff am 14.03.2020)

vertraut ist, und diese im Translat zum Großteil nachgezeichnet hat. Es ließen sich lediglich ein paar Stellen in der Übersetzung erkennen, bei denen Abweichungen vom Text der Vorlage festgestellt wurden. Sowohl auf der lexikalischen als auch auf der syntaktischen Ebene bemüht sich die Übersetzerin, die Intention der Autorin im polnischen Text sichtbar zu machen. Zudem wurden im Translat einige Stellen identifiziert, die kompakter als in der Vorlage formuliert wurden, wodurch sie zusätzlich an Intensität gewinnen. Dies lässt die Schlussfolgerung ziehen, dass Kowaluk die möglichen sprachlichen Verluste im Text an den anderen Stellen wettzumachen versuchte. Des Weiteren achtete Kowaluk auf eine ungewöhnliche Punktsetzung im Text. Auch daraus lässt sich folgern, dass sie sich der Wichtigkeit der gebrochenen Poetik von Streeruwitz bewusst ist und diese im Translat mitzuvollziehen versucht.

2.2.2.6.2. Analyse der Erzählperspektive des Romans

Im Folgenden wird nachvollzogen, in wieweit die Übersetzerin die komplexe Erzählsituation der Vorlage im Polnischen rekonstruiert. Es ist an dieser Stelle nochmals zu betonen, dass Streeruwitz' Text ein modernes Erzählverfahren aufweist, da die Autorin unterschiedliche Erzählperspektiven einsetzt, wodurch der Text an Mehrdimensionalität gewinnt. Das Spiel mit den unterschiedlichen Perspektiven ist bereits in der Analyse des Spiegelmotivs deutlich geworden. Im Blick in den Spiegel kippt die Innenperspektive in die Außensicht.

Verschiedene Handlungsabläufe werden vorwiegend in der indirekten Rede wiedergegeben. Zum einen wird das Geschehen aus der Außenposition beobachtet und berichtet, zum anderen rückt die Monoperspektive der Zentralfigur in den Vordergrund, die dazu dient, eine intime Nähe zwischen den Leser*innen und der Handlung bzw. der Protagonistin herzustellen. Eine weitere Eigenschaft von Streeruwitz' Text ist eine rasche Änderung der Perspektive, die den Rhythmus des Textes dem Zustand der Protagonistin entsprechend beschleunigt oder verlangsamt.

Die nun folgende Szene schildert das aus den Fugen geratene Leben von Helene, die mit ihrer Schwiegermutter zusammenwohnt und alleine ihre Töchter im frühen Schulalter erzieht. Die Zentralfigur ist

bedrängt, die Überlastung wurde in ihrem Leben zum Dauerzustand. Helene befindet sich in ihrem Schlafzimmer, kommt mit ihrer Existenz nicht zurecht, da sie für das ganze Haus verantwortlich ist. Die Kinder tollten herum und Helene reagiert darauf wütend. Hier ergreifen zwei Personen das Wort – Helene und Henryk, ihr Lebensgefährte. Man folgt ihrem Gespräch, das eigentlich kein Idealtyp eines Dialogs ist, da Streeruwitz mit dem Indikativ und der indirekten Rede arbeitet, um dem Text Mehrdimensionalität zu verleihen. Es überschneiden sich hier zwei Perspektiven – die Innenwelt der Protagonistin und die Äußerungen anderer Protagonisten, die in der indirekten Rede wiedergegeben werden. Der stete Übergang zwischen der externen Welt und eigener punktueller Wahrnehmung wirkt sich auf die Rezeption des Textes aus, die Leser*innen sind in der hermetischen Perspektive der Zentralfigur gefangen und müssen sich dem Wechsel der Sichtweisen unterwerfen.

Tab. 4: Beispiel 4, Analyse der Perspektivenwiedergabe

DE

„Helene schrie das Kind an. Sie wolle Ruhe haben. Ruhe! Allein sein. Hier. Einmal. Und nachdenken. Das müsse sie nämlich auch manchmal. Das Telefon läutete. Helene hob ab. Sie sagte scharf: »Ja. Bitte.« »Helene bist du das?« Henryk. Er sei schon wieder im Aufbruch. Wo sie gewesen sei. Er hätte doch früher anrufen können, sagte Helene. Dann hätte man etwas vereinbaren können. Rechtzeitig. Er wüßte doch, wie das alles sei. Bei ihr. Helenes Kopf schmerzte. Hämmerte. Eine Migräne zog sich vom Genick über den Kopf. Ob sie nicht wenigstens zum Bahnhof kommen könne, fragte Henryk. Sein Zug ginge um 19:30. Er wolle sie sehen. Er liebe sie. Helene sagte zu. Sie wollte das Gespräch einmal beenden. Und sich setzen. Sie war verwirrt. Zittrig. Elend.“⁵³⁶

PL

„Helena nakrzyczyła na dziecko. Chce tylko spokoju. Spokoju! Pobyć sama. Tu. Raz. I pomyśleć. Czasami musi to mianowicie zrobić. Zadzwoił telefon. Helena podniosła słuchawkę. Powiedziała ostrym tonem. „Tak. Słucham.“ „Heleno. Czy to ty?“ Henryk. Znow wyjeżdża. Gdzie była. Mógł wcześniej zadzwonić, powiedziała Helena. Można by było coś ustalić. W porę. Przecież wie, jak to ze wszystkim jest. U niej. Helenę bolała głowa. Lupała. Migrena naciągała od karku przez całą głowę. Czy nie mogłaby przynajmniej przyjechać na dworzec. Jego pociąg odjeżdża o dziewiętnastej trzydzieści. Chce ją zobaczyć. Kocha ją. Helena zgodziła się. Nagle chciała zakończyć tę rozmowę. I usiąść. Była skołowana. Roztrzęsiona. Czowała się nędznie.“⁵³⁷

⁵³⁶ Streeruwitz, Marlene: *Verführungen...*, S. 91-92.

⁵³⁷ Streeruwitz, Marlene: *Uwiedzenia...*, S. 67.

Der Beginn der Textpassage *Helene schrie das Kind an. Sie wolle Ruhe haben. Ruhe! Allein sein. Hier. Einmal. Und nachdenken. Das müsse sie nämlich auch manchmal.* wurde im epischen Präteritum und in der indirekten Rede formuliert. Helene führt an dieser Stelle einen Monolog, der durch fragmentierte Ausrufe geprägt ist, die nicht direkt ausgesprochen, sondern in der indirekten Rede wiedergegeben werden. Der einzige Halb-Satz, der direkt zu ‚hören‘ und deshalb besonders wirkungsmächtig ist, ist *Ruhe!* Dadurch wird die Sprachlosigkeit der Frau markiert, die sich nur in einzelnen wenigen Augenblicken aus den vorgefundenen sprachlichen Strukturen losreißen und zu einer eigenen Stimme finden kann. Auch ihren Kindern gegenüber schafft es Helene nur mit Mühe, sich durchzusetzen und ‚laut zu werden‘.

Die polnische Übersetzerin ist hier mit einem Problem konfrontiert, das im Sprachenpaar Polnisch-Deutsch immer relevant wird, und zwar mit der Wiedergabe der indirekten Rede. Dies ist den sprachlichen Asymmetrien geschuldet, im polnischen Sprachsystem gibt es den Konjunktiv I nicht, der als Signal der Redewiedergabe fungiert und das Gesagte bestimmten Sprechern zuordnet. Gerade bei Streeruwitz ist diese strukturierende Funktion besonders wichtig, da der Konjunktiv I oftmals den einzigen Orientierungspunkt im raschen Wechsel der Erzählperspektiven darstellt. Um dies auszugleichen und die Redewiedergabe zu markieren, arbeitet Kowaluk mit dem Tempuswechsel ins Präsens: *chce tylko spokoju*. Im letzten elliptischen Satz: *das müsse sie nämlich auch manchmal*, fügt sie das Prädikat *zrobić* hinzu, um das Verständnis zu gewährleisten, das im Original durch das rückbezügliche *Das* gegeben ist. Diese Glättung wird jedoch durch die im Polnischen ungewöhnliche Wortstellung ausgeglichen. Gerade das Element *mianowicie* wirkt an dieser Stelle im Satz extrem irritierend, da Helene schreit und am Ende ihrer Aussage eine Begründung für das früher Herausgeschriene steht. Dies verstärkt die Verwirrung bei dem Leser, da es scheint, als ob Helene den Verstand verloren hätte und mit sich selbst spricht. Kowaluk scheint mit ihrem Übersetzungsvorschlag somit das Wichtigste gelungen, die Gemütslage der Protagonistin wiederzugeben, die aus dem Gleichgewicht geraten ist.

Plötzlich stürzt die Perspektive ab, die Schreierei wird durch einen Anruf von Henryk unterbrochen. Die Anführungszeichen markieren die direkte Rede, aber plötzlich mündet der Dialog in die indirekte Rede.

Dieses unvermittelte Umschwenken ist als dekonstruktives Verfahren von Streeruwitz wahrzunehmen, die gerne mit den Ebenen des Textes spielt, über die direkte Redewiedergabe Nähe zwischen dem Geschehen und ihren Leser*innen herstellt und dann wieder durch die indirekte Rede Distanz erzeugt. Der Dialog springt in den Bericht von einem Gespräch der Geliebten über, und damit sind wir in den Gedanken Helenes und ihrer Interpretation des Telefonats angelangt. Der Fokus liegt damit auf den inneren Reaktionen der Protagonistin, vielleicht auch ihrer Verzerrung dessen, was tatsächlich gesagt wurde.

Im Endeffekt fließen die Stimmen der Protagonisten ineinander und schaffen ein dichtes Textgewebe. Unerwartet wird der rhythmische Wechsel der Perspektive abgebremst und es erscheint das Somatische, das einem Innen-Protokoll ähnelt. Die Fokalisierung bleibt bei der Protagonistin, und man erhält eine Möglichkeit, sich Helene zu nähern und ihre pochenden Kopfschmerzattacken mitzuerleben. Wir haben damit ein äußerst komplexes Erzählprofil vor uns, das eine translatorische Herausforderung darstellt, und übersetzungsrelevant ist, da die Bedeutung des Textes über die narrativen Strukturen erzeugt wird.

Auch im Translat mischt sich die Nähe mit der Distanz, wodurch polnische Leser*innen einen mehrdimensionalen Text zu Lesen bekommen. Kowaluk versucht, in ihren Text ein Signal der indirekten Rede einzuführen, indem sie die Übersetzung auf indirekte Aussagen stützt, dabei über die bewusst eingesetzten Inquit-Formeln und Personalpronomen für das Verständnis des Textes sorgt, ohne allzu sehr in das Original einzugreifen: *Mógł wcześniej zadzwonić, powiedziała Helena., Przecież wie, jak to ze wszystkim jest. U niej.* Der polnische Text wird damit nicht eingeebnet und ähnelt keinem typischen Dialog mit den festen, den Figuren zugeschriebenen Aussagen, sondern nimmt die Form eines Berichts an, sowie der Text der Vorlage. Kowaluk hat damit im Translat die Intention der Autorin bewahrt und eine zufriedenstellende Übersetzung geleistet.

Weiter setzt Streeruwitz ihre dekonstruktive Arbeit an narrativen Strukturen fort, indem sie ihre Leser*innen aus der engen Perspektive des Inneren Helenes herausreißt und ihre Aufmerksamkeit erneut auf das Gespräch zwischen den Geliebten lenkt. Besonders auffallend ist die indirekte Rede, in der ganzen Passage vorherrscht. Die Stimme des Mannes ist keinesfalls direkt zu ‚hören‘, seine Worte fließen durch die

Reflektorfigur und werden indirekt berichtet. Es offenbart sich an dieser Stelle die Monoperspektive der Protagonistin, die Sichtweise der Frau, für die Streeruwitz auch in ihrem Programm kämpft. Das weibliche Dasein dominiert in dem Text auch im Narrativen, denn die Frau ist es, die dem Gesagten Bedeutung verleiht.

Die distanzierte Perspektive und die Filterung der Äußerungen Henryks durch das weibliche Subjekt wurden im polnischen Translat beibehalten. Der Sog des Erzählens ähnelt dem der Vorlage mit einem Unterschied – Kowaluk baut den Halb-Satz *Elend* im Polnischen deutlich aus – *Czula się nędznie*. Der vollständige Satz, der an dieser Stelle entsteht, schreibt sich nicht in das literarische Projekt Streeruwitz' ein, denn das Explikative ist nicht ihr Programm. Sie bedient sich der Ellipse, um die punktuelle Wahrnehmung der Frau zu markieren, die sich nicht in eine konsistente Beschreibung fügt. Während in der Vorlage die Gefühle nur genannt bzw. konstatiert werden, beinhaltet der polnische Text einen explikativen Satz mit dem Prädikat *czuć się*. Dies ist natürlich darauf zurückzuführen, dass das polnische Äquivalent für *elend* nur adverbial konstruiert werden kann, allerdings wirkt sich diese Lösung auf die Monoperspektive von Helene aus, die an Dynamik verliert.

Bei Streeruwitz kommt es zum Fluktuieren zwischen zwei Perspektiven. Es wird das Innenleben der Protagonistin beleuchtet und in Form eines Gestammels wiedergegeben. Jegliche Stimmen anderer Figuren werden indirekt im Text markiert. Damit wird angedeutet, dass Helene externe Anreize reflektiert. Durch die enge Fokalisierung bleiben die Leser*innen in ihrer Perspektive gefangen. Vor allem aber macht diese Technik den Text mehrdimensional, da sich die Innenwelt und Außenwelt überschneiden, wodurch ein mehrschichtiges Textgewebe entsteht. Diese Merkmale von Streeruwitz' Stil hat Kowaluk in dem zitierten Abschnitt wiedergegeben, indem sie die punktuelle Wahrnehmung und den indirekten Bericht des Geschehens sorgfältig rekonstruierte. Die auf diese Weise dekonstruierten Dialoge zwischen den Figuren wurden in einer verschwommenen Form beibehalten, die der Vorlage entspricht. Dies lässt den Schluss zu, dass Kowaluk die Relevanz der Perspektivengestaltung bei Streeruwitz erkannt hat und gemäß der Intention der Autorin übersetzt. Die Eigentümlichkeiten des Originals auf narrativer Ebene werden damit im Translat nachgezeichnet.

Das unten angeführte Beispiel Nr. 5 schildert, wie Helene ihre Freizeit mit ihren Kindern und ihrer Freundin Püppi im Park verbringt. Auch hier macht Streeruwitz von der Mischung der Perspektiven Gebrauch und produziert einen mehrdimensionalen Text. Die brüchigen Beschreibungen der Außenwelt leiten in die inneren Gedankengänge über, um später wieder im Text heftig auszubrechen. Diesmal wurde zum Gegenstand der Überlegungen Henryk und die damit einhergehenden Gefühle der Hauptprotagonistin, deren Schilderung einer Litanei ähnelt. Es wird zudem gezeigt, wie in der Protagonistin mit jedem weiteren Gedanken an Henryk Panikattacken aufsteigen, und wie diese sich auf ihren psychischen Zustand auswirken. Beim Spaziergang betrachtet Helene die Außenwelt und gewinnt den Eindruck, dass die anderen Spazierenden sie verächtlich anschauen. Sie geht in ihren inneren Gedanken auf ihren Status in der Gesellschaft ein, von der sie sich erdrückt fühlt.

Tab. 5: Beispiel 5, Analyse der Perspektivenwiedergabe

DE

„Barbara und Katharina liefen die Stiegen zum Unteren Belvedere hinunter und hinauf. Und wieder hinunter. Der Brunnen lief. Das Wasser plätscherte und sang. Die Sonne schien. Die Bäume waren grün. Aber noch hell. Späte Tulpen blühten. Die Fliederdolden verblüht. Helene ging langsam den Weg hinunter. Henryk hatte nur einmal kurz angerufen. Sie sollte Geduld haben. Noch. Bitte. Das singende Ziehen in der Magengrube hatte sich noch verstärkt nach dem Anruf. Sie wollte ihn sehen. Ihn neben sich haben. Im Bett. Beim Essen. Bei jedem Schritt. Immer. Und ganz sicher sein können, er existiere. Und sonst nichts. Nicht denken. Keine Zeit. Keine Zeit mehr. Die Sonne. Das glitzernde Wasser. Die lachenden Kinder. Das alles wäre zu ertragen gewesen, wäre er da. Der jubelnde Tag war allein nicht auszuhalten. Helene ging langsam. In sich trug sie diesen Schmerz eingeschlossen. Diesen drückenden ziehenden Schmerz. Sehnsucht. [...] Helene hatte einen Augenblick lang das Gefühl, jeder sähe sie an. Käme näher, und die Augen würden übergroß. Genau und forschend. Im nächsten Moment dachte sie, keiner nähme sie zur Kenntnis. Ja. Blicke weg. Absichtlich. Verächtlich. Als gäbe es sie gar nicht. Sollte sie nicht geben. Der Wunsch auf ein Ende stieg wieder auf in Helene. Nicht sich. Helene hätte nie die Absicht gehabt, sich selbst umzubringen. Sie wollte dem ein Ende machen. Dem allem. Die Kinder hatten Püppi gefunden. Sie hörte Katharina »Tante Püppi. Tante Püppi« rufen. Helene ging auf die Rufe zu.“⁵³⁸

PL

„Barbara i Katharina zaczęły biegać na dół i do góry po schodach Dolnego Belwederu. I znowu na dół. Fontanna działała. Woda pluskała i śpiewała. Słońce grzało. Drzewa były zielone. Ale jeszcze jasne. Kwitły późne tulipany. Kiście bzu już przekwitły. Helena szła powoli alejką. Henryk zadzwonił tylko raz. Niech będzie cierpliwa. Jeszcze. Proszę. Śpiewny skurcz w żołądku natężył się po tym telefonie. Chciała go zobaczyć. Mieć koło siebie. W łóżku, przy stole. Na każdym kroku. Zawsze. I być całkowicie pewna, że istnieje. I nic poza tym. Nie myśleć. Nie ma czasu. Nie ma już czasu. Słońce. Pobłyskująca woda. Roześmiane dzieci. Wszystko to dałoby się znieść, gdyby tu był. Radosny dzień stawał się nie do wytrzymania, gdy się było samemu. Helena szła powoli. Niosła ten ból zamknięty w sobie. Ten gniotący, różnący ból. Tęsknotę. [...] Helenie przez moment wydawało się, że każdy jej się przygląda. Podchodzi bliżej, a jego oczy stają się nienaturalnie duże. Przenikliwe i badawcze. W następnym momencie pomyślała, że nikt jej nie spostrzeża. Tak. Odwracanie spojrzeń. Celowe. Pogardliwe. Jakby zupełnie jej nie było. Nie powinno być. Pragnienie końca pojawiło się znów w Helenie. Nie siebie. Helena nigdy nie miała zamiaru siebie samej zabić. Chciała to skończyć. To wszystko. Dzieci znalazły Lalę. Usłyszała Katharinę wołającą: „Ciocia Lala. Ciocia Lala. Helena szła w stronę okrzyków.“⁵³⁹

⁵³⁸ Streeruwitz, Marlene: *Verführungen...*, S. 142.

⁵³⁹ Streeruwitz, Marlene: *Uwiedzenia...*, S.104-105.

Die ersten Sätze setzen sich zu einem Protokoll der Außenwelt zusammen, die aus Helenes Monoperspektive erzählt wird. Die Struktur des Textes ähnelt filmischen Aufnahmen, und Helenes Augen können mit einer Kamera verglichen werden, welche die Einzelheiten des Parks und externe Anreize ‚heranzoomen‘. Der Fokus wird damit auf die einzelnen Gegenstände und Klänge konzentriert, diese werden kurz und schmucklos wiedergegeben und schaffen eine Abbildung des Parks, die in unzusammenhängende Einzeleindrücke zerfällt. Der Text erhält eine gewisse Dynamik, da mit jedem abgehackten Satzteil das Tempo des Wechsels der Bilder beschleunigt wird.

Aus der Analyse der polnischen Textpassage ergibt sich die gleiche Perspektive wie in der Vorlage. Sie wird auf einzelne Bilder gestützt, welche durch die Augen der Hauptprotagonistin wahrgenommen werden. Kowaluk bemüht sich hier wiederum darum, translatorische Lösungen zu finden, die im Einklang mit dem Ausgangstext stehen. Sie skizzierte im Polnischen die gleiche Perspektivierung der Handlung, durch die interne Fokalisierung werden auch die polnischen Leser*innen in den Strom der Wahrnehmungen der Protagonistin hineingesogen. Rasch ändern sich die Bilder, die flüchtig unter die Lupe genommen werden. Der Beobachtungsprozess verläuft sowohl vertikal als auch horizontal, somit nach keinem festgelegten Muster, sondern frei schweifend.

Der Text bleibt in der Innensicht, Helene zieht sich in ihr Inneres zurück und analysiert in quälenden Gedankengängen die Beziehung zu Henryk. Sie erinnert sich an die von Henryk am Telefon ausgesprochenen Worte, die im Text in einer fragmentierten indirekten Rede formuliert werden: *Henryk hatte nur einmal kurz angerufen. Sie sollte Geduld haben. Noch. Bitte.* Die erdrückenden Gefühle finden im physischen Schmerz ihren Ausdruck, wiederum werden innere Verletzungen der Frau über körperliche Symptome artikuliert. Durch die interne Fokussierung erhalten die Leser*innen die Möglichkeit, noch tiefer in das Innere der Protagonistin vorzudringen und ihre Schmerzen mitzuempfinden – *Das singende Ziehen in der Magengrube hatte sich noch verstärkt nach dem Anruf.* Das Gestammel der Protagonistin wird in erlebter Rede in der dritten Form geschildert – *Sie wollte ihn sehen. Ihn neben sich haben. Im Bett. Beim Essen. Bei jedem Schritt. Immer. Und ganz sicher sein können, er existiere. Und sonst nichts. Nicht denken.*

Keine Zeit. Keine Zeit mehr. Die Form des Abschnitts, welcher mit der Dynamik der Satzketten aufgeladen ist, ähnelt in ihren rhythmischen, litaneiartigen Aufzählungen einem Gebet. Die Point-of-view-Technik hat zur Folge, dass die Leser*innen sich nicht aus der engen Perspektive der Figur befreien können.

Den Abschnitt übersetzt Kowaluk wie folgt: *Henryk zadzwonił tylko raz. Niech będzie cierpliwa. Jeszcze. Proszę. Śpiewny skurcz w żołądku natężył się po tym telefonie. Chciała go widzieć. Mieć koło siebie. W łóżku, przy stole. Na każdym kroku. Zawsze. I być całkowicie pewna, że istnieje. I nic poza tym. Nie myśleć. Nie ma czasu. Nie ma już czasu.* Die Übersetzerin versucht, die Mehrdimensionalität des Textes zu erhalten, indem sie die indirekte Rede über das modale Element *niech* markiert, um so die Redewiedergabe zu signalisieren und den Sprecher zu markieren. Auch die weiteren Satzketten wurden im Polnischen angemessen nachgezeichnet. Es wurde im Translat nur eine Stelle gefunden, wo aus zwei Halb-Sätzen der Vorlage (*Im Bett. Beim Essen.*) im Polnischen ein Satz *W łóżku, przy stole.* gebildet wurde, wodurch der Rhythmus des inneren Monologs beeinträchtigt wird. Generell scheint Kowaluk jedoch die Bedeutung der extremen Satzverknapfung zu verstehen und nicht in den Text einzugreifen. Sie respektiert auch die ungewöhnliche Punktsetzung als Teil von Streeruwitz' Programm und markiert sie auf der sprachlichen Ebene des Zieltextes. Damit kann auch in der polnischen Version das Stottern und Stammeln der Frau nachvollzogen werden, die unfähig ist, sich innerhalb der bestehenden sprachlichen Ordnung zu äußern.

Die Wiedergabe von Helenes Gedanken wird abrupt durch den Halb-Satz *Die Sonne.* unterbrochen. Der Blick der Protagonistin richtet sich wieder nach außen. Der Übergang zwischen den Perspektiven erfolgt unerwartet und die Leser*innen werden heftig Helenes Gedankengängen entrissen. Von nun an beobachten sie erneut dynamische Bilder der Außenwelt durch Helenes Augen – *Das glitzernde Wasser. Die lachenden Kinder.* Nach einigen punktuellen Wahrnehmungen tauchen die Leser*innen wieder in den inneren Monolog der Figur ein – *Das alles wäre zu ertragen gewesen, wäre er da. Der jubelnde Tag war allein nicht auszuhalten.* Der Text weist somit eine unbeständige Erzählsituation auf, da man abwechselnd mit den inneren Gedankenketten und den externen Anreizen konfrontiert wird. Dies deutet auf den instabilen

Zustand Helenes hin, die sich auch an einem schönen Sommertag nicht aus ihren düsteren Gedanken befreien kann.

In der Übersetzung wird der Wechsel der Perspektive angemessen nachgezeichnet. Die punktuelle Wahrnehmung der Außenwelt, die disparaten Gedankensplitter werden auch an dieser Stelle in der Übersetzung nachvollzogen. Es ist jedoch auf einen Shift hinzuweisen, da der kompakte Satz des inneren Monologs *Der jubelnde Tag war allein nicht auszuhalten.* ins Polnische explikativ übersetzt wurde – *Radosny dzień stawał się nie do wytrzymania, gdy się było samemu.* Es wird hier zum einen durch die Nebensatzkonstruktion ein argumentativer Zusammenhang eingeführt, der dem Originaltext fehlt und auch insgesamt für Streeruwitz nicht typisch ist. Zudem wird durch den durativen Aspekt des Verbs *wytrzymać* eine Prozessualität ins Translat gebracht, wo das Original eher eine punktuelle Konstatierung aufweist. Dabei wird zugleich das verfremdende, attributiv gebrauchte Partizip *jubelnde* durch das im Zusammenhang mit einem sonnigen Tag verständlichere *radosny* ersetzt. Durch diese Einbürgerung wird der emotionale Überschwang der Protagonistin, der auch die sprachlichen Konventionen transzendiert, nicht ganz realisiert. Angemessener wäre es nach den Annahmen des literarischen Projekts der Autorin, einen kürzeren Satz zu bilden, damit der innere Monolog nicht zeitlich ausgedehnt wird, was im Polnischen durchaus zu realisieren wäre, z. B. *Rozweselony dzień w samotności był nie do wytrzymania.*

Die weiteren Zeilen machen ersichtlich, dass Helenes innerer Zustand sich auf die Weltwahrnehmung auswirkt und diese im Umkehrzug auf ihre Unsicherheit, Verlorenheit und ihre Ängste verweist. Helenes Gefühl, von der Außenwelt beobachtet zu werden, wird im Konditionalis wiedergegeben, der die Unsicherheit, aber auch das Irreale der Wahrnehmung kodiert. Im Polnischen wurde die Textpassage im Indikativ wiedergegeben, da Systemunterschiede keine konjunktivische Struktur zulassen. Die syntaktische Struktur wird penibel genau rekonstruiert und macht die sich steigernde paranoidale Wirklichkeitswahrnehmung auch im Polnischen erlebbar. Weiter gewinnt Helene einen widersprüchlichen Eindruck – *Im nächsten Moment dachte sie, keiner nähme sie zur Kenntnis. Ja. Blickte weg. Absichtlich. Verächtlich. Als gäbe es sie gar nicht. Sollte sie nicht geben.* Damit wird die Zersplitterung der Figur markiert, die von antagonistischen, jedoch ausschließlich negativen

Gefühlen in Schach gehalten wird und zwischen der Angst vor Bedrohung und Missachtung schwankt. Das Innen und Außen fließt auch im Translat ineinander. Das Zusammenspiel beider Blickwinkel wird in der Übersetzung angemessen nachgezeichnet, wodurch im Polnischen genauso wie im Original ein Erzählprotokoll in Form einer erlebten Rede entsteht. Auch die syntaktische Knappheit wird gewahrt, und das Punktuelle der (imaginierten) Wahrnehmung wird durch Infinitivstrukturen wie *odwracanie spojrzeń* sogar noch gesteigert.

Die weiteren Textpassagen der Vorlage weisen abwechselnd den Indikativ und den Konjunktiv auf, etwaige Selbstmordpläne werden über den Konditionalis ins Irreale verwiesen – *Der Wunsch auf ein Ende stieg wieder auf in Helene. Nicht sich. Helene hätte nie die Absicht gehabt, sich selbst umzubringen. Sie wollte dem ein Ende machen. Dem allem.* Der Abschnitt wird im Polnischen im Indikativ wiedergegeben, da der Konditionalis in seiner perfektiven Form im Polnischen kaum zu rekonstruieren wäre – *Pragnienie końca pojawiło się znów w Helenie. Nie siebie. Helena nigdy nie miała zamiaru siebie samej zabić. Chciała to skończyć. To wszystko.* An dieser Stelle kann die Schlussfolgerungen gezogen werden, dass Kowaluk das Sprachverständnis von Streeruwitz mitvollzieht und das Innere der Protagonistin in ihrem Text angemessen widerspiegelt. Obwohl der Text im Indikativ wiedergegeben wurde, ist er wirkungsmächtig, da er einem fanatischen Erzählprotokoll ähnelt, in dem die weibliche Perspektive stark akzentuiert ist. Dass die Protagonistin mit sich selbst spricht, äußert sich in Gedankenketten, die erst aus der Perspektive der folgenden Sätze für die Leser*innen Sinn erhalten: von dem Halb-Satz *Nicht sich.* wird erst später klar, dass Helene hier ihren Selbstmord erwägt. Auch dies wird in Kowaluks Übersetzung einfühlsam nachvollzogen.

Helene wird von den Kindern aus ihren Gedanken gerissen. Damit wird der innere Monolog beendet und die Protagonistin konzentriert sich auf die Außenwelt. Man gewinnt den Eindruck, dass die innere Stimme durch die direkten Ausrufe der Kinder gedämpft wird. Auch in der Übersetzung bringt der in der direkten Rede wiedergegebene Ruf der Kinder ein akustisches Element in den Text, das Helene aus ihren trüben Gedanken herausholt. Dies vermittelt auch im Polnischen den surrealen Eindruck der Unvereinbarkeit der beiden Welten, des Innen und des Außen. Wie im Original folgt man den Gefühlen und Erleb-

nissen der Figur, wird mit ihr aus ihrer Innenwelt gerissen und nimmt die Außenperspektive ein. Diese Technik rhythmisiert den Text und macht ihn mehrdimensional, wodurch die Heterogenität von Helenes Erfahrungswelt spürbar wird.

Aus der durchgeführten Analyse geht hervor, dass Kowaluk die gemischte Perspektive im Translat angemessen nachgezeichnet hat. Es wurden Beispiele angeführt, die durch verschiedene Perspektiven geprägt werden, um zu prüfen, mit welchen translatorischen Lösungen die Übersetzerin auf den Text reagiert. Kowaluk hat das Fluktuieren zwischen der Innenwelt und Außenwelt in der Vorlage erkannt und vollzieht diese Strategie während des Übersetzungsprozesses nach. Sie bereinigt ihren Text nicht von den irritierenden Stellen, womit die polnische Übersetzung sich in die Grundannahmen des literarischen Projekts von Streeruwitz einschreibt. Die raschen Schnitte, die abrupten Perspektivwechsel, die punktuellen, heterogenen Wahrnehmungen und Gedankensplitter lassen auch im Translat die innere Zerrissenheit der Protagonistin spürbar werden. Streeruwitz' Verfahren sind wirkungsmächtig, können aber auch Irritationen auslösen. Trotzdem tilgt die Übersetzerin nicht die Eigentümlichkeiten des Stils der Autorin, sondern liefert eine verfremdende Übersetzung. Solche Stellen sprechen dafür, dass Kowaluk die Individualästhetik der Autorin zu bemerken scheint und diese im Translat nachzeichnet.

2.2.3. *Partygirl*. kennt keinen CHILL-OUT-ROOM⁵⁴⁰ –

Basisinformationen zum Ausgangstext und Einführung in den Romankontext

Im Folgenden soll *Partygirl*. – der nächste Prosatext von Marlene Streeruwitz – sowie seine polnische Übersetzung im Rahmen der beschreibenden Übersetzungswissenschaft untersucht werden. Zunächst soll das *critical framework* erstellt werden, wobei der Schwerpunkt der Überlegungen auf den Basisinformationen zum Ausgangstext d.

⁵⁴⁰ Zitat in der Überschrift: Mangold, Ijoma: Abendland ist abgebrannt. Ein Fall von Intensivliteratur: Marlene Streeruwitz' Roman *Partygirl* kennt keinen chill-out-room, in: Höfler, Günther A. / Melzer, Gerhard (Hrsg): Marlene Streeruwitz, Band: 27, Graz 2008, S. 182-185, hier S. 182.

h. Datum der Veröffentlichung und Informationen zum Verlag, Konstruktion und Erzählperspektive des Romans liegt. Anschließend wird der Frage nach den Kontexten des Romans nachgegangen, indem dessen Leitmotiv umrissen wird und auf die sprachliche Landschaft des Textes eingegangen wird. Die folgende Analyse zielt darauf ab, den Roman aus der Perspektive der beschreibenden Übersetzungskritik zu beleuchten. Dieser Versuch soll in den nachstehenden Ausführungen unternommen werden.

Partygirl. wurde 2002 im S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main veröffentlicht. Der Text ist die zweite Prosaarbeit der Autorin. Im Folgenden wird auf die Leitmotive des Romans eingegangen.

Madeline Ascher – die Hauptprotagonistin des Romas – treffen die Leser*innen im ersten Kapitel, im Jahre 2000 in Chicago. Sie ist in einer Reinigung, welche von Mr. und Mrs. Kowalski betrieben wird, tätig und hat gemeinsam mit ihrem leiblichen Bruder Roderick das Erbe ihrer Eltern, das bisher als eine gute Einkommensquelle galt, verprasst. Nach und nach erfährt der Leser, dass Roderick und Madeline als Jugendliche eine inzestuöse Beziehung zueinander haben, die für die Hauptprotagonistin die Klammer ihrer Existenz ist. Diese Beziehung wird ausschließlich aus der Perspektive Madelines dargestellt. Madeline ist eine Figur ohne Selbstwertgefühl, unterdrückt ihre Empfindungen für ihren Bruder und geht durch das Leben, dem sie keinen Sinn abgewinnen kann. Madeline wartet permanent auf ihren Bruder, rechnet auf seine Hilfe und wird immer von ihm enttäuscht. Ihr leiblicher Bruder ist der ständige Bezugspunkt in ihren Gedankengängen. In jedem Kapitel erfolgt eine Darstellung trostloser Umstände von Madelines Leben: „Immer wieder wartet sie auf Rick, trifft sie Männer in Bars, wird sie sexuell erniedrigt, erleidet sie Schwindelanfälle, fühlt sie sich schutzlos ausgeliefert.“⁵⁴¹

Madeline wird als eine von psychischen und körperlichen Störungen gequälte Frau dargestellt. Ähnlich wie bei *Verführungen*. kreiert Streeruwitz ihre Heldin als Opfer gesellschaftlicher Schemata. Wie Kraß schreibt, ist Madelines Existenz „eine blinde, stumme Geschehensket-

⁵⁴¹ Kraß, Andreas: Aschertorte. Queerer Witz bei Streeruwitz: *Partygirl*. und *The Fall of the House of Usher*, in: Bong, Joerg/ Spahr, Roland / Vogel, Oliver (Hrsg): *Aber die Erinnerung davon. Materialien zum Werk von Marlene Streeruwitz*, Frankfurt am Main 2007, S. 183-205, hier S. 199.

te⁵⁴², und sie stecke in einer „aussichtslosen Suche nach der verlorenen Bruderliebe.“⁵⁴³ Das zweite Leitmotiv des Romans ist somit das Frauenleiden, welche Streeruwitz auf mehr als 300 Seiten beschreibt. Das Leiden der Protagonistin wird vermittelt einer detaillierten Darstellung ihrer Angstattacken, Atemlosigkeit und Erstickenanfalle zum Vorschein gebracht. Die Autorin kreist in ihrem Text um die Themen der gesellschaftlichen Rollenspiele und Vergegenständlichung von Frauen. Auf der gesellschaftlichen Ebene gibt es tradierte Verhaltensweisen, welche das Leben der Hauptprotagonistin beeinträchtigen und verarmen. Durch ihre literarische Figur thematisiert Streeruwitz das Frauendasein in der Gesellschaft, welches durch Aussichtslosigkeit gekennzeichnet ist und bringt dabei vor allem die zerstörerische Bindung an die Männer zum Ausdruck. Mangold bezeichnet das hermetisch eingeriegelte Leben der Hauptfigur als „eine klaustrophobische Ausweglosigkeit.“⁵⁴⁴

Ein weiteres Leitmotiv des Romans ist die weibliche Sprachlosigkeit innerhalb der Gesellschaft. Es wird sofort klar, dass sich Madelines hermetische Welt und ihre Sprachlosigkeit in der Gesellschaft in ihrem Körper widerspiegeln. Weibliche Erfahrungen, innere Vorgänge und Misserfolge, welche ihrem Leben ihren Stempel aufgedrückt haben, werden im Somatischen reflektiert. Die Anfälle und Ängste, von welchen Madeline gepackt wird, werden, so Daniela Strigl, mit „quälender Verve“⁵⁴⁵ beschrieben. Der körperliche Zustand der Hauptfigur ist auf ihr zermürbendes Dasein zurückzuführen. Madeline ist eine tragische Figur⁵⁴⁶, da sie sich stets in einem Überlebenskampf befindet und in einer toxischen Beziehung an ihren Bruder gebunden ist. Die Verwicklung in die Geschwisterliebe sowie die Atmosphäre der Trostlosigkeit finden ihren Niederschlag in den Körperempfindungen der Hauptprotagonistin, welche wie in einem medizinischen Bericht mit vivisezierender Detailgenauigkeit und Nüchternheit exemplifiziert werden: „Ein für allemal etabliert Streeruwitz sich hier als Spezialistin für Frauenleiden, für die

⁵⁴² Ebd., S. 201.

⁵⁴³ Ebd.

⁵⁴⁴ Mangold, Ijoma: *Abendland ist abgebrannt...*, S. 183.

⁵⁴⁵ Strigl, Daniela: *Die schwere Kunst des Liebens*. E.A. Poe und Ovid als Folien für Marlene Streeruwitz Familiensaga, in: Höfler, Günther A. / Melzer, Gerhard (Hrsg): *Marlene Streeruwitz*, Band: 27, Graz 2008, S. 185-187, hier S. 186.

⁵⁴⁶ Vgl. Strigl, Daniela: *Die schwere Kunst des Liebens...*, S. 186.

unbarmherzig kleinliche Beschreibung von Unpässlichkeiten von der Menstruation bis zur Migräne.“⁵⁴⁷

Streeruwitz platziert Madeline in einer Passivität, welche der Grund für ihr Schweigen in der Gesellschaft ist. Das zentrale Motiv, welches in *Partygirl*. präsent ist, kreist damit um das Thema Sprache und Streeruwitz‘ aufklärerisches Programm fokussiert sich auf die Freisetzung der weiblichen Sprache. Dieses Konzept findet seinen Niederschlag in ihrer literarischen Praxis. Nach dem Programm ihrer widerständigen Ästhetik wird mit der Sprache ‚hantiert‘. Die immerwährende weibliche Leere und Sprachlosigkeit vollziehen sich auf der sprachlichen Ebene in Form der „Stilmittel des Abwürgens (des Punktes)“⁵⁴⁸, „Satzfetzen“⁵⁴⁹ ohne Prädikate.

Das verwickelte Liebesleben und die Kränkungen ihrer Figur reflektiert Streeruwitz in den fragmentierten Gedankengängen der Hauptfigur Madeline Ascher. Dazu verwendet sie stakkatohafte Sätze, welche bereits zu ihrem Markenzeichen wurden. Unerbittliche Beschreibungen des Gesundheitszustandes der Frau, erlittene Gewalt, weibliche Sinnwahrnehmung sowie die Kritik der Machtverhältnisse in der Gesellschaft können als die Leitmotive ihres Romans gelten. Es ist hervorzuheben, dass Streeruwitz‘ Spracharbeit nur im Rahmen ihres aufklärerischen Programms zu verstehen ist und als ein Mittel des Kampfs mit der weiblichen Sprachlosigkeit zu betrachten ist, von der in den programmatischen Texten der Autorin oftmals die Rede ist Zu dieser eminent politischen Dimension von Streeruwitz‘ Projekt schreibt Günther Höfler:

„Das Streeruwitzsche Prosawerk ist ein groß angelegtes Projekt, den Alltag von Frauen klischeefrei literaturfähig zu machen und damit ihn wie die Literatur auf radikale Weise zu politisieren, d. h. ihn in das kulturelle Bewusstsein zu heben, grundsätzlich zu entbergen und zu enttabuisieren.“⁵⁵⁰

Eine schonungslose Auseinandersetzung mit dem weiblichen Leid finden ihren Niederschlag in der von Streeruwitz dekonstruierten Spra-

⁵⁴⁷ Ebd.

⁵⁴⁸ Ławnikowska-Koper, Joanna: Sprachlos. Zeiterfahrung der..., S. 185.

⁵⁴⁹ Ebd., S. 184.

⁵⁵⁰ Höfler, Günther A.: Marlene Streeruwitz – (Werk)biographische Aspekte..., S. 208-209.

che, die es ermöglichen soll, die Erfahrungswelt von Frauen aus den ‚Fesseln‘ der sprachlichen Erstarrung herauszureißen. Dies vollzieht sich auf der Ebene der banalen Alltagswirklichkeit. Zur Streeruwitz‘ Schreibpraxis bemerkt Höfler: „Sie selbst will in ihren Texten nicht, wie die kanonische Literatur, das Außergewöhnliche, Heroische behandeln, sondern das Banale, das Normale, das aber in außergewöhnlicher Form, eine Poetisierung des Durchschnitts von Frauenlebenswelten ermöglicht.“⁵⁵¹

Mit ihrer Auseinandersetzung mit dem Kanon der Weltliteratur ist zugleich die intertextuelle Dimension ihrer Texte benannt. Nicht ohne Hintersinn erinnern die Namen – Madeline Ascher und Roderick Ascher – an einen kanonisierten Text, den Streeruwitz zum ihrem Dekonstruktionsobjekt machte: Edgar Allen Poe’s *The Fall of the House Usher* (1839). Der Roman *Partygirl*. und Poe’s Erzählung weisen viele Gemeinsamkeiten auf. Intertextuelle Anknüpfungen finden sich vorwiegend in Bezug auf Inhalt und Motive, wie die „inestuöse Konstellation des Begehrens“⁵⁵² und psychische Erkrankungen sowie Körperempfindungen, die in beiden Texten zum Ausdruck kommen, indem sie im Somatischen und im Verhalten der Hauptfiguren abgebildet werden. Streeruwitz entscheidet sich für eine freie Transformation der Novelle und lässt sich lediglich von ihr inspirieren: „Auch in ihrer Geschichte erschreckt Madeline den armen Roderick zu Tode, auch bei ihr geht es um Angst und Überempfindsamkeit, Dekadenz und Krankheit und doch ist alles ganz anderes.“⁵⁵³

Streeruwitz geht ihren eigenen sprachlichen Weg, greift in deren textuelle Ebene ein und arbeitet an der ursprünglichen Handlung. Poe’s Kurzgeschichte wurde somit dekonstruiert, die Autorin setzt sich kritisch mit dem kanonischem Text auseinander, hinterfragt ihn und bricht ihn sprachlich auf, indem sie das weibliche Dasein durch die Anwendung ihrer widerständigen Ästhetik in den Zeilen des Textes markiert. Begonnen werden soll mit der ersten Eigenschaft, welche besonders auffällig ist und zwar mit dem Familiennamen des geschwisterlichen Figurenpaares. Bei Streeruwitz wurde der Name eingedeutscht und konsequent in Form *Ascher* im Roman benutzt. Kraß ist der Auffassung,

⁵⁵¹ Ebd., S. 205.

⁵⁵² Kraß, Andreas: Aschertorte. Queerer Witz bei Streeruwitz..., S. 196.

⁵⁵³ Strigl, Daniela: Die schwere Kunst des Liebens..., S. 185-186.

dass der Name *Ascher* als Anagramm zu *Sacher* zu verstehen sei.⁵⁵⁴ Die Sachertorte ist eines der Leitmotive im Roman *Partygirl*.⁵⁵⁵ Im sechsten Kapitel wird eine Episode dargestellt, in der eine Sachertorte gebacken werden soll. Um eine Sachertorte zu backen, muss man über sieben Zutaten verfügen. In der Szene wurde deutlich markiert, dass Madeline lediglich sechs Produkte zur Verfügung hat, es fehlt die Sahne. Sechs lässt sich als die Anzahl der Männer interpretieren, welche im Beisein von Madeline in der Küche waren, es fehlte jedoch ihr Bruder Rick, die siebte Person und somit die siebte Zutat für ein gelungenes Gebäck und gleichzeitig für ihr erfülltes Leben. Die Sehnsucht nach ihrem Bruder – und im weiteren Sinne nach bedingungsloser Liebe – wird damit mittels der Metapher der Sachertorte versinnbildlicht.

Streeruwitz lässt die ursprünglichen von Poe gestalteten Motive lediglich durchschimmern – die Form der Erzählbarkeit sowie die Leitmotive unterliegen jedoch einer sprachlichen Erosion. Die Poe-Paraphrase vollzieht sich bei Streeruwitz durch die Anwendung der ungewohnten Interpunktion – ‚Poetik der Brechung‘⁵⁵⁶, Stakkato-Sätze, Ellipsen und Redundanz. Strigl bemerkt hierzu: ‚Streeruwitz‘ Stil des Halbgedachten, Halbgesagten des sprachlichen Coitus interruptus ist in sich perfekt – sieht man vom störend unlogischen Mix aus Konjunktiv I und II ab.⁵⁵⁷ Die grammatische ‚Unordnung‘ versteht sich somit als eine Gegentendenz zur sprachlichen Normen und kann als ein Instrument verstanden werden, welches sich gegen das patriarchale System richtet. Streeruwitz‘ widerständige Ästhetik findet den ästhetischen Ausdruck auf der sprachlichen Ebene des Textes. ‚Das Halbgesagte‘ und ‚Halbgedachte‘ erscheinen in der Form eines graphischen Zeichens – des Punkts, welcher Streeruwitz auf skurrile Weise verwendet, um die zerfallene Syntax im Text zu markieren. Höfler bemerkt hierzu, dass die ungewöhnliche Punktsetzung ‚Rupturen in der rezeptiven Textrealisierung‘⁵⁵⁸ zur Folge haben und spricht in Bezug auf die fragmentierten Sätze von ‚Sprachrisen‘.⁵⁵⁹ In einem weiteren Sinne

⁵⁵⁴ Vgl. Kraß, Andreas: *Aschertorte. Queerer Witz bei Streeruwitz...*, S. 197.

⁵⁵⁵ Vgl. ebd., S. 183-187.

⁵⁵⁶ Vgl. Kernmayer, Hildegard: *Poetik des Schweigens...*, S. 39.

⁵⁵⁷ Strigl, Daniela: *Die schwere Kunst des Liebens...*, S. 187.

⁵⁵⁸ Höfler, Günther A.: *Marlene Streeruwitz – (Werk)biographische Aspekte...*, S. 205.

⁵⁵⁹ Ebd.

können die Sprachrisse auf die innere Zerrissenheit der Zentralfigur bezogen werden. Ihr gesundheitlicher Zustand sowie die Befindlichkeit ihres Körpers werden vermittels der aufgebrochenen Sprache exponiert.

Auf diese Weise erzwingt Streeruwitz eine Reflexion über das Frauenleid, indem sie die Krankheit ihrer Protagonistin in ‚atemlosen‘, panisch hervorgestoßenen Sätzen schildert. Dabei werden grammatische Regeln negiert, das Tempo der Lektüre beschleunigt sich Zeile für Zeile, wodurch sich die Leser*innen in die Perspektive von Madeline Ascher versetzen und ihren Vorgängen folgen. Streeruwitz dekonstruiert somit den Prä-Text, denn bei Poe wird die Geschichte hingegen in Form von weitschweifenden Sätzen von einer männlichen Gestalt gesponnen, dazu benutzt der Autor Adjektive und Adverbien. In Streeruwitz‘ Roman überwiegen hingegen Substantive und Sätze ohne Prädikat, die mittels ungewöhnlicher Punktsetzung zersplittert werden. Streeruwitz‘ normwidriges Handeln auf der Textebene ist gut sichtbar – in *Partygirl*. wird dadurch eine gewisse Spannung und Unruhe erzeugt, die auf die Fragmentierung der Syntax und elliptische Textpassagen zurückzuführen ist.

Eines der zentralen Postulate von Marlene Streeruwitz und ein integraler Bestandteil ihrer literarischen und gesellschaftlichen Reflexion ist die Sprachlosigkeit der Frauen in allen Bereichen des Lebens. Die Protagonistin ist bei allen Versuchen, ihre Not zu artikulieren, mit der patriarchal geprägten Sprache konfrontiert. Solch eine Atmosphäre der Abkapselung, die auf der Unmöglichkeit zu sprachlicher Artikulation wurzelt, wird durch die von Streeruwitz angewendete Schreibtechnik erzeugt. Die Sprache der Frau hervortreten zu lassen, ist somit auch in *Partygirl*. für Streeruwitz aufklärerisches Programm. Andererseits ist während der Lektüre nicht zu übersehen, dass der Redeschwall der Hauptprotagonistin eine Welt skizziert, aus der es keinen Ausweg gibt und – obwohl die Frau spricht – niemand zuhört oder auf ihre Bedürfnisse bzw. ihre Hilferufe eingeht.

Um ein vollständiges Bild von beiden Texten zu liefern, muss auf ein weiteres Motiv eingegangen werden. Beide Texte erzählen vom Verfall einer Familie. Bei Streeruwitz wird das Schicksal der Familie Ascher in 13 Kapiteln geschildert, wobei der weiblichen Erfahrung besondere Aufmerksamkeit zuteil wird. Der moralische Niedergang wird von Streeruwitz in abgehackten Sätzen dargestellt, deren Form die Körperempfindungen der Hauptprotagonistin sinnfällig macht. Der literarische

Prä-Text wird dekonstruierenden Verfahren unterzogen, um Streeruwitz' ästhetisches Verfahren auf der textuellen Ebene zu markieren.

Neben der Analyse des Romankontextes ist auch der Titel einiger Überlegungen wert. ‚Partygirl‘ ist eine charakteristische abwertende Bezeichnung für eine leichtlebige Frau, welche das Leben in vollen Zügen und ohne Hemmungen genießt und sich auf verschiedenen Partys vergnügt. Es ist jedoch nicht zu übersehen, dass Streeruwitz ihrem Roman einen ironischen Titel gegeben hat. Das Leben von Madeline kann nicht mit Unbekümmertheit und Partys gleichgesetzt werden, Streeruwitz' Frauenfigur wird vielmehr erniedrigt und von Angstanfällen gepackt, was in der Folge zur inneren Verstörtheit führt. Madeline ist lediglich eine Marionette für Männer und ständig auf der Suche nach sich selbst. Auf den ersten Blick scheint Streeruwitz' Titel auf eine emanzipierte Frau zu verweisen, die unabhängig in ihren Entscheidungen ist. Jedoch ist die Bezeichnung ‚Partygirl‘ irreführend, da Streeruwitz' Frauenfigur durch Abhängigkeit gekennzeichnet ist, da sie nicht bereit ist, auf die Inzestbeziehung mit ihrem Bruder zu verzichten. Gerade das Lossagen von der verbotenen, tabubehafteten Liebe wäre für sie jedoch die Befreiung und die einzige Möglichkeit, um zu sich selbst zu finden. Streeruwitz skizziert in ihrem Text die Existenz einer Frau, welche nicht imstande ist, sich von den toxischen Fesseln der Gesellschaft zu befreien. Aus diesem Grunde scheint die Bezeichnung ‚Partygirl‘ sarkastisch und zynisch zu sein – sie ist eine der verbalen Demütigungen der Frau in Streeruwitz' Roman.

2.2.3.1. Eigenschaften des Zieltextes

Der Roman *Partygirl* erschien auf dem literarischen Markt in Polen im Jahre 2004, also zwei Jahre nach der Erstveröffentlichung der Vorlage in Deutschland. Der Text wurde von der Übersetzerin Emilia Bielicka ins Polnische gebracht. *Partygirl* ist die zweite übersetzte Prosaarbeit von Marlene Streeruwitz, die im Czytelnik Verlag veröffentlicht wurde.

Die polnische Rezeption des Textes ist von Rafal Pokrywa untersucht worden. In seinem Beitrag schreibt Pokrywa⁵⁶⁰, dass der Roman

⁵⁶⁰ Vgl. Pokrywa, Rafał: Polska recepcja niemieckojęzycznej..., S. 166.

Partygirl. in den literaturwissenschaftlichen Artikeln in Polen, unter anderem im Text von Ławnikowska-Koper⁵⁶¹ kommentiert wurde. Außerdem wurde der Aspekt der Emotionen im Translationsprozess am Beispiel des Romans *Partygirl*. und dessen Wiedergabe einer Analyse unterzogen.⁵⁶² Auch die bekannte polnische Feministin Kazimiera Szczuka trug dazu bei, dass der Roman zu einem Medienereignis wurde. Im Programm „Wydanie drugie poprawione“ interviewte Szczuka Emilia Bielicka, die Übersetzerin des Romans *Partygirl*.⁵⁶³ Der Text des Interviews ist leider nicht mehr erhältlich.

Darüber hinaus erschien auf dem Portal kultura.onet.pl ein Artikel über Marlene Streeruwitz mit den Basisinformationen zu ihrem Leben und Werken, welcher ein Beweis für die Rezeption des Buches – oder zumindest den Versuch der Ingangsetzung einer polnischen Rezeption – in der polnischen Popkultur ist.⁵⁶⁴ Auf verschiedenen literarischen Foren, in denen Leser*innen ihre eigenen Rezensionen schreiben, ist jedoch lediglich ein einziger Kommentar zu finden: „kein einfacher Roman, an manchen Stellen bleibt die Lektüre ziemlich unangenehm, sehr spezifisch geschrieben. Kann eine Quelle von starken Erlebnissen sein, brennt sich ins Gedächtnis ein.“⁵⁶⁵ Die Eigenarten von Streeruwitz‘ Stil scheinen eine fast unüberwindbare Rezeptionsbarriere darzustellen, wenn auch die thematische Relevanz und emotionale Insistenz des Textes sehr wohl gewürdigt werden.

Es lässt sich somit folgern, dass der Roman *Partygirl*. fast ausschließlich zum Gegenstand der Reflexion der polnischen Literaturwissenschaft wurde, in der Popkultur und im Netz sind nur kleine und

⁵⁶¹ Ławnikowska-Koper, Joanna: Marlene Streeruwitz. Dlaczego pozostaje feministką..., S. 103.

⁵⁶² Vgl. Bukowska, Joanna: Anatomia uczuć w przekładzie. Strategie tłumacza w oddawaniu warstwy emocjonalnej tekstu literackiego na przykładzie powieści *Partygirl* Marlene Streeruwitz, in: *Investigationes Linguisticae* 2018, Band 38, S. 15-30, <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/il/article/view/19061/18817> (Zugriff am 12.01.2020)

⁵⁶³ Vgl. Pokrywka, Rafał: Polska recepcja niemieckojęzycznej..., S. 166.

⁵⁶⁴ <https://kultura.onet.pl/wiadomosci/marlene-streeruwitz/7klnhnm> (Zugriff am 15.10.2019).

⁵⁶⁵ <https://lubimyczytac.pl/ksiazka/34693/partygirl> (Zugriff am 10.10.2019) „lektura niełatwa i miejscami dość nieprzyjemna, pisana specyficznym językiem. Może być źródłem silnych przeżyć, głęboko zapada w pamięć.” (Übersetzung Joanna Bukowska)

verstreute Anmerkungen zum Text zu finden. Obwohl der Roman die zweite auf dem polnischen Markt publizierte Prosaarbeit der Autorin ist und eine ähnliche Problematik anspricht wie der erst übersetzte Text *Verführungen*., findet er keine besondere Anerkennung bei der durchschnittlichen Leserschaft. Es ist an dieser Stelle noch einmal zu betonen, dass der Verlag *Czytelnik* seine Bücher und Autor*innen auf der Webseite nicht indexiert, was eine Erschwerung für einen potenziellen Interessierten sein kann, wenn er Auskunft über Marlene Streeruwitz und ihre Werke sucht.⁵⁶⁶

2.2.3.2. Basisinformation zur Übersetzerin Emilia Bielicka

Emilia Bielicka hat an der Jagellonen-Universität in Krakau Germanistik studiert. Nach dem Abschluss ihres Studiums war sie von 1951 bis 1988 in der Redaktion von *Czytelnik* tätig und leitete sie 18 Jahre lang. Sie übersetzt aus dem Deutschen und zu ihren bekanntesten Übersetzungen gehören Werke von Friedrich Schiller, Heinrich von Kleist, Peter Handke sowie Grimms Märchen und Bücher von Michael Ende und Janosch. 1974 wurde sie mit *Złoty Krzyż Zasługi* und 1987 mit *Kawalerski Krzyż Orderu Odrodzenia Polski* ausgezeichnet. Wie dem Beitrag von Rafał Pokrywka zu entnehmen ist, konzentriert sich Bielicka derzeit vorwiegend auf die Kinder- und Jugendliteratur.⁵⁶⁷ Das heißt, dass Bielicka vor allem Erfahrung im Bereich der klassischen Literatur sowie Kinder- und Jugendliteratur hat. Aus der Sichtung ihrer übersetzerischen Arbeit geht hervor, dass sie bislang keine Texte, die der feministischen Literatur zugerechnet werden können, ins Polnische übersetzte – im Unterschied zu Kowaluk, die bereits durch die Übersetzung von Elfriede Jelinek einschlägige Erfahrungen gesammelt hat.

Anders als Kowaluk äußert sich Bielicka sehr selten zu ihrer übersetzerischen Tätigkeit. Im Internet lassen sich fast keine ausführlichen Informationen zu ihrer übersetzerischen Praxis finden. Der Grund dafür könnte darin zu suchen sein, dass Bielicka der etwas älteren Generation der polnischen Übersetzerinnen angehört, die generell weniger mit ihrer

⁵⁶⁶ Vgl. Pokrywka, Rafał: *Polska recepcja niemieckojęzycznej...*, S. 166.

⁵⁶⁷ Vgl. ebd., S. 162.

Arbeit an die Öffentlichkeit gingen. Für diese Generation galt im Allgemeinen, was Venuti die ‚Unsichtbarkeit‘ der Übersetzer*innen nannte. Deren Status wurde als niedrig veranschlagt, Übersetzer*innen blieben im Hintergrund, es wurde Unauffälligkeit von ihnen erwartet, sowohl im öffentlichen Leben als auch in ihrer übersetzerischen Praxis. Übersetzungen sollten natürlich klingen und sich flüssig lesen lassen, um in der Zielkultur nicht auf Rezeptionsbarrieren zu stoßen. Die Abweichung von Norm galt hingegen als Zeichen schlechten Stils. Erst seit kurzem beginnt sich dies zu ändern, und es werden andere Forderungen an die Übersetzer*innen formuliert. Sowohl Venuti als auch die feministischen Theoretikerinnen plädieren für das Heraustreten aus der ‚Unsichtbarkeit‘, der Status der Übersetzer*innen wird höher veranschlagt, man sucht das Gespräch mit ihnen und gibt ihnen öfter die Gelegenheit, sich zu ihrer Arbeit zu äußern. Übersetzer*innen wird das Recht zugestanden, ihre Spuren im Text zu hinterlassen und sich nicht dem Diktat der *fluent translation* zu beugen. Die folgende Analyse soll erweisen, ob Bielicka auch in ihrem übersetzerischen Entscheidungsverhalten zu Unauffälligkeit neigt, indem sie die Ausgangstexte mit Blick auf die Erwartungen der zielkulturellen Leserschaft glättet und damit zu ihrer eigenen ‚Unsichtbarkeit‘ beiträgt.

2.2.3.3. Paratexte zum Ausgangstext/ Paratexte zum Zieltext

Im Folgenden werden die Paratexte der Vorlage und Übersetzung einer analysierenden Betrachtung unterzogen. Das deutsche Cover ist mit einer Art Collage versehen. Die Abbildung wurde von Mark Beard entworfen und das Foto stammt von Edgar Knaack. Man kann vermuten, dass auf dem Foto Marlene Streeruwitz aufgenommen wurde, da die Figur vom Aussehen her an die Autorin erinnert. Aus der Fotografie und des Ausschnitts eines Gemäldes wurde ein neues Ganzes geschaffen. Diese Bildbearbeitung kann als Hinweis auf Streeruwitz‘ widerständige Ästhetik gelten, da hier die traditionellen Kunstgattungen dekonstruiert werden, wodurch mehrere Elemente unterschiedlichen Ursprungs eine mehrdimensionale Collage schaffen.

Das polnische Cover wurde von Piotr Młodożeniec entworfen und weist auf die moderne Kunst, da die Illustration eine illusionistische und

abstrakte Konzeption darstellt. Beim genaueren Hinsehen zeigt sich, dass das Cover in Form eines Stempelabdrucks die Initialen der Autorin beinhaltet. Auch in der polnischen Übersetzung ist eine Art Dekonstruktion auffällig, da die Buchstaben mit zusätzlichen Farben bedeckt wurden, die zwei Gestalten schaffen, wobei eine davon mit einem roten Herzen versehen ist. Dieses Element kann somit auf die inzestuöse Beziehung zwischen Madeline und ihrem leiblichen Bruder Rick hinweisen. Das polnische Cover hat somit eine rezeptionssteuernde Funktion und lenkt die Leseerwartungen in Richtung auf eine Liebesgeschichte.

Weder die Vorlage noch die Übersetzung wurden mit Vor- bzw. Nachworten versehen. In der deutschen Fassung wurde auf der ersten Innenseite die Handlung kompakt umrissen:

„Chicago im klaren, kalten Herbst des Jahres 2000. Im »Crystal Cleaner«, einer ungepflegten Reinigung in einem elenden Viertel, arbeitet Madeline Ascher. Über dem Haus rattert die Hochbahn, unentwegt lärmt der Fernseher. Als ein Mann mit einem deutschen Akzent den Laden betritt, überfällt sie der Schwindel der Erinnerung. Ein heißer Tag im Sommer 1947. Eine herrschaftliche Villa in Baden bei Wien. Die Tat des Vaters wird zum fruchtbaren Höhepunkt einer Familiengeschichte, die Generationen zurückreicht. Von nun an bestimmt dieses Geheimnis das Leben der Geschwister Madeline und Roderick Ascher. Sie flüchten aus der Kleinstadt, irren durch die Welt und kehren nicht mehr zurück. Wien, Arezzo, Kreta, Santa Barbara, Berlin, Havanna. Partys, die die Leere vertreiben sollen. Auch ihre Liebe zueinander rettet sie nicht. Es ist eine Liebe, die nicht sein darf. Sie stranden in Amerika, verarmt, vertrieben, ohne Sehnsucht nach einem Zuhause. – ein großer Roman von Marlene Streeruwitz: Wie mit einer Digitalkamera schildert sie in filmisch verknappter Prosa Madelines Geschichte. Eine unheimliche Familiensaga auf der literarischen Folie von Edgar Allen Poes Erzählung »Der Untergang des Hauses Usher«.“

Es wird somit die Handlung skizziert und auf die filmische Erzählperspektive des Romans als hervorstechende stilistische Besonderheit des Textes hingewiesen.

Der polnische Verlag *Czytelnik* hat dagegen keine zusätzlichen Informationen über den Inhalt des Romans auf der ersten Innenseite

angegeben. Eine kompakte Schilderung von Streeruwitz' Texten ist nur dem Klappentext zu entnehmen. Es wird darauf hingewiesen, dass *Partygirl*, der zweite Roman der Autorin ist. Zudem wird ihr Debütroman *Verführungen* erwähnt. Dies ist als Versuch zu werten, an die bisherige Rezeption in Polen anzuknüpfen. Man scheint also auf einen gewissen Bekanntheitsgrad der Autorin in Polen zu vertrauen. Der polnische Verlag bezieht sich im Klappentext auf die Form des Romans sowie die intertextuelle Bezugnahme auf Poe's Erzählung. Dadurch wird auf einen Kontext verwiesen, der auch in der polnischen Kultur präsent ist. Ebenso wie in den deutschen Paratexten wird die individuelle Poetik der Autorin hervorgehoben (poln. *gorączkowy, rwany styl narracji, przywodzącym na myśl muzyczne staccato*, dt. *rapider, zerstückelter Erzählstil, welcher an die musikalische Artikulationsform staccato erinnert*⁵⁶⁸). Auf der einen Seite wird also an Bekanntes angeknüpft, auf der anderen Seite werden die polnischen Leser*innen auf einen eher schwierigen und anspruchsvollen Text vorbereitet. Der Verlag versucht hier augenscheinlich, eine Balance zu finden.

Den Klappentext der Vorlage bildet eine schlichte Beschreibung der Handlung des Romans. Auch hier wird der Bezug auf Poes Erzählung *Der Untergang des Hauses Usher* hervorgehoben. Zudem wird der Text mit einer Empfehlung von der *Süddeutschen Zeitung* versehen.

Es lassen sich Unterschiede in Bezug auf den Inhalt der Klappentexte der Vorlage und des Translats feststellen. Grundlegende Informationen über Streeruwitz, ihren Roman und ihren Stilhabitus sind sowohl der ersten Innenseite als auch dem Klappentext des Originals zu entnehmen. Die Paratexte des Translats sind nicht so umfassend und liefern nur eine kurze Rezension des Textes. Die potenziellen polnischen Leser*innen erfahren, dass Streeruwitz sich auf Poe's Erzählung bezieht und darauf basierend eine moderne Familiengeschichte erzählt. Streeruwitz' Arbeit wird als literarische Travestie gekennzeichnet. Auch hier wird also auf den gemeinsamen Kontext verwiesen. Die Verlagsstrategie, die auf dem Cover ablesbar wird, ist auch auf dem Klappentext zu identifizieren, indem zum einen der gemeinsame Kontext Poe anklingt, zum anderen die polnischen Leser*innen auf die Eigentümlichkeiten von Streeruwitz' Stil vorbereitet werden. Der Verlag bezeichnet die Welt von Madeline

⁵⁶⁸ Übersetzung Joanna Bukowska

als ‚formlos‘ und ‚moralisch instabil‘ (*amorficzny i moralnie rozchwiany*). Damit werden die Leser*innen auf einen unkonventionellen Text eingestimmt. Die Beschreibung, welche dem polnischen Klappentext zu entnehmen ist, ist eher kompakt und beinhaltet kein Kommentar zu dem sprachlichen Hintergrund der Autorin. Es lässt sich sagen, dass die polnischen Leser*innen keinen ‚Beipackzettel‘ für die Lektüre von Streeruwitz‘ Texten an die Hand bekommen, da nur wenig Kontextwissen geliefert wird. Die Notwendigkeit der Bereitstellung einer literarischen Anleitung zu Streeruwitz‘ Texten hebt Döbler in ihrem Aufsatz hervor.⁵⁶⁹

Dies scheint besonders im Falle einer in Polen relativ unbekanntem Autorin wie Streeruwitz angeraten zu sein.

2.2.3.4. Kritische Mittel

Im Jahre 2002 war Marlene Streeruwitz im deutschsprachigen Raum wegen ihrer Prosa bereits bekannt. Der Text *Partygirl* wurde in den semi-professionellen Rezensionen in den Zeitschriften wie *Frankfurter Allgemeine Zeitung* und *Die Welt* ins Visier genommen. Friedmar Apel bringt die Handlung des Textes *Partygirl* auf den Punkt, indem er die Individualästhetik von Streeruwitz mit milder Ironie parodiert:

„Madeline trinkt. Rotwein. Weißwein. Wermut. Prosecco. Champagner. Mojito. Raki. Cognac. Whisky. Grappa. Getränke so viel wie Punkte im Text. Nichts hilft. Sie wird nur betrunken. Und ihr ist nicht wohl. Ihr ist schlecht. Sie hat Schmerzen. Siehe oben. Sie nimmt Medikamente. Koks. Beruhigungsmittel. Noch weniger helfen die Männer. Madeline will reden. Die Männer nicht. Sondern nur das eine.“⁵⁷⁰

Aus dem Zitierten geht hervor, dass Streeruwitz‘ charakteristischer, suggestiv wirkender Stil beim deutschsprachigen Lesepubli-

⁵⁶⁹ Vgl. Döbler, Katharina: Schlussfolgerungen aus einem..., S. 11-18.

⁵⁷⁰ Friedmar Apel: Literatur. Der Fall der Madeline Ascher. Geschwisterliebe: Marlene Streeruwitz macht ein Faß auf mit Poe, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* v. 19.8.2002.

kum bereits zu einem Markenzeichen geworden ist und einen hohen Wiedererkennungswert besitzt. Apel versucht hier, in Streeruwitz nachempfundenen brüchigen Satzketzen Madelines Geschichte zum Ausdruck zu bringen.

In seiner Rezension für *Die Welt* versucht Ulrich Weinzierl seine Leser*innen zur Lektüre des Romans zu animieren, indem er wie Apel auf die Poetik von Streeruwitz anspielt:

„Man(n) darf nicht aufgeben: Wer zu früh vor Marlene Streeruwitz‘ „Partygirl“ kapituliert, der versäumt mancherlei. Zumindest das Beste eines doch ziemlich guten Romans. Der endet mit einer hübschen Pointe aus der Klippschule des Patriarchats. „Karl, der stärkste Schüler der Klasse, war mein Beschützer“⁵⁷¹

und stellt am Ende seines Artikels fest:

„Man(n) glaubt allmählich, was sonst nur behauptet scheint: Es ist in dieser Gesellschaft durchaus kein Vergnügen, Frau zu sein. Eher ein Fluch, wie bei weiland Edgar Allan.“⁵⁷²

Auch diese Buchbesprechung zeugt davon, dass Streeruwitz‘ Poetik wirkungsmächtig ist und im deutschsprachigen Raum einem größeren Kreis der Leser*innen bekannt ist.

In den literaturwissenschaftlichen Kreisen wurde der Roman in dem Sammelband *Text und Kritik*⁵⁷³ von Heinz Ludwig Arnold (2004) und in den Sammelbänden *Marlene Streeruwitz* von Günther A. Höfler und Gerhard Melzer sowie *Aber die Erinnerung davon. Materialien zum Werk von Marlene Streeruwitz*⁵⁷⁴ (2007) von Jörg Bong, Roland Spahr und Oliver Vogel im Hinblick näher besprochen. Die neuste Publikation *Autorinnen der Negativität: Essayistische Poetik der Schmerzen bei Ingeborg Bachmann – Marlene Streeruwitz – Elfriede Jelinek* von Mandy Dröscher-Teille, welche Streeruwitz‘ Poetologie erforscht,

⁵⁷¹ Weinzierl, Ulrich: Ehre sei Poe in der Höhe, in: *Die Welt* (Berlin) v. 4.5.2002.

⁵⁷² Ebd.

⁵⁷³ Heinz, Ludwig Arnold (Hrsg.): *Text und Kritik*. Zeitschrift für Literatur. Marlene Streeruwitz. Heft 164, München 2004.

⁵⁷⁴ Bong, Joerg / Spahr, Roland / Vogel, Oliver (Hrsg): *Aber die Erinnerung davon. Materialien zum Werk von Marlene Streeruwitz*, Frankfurt am Main 2007.

erschien 2018.⁵⁷⁵ Die genannten Publikationen wurden bei der Untersuchung des Textes *Partygirl*. verwendet.

Obwohl der Roman *Partygirl*. der zweite Prosatext von Streeruwitz ist, erfreut sich die Schriftstellerin in Polen keiner größeren Beliebtheit.⁵⁷⁶ Darauf wird auch in dem Unterpunkt der vorliegenden Studie 2.2.2.1. *Eigenschaften des Zieltextes* hingewiesen. Die Problematik des Textes wurde im Sammelband *Głośno! Rozmowy z pisarkami* in dem Gespräch zwischen Marlene Streeruwitz und der polnischen Publizistinnen Anna Dziewit und Agnieszka Drotkiewicz unter die Lupe genommen.⁵⁷⁷

Im Bereich der literaturwissenschaftlicher Forschung wird Streeruwitz' Schreiben in Polen von Joanna Ławnikowska-Koper⁵⁷⁸ und Anna Rutka⁵⁷⁹ untersucht.

2.2.3.5. Analyse der Makrostruktur

Im Folgenden soll die Makrostruktur des Ausgangs- und Zieltextes untersucht werden. Es wird somit der Gliederung des Textes besondere Aufmerksamkeit geschenkt wird. Darauf wird der Blick auf die Erzählsituation und Erzählinstanz gelenkt, indem folgende Fragen beantwortet werden – aus welcher Perspektive wird in dem Roman erzählt? Mit welchem Typ der Erzählinstanz hat man zu tun? Mit diesem Kapitel soll gezeigt werden, inwiefern die widerständige Ästhetik von Marlene Streeruwitz auf der strukturellen Ebene der Texte zum Vorschein gebracht wird und wie weit sich der Text in den poetologischen Ansatz von Streeruwitz einschreibt. Der Überblick über die vorgeschlagenen Kategorien liefert ein Grundgerüst für die Analyse der Mikroebene des Textes.

⁵⁷⁵ Dröschner-Teille, Mandy: Autorinnen der Negativität: Essayistische Poetik der Schmerzen bei Ingeborg Bachmann – Marlene Streeruwitz – Elfriede Jelinek, Paderborn 2018.

⁵⁷⁶ Vgl. Pokrywka, Rafał: Polska recepcja niemieckojęzycznej..., S. 166.

⁵⁷⁷ Drotkiewicz, Agnieszka/ Dziewit, Anna: Głośniej! Rozmowy z..., S. 144-161.

⁵⁷⁸ Ławnikowska-Koper, Joanna: Marlene Streeruwitz. Dlaczego pozostaje feministką..., S. 103-110.

⁵⁷⁹ Rutka, Anna: Zur post- patriarchalischen Konstruktion von Männlichkeit in den Dramen von Marlene Streeruwitz, in: Drynda, Joanna: ich-Konstruktionen in der zeitgenössischen österreichischen Literatur, Poznań 2008, S. 149-163.

Aus der Analyse der Konstruktion des Romans *Partygirl*.⁵⁸⁰ ergibt sich, dass er aus dreizehn Kapiteln besteht, wobei jedes Kapitel durch eine Orts- und Zeitangabe auf einer separaten Seite gekennzeichnet ist. Streeruwitz' Prosatext beginnt in Chicago, im Oktober 2000 und endet im Juni 1950 in Baden. Die Geschichte der Familie Ascher wird über Chicago, Havanna, Berlin, Santa Barbara, Kreta, Arezzo, Wien, Baden, Perugia zurück zum Elternhaus der Hauptprotagonistin Madeline Ascher in Baden gesponnen. Eine zeitlich widersprüchliche Erzählung voller Rückblenden, in denen sich die filmische Schreibweise von Streeruwitz sgeltend macht, versetzt die Leser*innen in die Ereignisse zurück, welche ihm einen Blick in die Vergangenheit liefern. Die in dem Roman angewandte Erzählweise gegen den Zeitpfeil wird von Strigl als „erzählerische Verjüngungskur“⁵⁸¹ bezeichnet und kann als ein Versuch der Brechung der bestehenden symbolischen Ordnung interpretiert werden, wofür Streeruwitz in ihren Beiträgen plädiere.⁵⁸² Streeruwitz geht in der Zeit zurück und dies sollte als eine Konfrontation mit der ihrer Meinung nach linearen Verfasstheit der Welt wahrgenommen werden. Dies bemerkt auch Kernmayer und schreibt, dass Streeruwitz in ihren Texten die „Genrekonventionen“ dekonstruiere und in dem Roman *Partygirl*. die lineare Erzählung aufbreche.⁵⁸³ Selbst die gebrochene Architektur des Romans rufe die Erinnerung an Streeruwitz Weltanschauung wach, die „keine Inkongruenz zwischen Form und Inhalt duldet.“⁵⁸⁴ Die Leser*innen lernen Madeline in der Erzählgegenwart kennen und sind in der Vergangenheit der Hauptfigur nicht bewandert. Erst während der Lektüre des letzten Kapitels ist man imstande, die ganze Geschichte anhand der Fetzen der unverbundenen Erinnerungen zu einem Ganzen zusammenzufügen. Die einzelnen Kapitel erläutern nichts, sie schildern nur die gleiche Schwermut. Die Kohärenz der Geschichten ist verschwommen und die narrative Ordnung wird unterwandert. Mit jedem weiteren Kapitel wird der soziale Abstieg der Hauptprotagonistin umrissen. Die Gestaltung des Textes, welche nach dem Prinzip gegen die zeitliche Konvention aufgebaut ist, richtet sich

⁵⁸⁰ Streeruwitz, Marlene: *Partygirl*., Frankfurt am Main 2002.

⁵⁸¹ Strigl, Daniela: *Die schwere Kunst des Liebens...*, S. 186.

⁵⁸² Streeruwitz, Marlene: *Können, Mögen...*, S. 11.

⁵⁸³ Vgl. Kernmayer, Hildegard: *Poetik des Schweigens...*, S. 40.

⁵⁸⁴ Mangold, Ijoma: *Abendland ist abgebrannt...*, S. 182.

somit auch gegen den tradierten Ordnungszustand und ist als eine der Techniken der widerständigen Ästhetik der Autorin zu verstehen. Kraß hebt hervor, dass die „Umkehrung der Zeitfolge eine Dekonstruktion des biographischen Prinzips⁵⁸⁵“ zur Folge hat. Die Leser*innen lernen sechzigjährige Madeline in einer schäbigen Textilreinigung kennen und begibt sich mit ihr auf eine Zeitreise bis in ihre Kindheit. Es wird rückwärts erzählt, wodurch die Geschichte für die Leser*innen in dem ersten Kapitel keinesfalls nachvollziehbar bleibt.

Was die Architektonik beider Texte anbetrifft, finden sich in der Vorlage und Übersetzung fast keine Abschnitte, die das Textgewebe durchstrukturieren würden. Einzig die Kapitel erfüllen eine ordnende Funktion und gliedern beide Texte in dreizehn Kapitel, wobei Zeit und Ort akribisch markiert werden, z. B. Juni 1994. Berlin. Den Zeit- und Ortsangaben wurden in der Vorlage separate Seiten gewidmet. Hingegen werden sie in der polnischen Übersetzung als Überschriften über dem dichten Textgewebe platziert, wodurch der Text einen tagebuchartigen Charakter gewinnt. Die Analyse der formalen Gliederung beider Texte hat zudem ergeben, dass die polnische Version im Gegensatz zur Vorlage ein Inhaltsverzeichnis beinhaltet, womit eine weitere Ordnungsstruktur in den Text eingebracht wird.

Es sind nur drei Textstellen im Ausgangstext auffindbar, welche eingerückt werden – eine Passage aus dem Roman *Bleak House*⁵⁸⁶ von Charles Dickens in der deutschen Fassung und ein Zitat aus dem Werk *Metamorphoseon, Libri Quindecim*⁵⁸⁷ von Ovid sowohl in der Originalfassung als auch in der deutschen Übersetzung. Die Übersetzer, welche beide Werke ins Deutsche übertragen haben, bleiben in der Vorlage unbekannt. Hingegen werden in der polnischen Übersetzung des Romans *Partygirl*, die polnischen Übersetzer von *Bleak House* (T.J. Dehnel)⁵⁸⁸ und *Metamorphoseon, Libri Quindecim* (A. Kamińska)⁵⁸⁹ namentlich in Form von Fußnoten angegeben. Außer den beschriebenen Unterschieden lassen sich keine anderen Diskrepanzen zwischen dem Ausgangs- und Zieltext hinsichtlich der Architektur des Textes finden.

⁵⁸⁵ Kraß, Andreas: *Aschertorte. Queerer Witz bei Streeruwitz...*, S. 199.

⁵⁸⁶ Dickens, Charles: *Bleak House*, Chapman and Hall, London 1900.

⁵⁸⁷ Ovidius Naso Publius: *Metamorphoseon, Libri Quindecim*.

⁵⁸⁸ Ebd., S. 185.

⁵⁸⁹ Ebd., S. 287.

Im Folgenden wird die Erzählsituation des Romans unter die Lupe genommen, wobei der narrativen Instanz und der Erzählperspektive besondere Aufmerksamkeit geschenkt wird. Eingangs ist die folgende Frage zu beantworten – wer ist die Erzählinstanz im Roman? Aus der Analyse geht hervor, dass jegliche Erlebnisse, Ereignisse oder Handlungen der Figuren durch Madelines Perspektive geprägt und aus ihrer Sicht erzählt werden. Dies findet eine Erklärung in Streeruwitz' poetologischem Konzept. In ihren Überlegungen zur Arbeit an der Matrix der bestehenden Sprache geht Streeruwitz der Frage nach dem weiblichen Schreiben nach, indem sie durch die Dekonstruktion der konventionellen Schreibpraxis mehr Spielraum für die weibliche Sicht der Dinge verschaffen will. Die Leser*innen haben es somit vorwiegend mit einer Monoperspektivik zu tun, nur an manchen Stellen finden sich kurze geraffte Dialoge zwischen den einzelnen Protagonisten.

Jedes Kapitel spiegelt die Erfahrungen und den emotionalen Zustand der Hauptprotagonistin Madeline Ascher in einem früheren Jahr, an einem anderen Ort wider. An den oben genannten Orten schlüpfen die Leser*innen in eine klaustrophobische Gefühlswelt der Hauptprotagonistin hinein, indem sie mit deren inneren Monolog konfrontiert werden. Im Roman herrscht die personale Erzählhaltung vor, Madeline fungiert als Teil der erzählten Welt. Man betrachtet die Handlung aus ihrer Sicht, was bedeutet, dass die Wahrnehmung des fiktionalen Raums über den Standpunkt der Hauptfigur erfolgt. Madeline fungiert im Roman damit als eine Reflektorfigur, da die Geschehnisse aus ihrer Perspektive berichtet werden.

Das Erzählprofil des Romans ist auch aus dem Grunde ausgesprochen komplex, dass der Text vorwiegend auf Madelines Erinnerungen rekurriert. Einerseits werden die Erinnerungen von dem Geschwister aus der Kinderperspektive zum Ausdruck gebracht, andererseits fließen in die Erinnerungsgänge die Einzelheiten ein, welche durch erwachsene Augen gesehen wurden. Die Leser*innen geraten in Verwirrung, da sie nicht genau bestimmen können, welcher Figur und welcher Zeitebene eine bestimmte Textpassage zuzuordnen ist.

Durch die Fokalisierung des Geschehens über die Reflektorfigur Madeline entsteht eine gewisse Nähe zwischen der Hauptfigur und den Leser*innen: „*Partygirl* ist ein einziger innerer Monolog, zwar in der dritten Person erzählt, aber konsequent aus der Perspektive der Protago-

nistin Madeline Ascher erzählt [...].⁵⁹⁰ In diesem Zusammenhang ist auf die Poe-Paraphrase hinzuweisen, da sie die Erzählsituation des Romans *Partygirl* erhellt. Streeruwitz dekonstruiert den Text *Der Untergang des Hauses Usher*⁵⁹¹, indem sie dessen Erzählstruktur sozusagen ‚auf den Kopf stellt‘. Diese Technik ist als Teil ihrer widerständigen Ästhetik zu entschlüsseln, mit der die Autorin an dem Kanontext arbeitet und ihn dabei demontiert. Bei Poe wird den roten Faden konsequent von einem Mann – dem Freund von Roderick Usher – gesponnen, der zugleich die Rolle eines homodiegetischen Erzählers⁵⁹² übernimmt. Bei Streeruwitz werden die Ereignisse aus der weiblichen Perspektive erzählt, wobei es „nirgends auch nur die geringste Hilfestellung durch einen allwissenden Erzähler gibt, der den Leser*innen diesen absatzlosen Bewusstseinstrom deuten oder einordnen könnte.“⁵⁹³ Ihre Perspektive beschränkt sich auf die weibliche Figur Madeline Ascher, welche im Mittelpunkt des Romans *Partygirl* steht und zur „eigentlichen Handlungsträgerin“⁵⁹⁴ wird. Krass bemerkt hierzu, dass mit der geänderten Perspektive des Erzählens der Schwerpunkt der Handlung verschoben wurde, da die „Stellung des Erzählers in der Geschlechtskonstellationen“⁵⁹⁵ variiert. In beiden Texten wird „eine Seele ausgeleuchtet“⁵⁹⁶ wobei sich Streeruwitz aber nicht zum Ziel setzte, die „Psyche des Erzählers bzw. seines Freundes“ unter die Lupe zu nehmen, sondern sich vorwiegend auf die „Psyche der Protagonistin und deren *stream of consciousness*“ konzentriert.⁵⁹⁷ Beide Texte *Partygirl* und *Der Untergang des Hauses Usher* repräsentieren zwei verschiedene Konventionen in Bezug auf die Erzählform.

Dadurch, dass Streeruwitz den inneren Monolog in der dritten Form in dem Roman *Partygirl* einsetzt, wird ihr Text mehrdimensional und verrätstelt. Die Zentralfigur ist in ihrem inneren Monolog gefangen, so wie auch die Leser*innen. Dabei ist der Fokus einmal auf das Innere

⁵⁹⁰ Mangold, Ijoma: *Abendland ist abgebrannt...*, S. 182.

⁵⁹¹ Poe, Edgar Allan: *Der Untergang des Hauses Usher*, übersetzt von Gisela Etzel, München 1901.

⁵⁹² Vgl. Kraß, Andreas: *Aschertorte. Queerer Witz bei Streeruwitz...*, S. 188.

⁵⁹³ Mangold, Ijoma: *Abendland ist abgebrannt...*, S. 182.

⁵⁹⁴ Kraß, Andreas: *Aschertorte. Queerer Witz bei Streeruwitz...*, S. 196.

⁵⁹⁵ Ebd., S. 197.

⁵⁹⁶ Ebd.

⁵⁹⁷ Ebd.

der Protagonistin, dann wieder auf die Außenwelt gerichtet. Der Roman liest sich damit teilweise als ein Protokoll der Wahrnehmungen und Erinnerungen der Protagonistin, welche direkt aus dem Inneren der Zentralfigur hervorrinnen, zum anderen ist der Text durch eine filmische Erzählweise gekennzeichnet, die Perspektive des Romans kann mit einer Kamerafahrt verglichen werden, indem die einzelnen Szenen quasi ‚herangezoomt‘ werden. Die Einstellungsgrößen variieren, zum einen wird nur ein Abschnitt einer Szene näher gebracht, wobei das Somatische und Körperliche der Hauptprotagonistin im Fokus stehen, zum anderen folgen in dem Roman Großaufnahmen, die eine Gesamtszene darstellen. Bei Streeruwitz werden diese zwei Perspektiven miteinander verflochten, das Verunsicherungspotenzial des Textes wird noch dadurch gesteigert, dass es nur schwer möglich ist, die Textpassagen den Figuren zuzuordnen. Diese Unterminierungen der textuellen und narrativen Ordnungen lassen sich als Mittel der widerständigen Ästhetik der Autorin begreifen. Im Folgenden wird untersucht, in wieweit die Stilmerkmale der Autorin im Zieltext gewahrt bleiben.

2.2.3.6. Analyse der Mikrostruktur

Wie bereits in der Analyse der Mikrostruktur des Romans Verführungen sollen im Folgenden die ausgewählten Textpassagen aus Vorlage und Übersetzung untersucht werden. In der Analyse werden die gleichen Kategorien überprüft – Wiedergabe der lexikalisch-syntaktischen Ebene und Perspektivenwiedergabe.

Hier wird nochmals auf den Grund der Gliederung der Kategorien verwiesen – die Kategorie *lexikalisch-syntaktische Ebene* vereint zwei relevante Aspekte, welche für Streeruwitz’ Poetik zentral sind – die Autorin unternimmt unablässig einen Versuch, radikal mit der sprachlichen Matrix vorzugehen. Lexik und Syntax fallen unter eine Kategorie, da sie sich erstens als fester Bestandteil Streeruwitz’ Texte verstehen, zweitens könnten manche Schreibtechniken bei einer separaten Analyse beider Kategorien übersehen werden. Lexik und Syntax bilden eine fest verbundene Matrix, welche Streeruwitz zu ihrem Dekonstruktionsobjekt macht.

Die zweite Kategorie, nach welcher die folgende Analyse verläuft, bezieht sich auf die Perspektivenwiedergabe. *Perspektivenwiedergabe*

wird als ein separates Kriterium verstanden, da das Erzählprofil des Romans nicht einheitlich und eindeutig ist. Streeruwitz' Schreiben ist durch einen permanenten Wechsel der Innen- bzw. Außenperspektive gekennzeichnet. Da jegliche Meinungen und Erinnerungen durch die Reflektorfigur – Madeline Ascher – vermittelt werden, fällt es an manchen Stellen schwer, die sprechende Person zu erkennen, oder die Gedanken bzw. Worte einer bestimmten Person zuzuschreiben. Aus diesem Grunde hat sich die Autorin der vorliegenden Arbeit der Perspektive eine besondere Beachtung zu schenken, um zu erforschen, wie diese Kategorie in der Übersetzung realisiert wird.

Anschließend werden die translatorischen Lösungen der Übersetzerin Emilia Bielicka ins Visier genommen. Bevor jede Textpassage einer genaueren Analyse unterzogen wird, wird jeweils der Kontext skizziert.

2.2.3.6.1. Analyse der lexikalischen und syntaktischen Ebene des Romans

Die unten angeführte Textpassage schildert eine Szene aus dem ersten Kapitel des Romans, in der Roderick Ascher erstickt. Da der Roman eine a-chronologische Struktur aufweist, ist die unten angeführte Szene als das Ende der Familiensaga zu betrachten. Zudem ist sie für den Roman bedeutend, da sie den gewaltsamen Tod des Nebenprotagonisten schildert. Mit Ricks Erstickung nimmt die verbotene Liebe zwischen dem Geschwister ein brutales Ende. Dass Rick ausgerechnet an einem Stück Pizza erstickt, verleiht seinem Tod groteske Züge. Eventuell ließe sich die Fast-Food-Pizza-Erstickung als eine Metapher interpretieren, mit der gezeigt wird, dass Rick am amerikanischen Lebensstil erstickt.

Tab. 8: Beispiel Nr. 1, Analyse der lexikalisch-syntaktischen Struktur

DE

„Rick stieß einen Laut aus. Sein Mund stand weit offen. Er stieß einen Tierlaut aus. Ein knackendes Ü. Ein Gicksen. Die Halsmuskeln waren angespannt. Die Haut zwischen Hals und Schlüsselbein schlug. Pulsierte. Madeline stand neben ihm. Sie wollte ihn halten. Ihn umarmen. Rick schob sie weg. Er stand da. Der Laut. Wieder der Laut. Immer wieder dieser Laut. Madeline wollte ihm in den Mund sehen. In den Mund greifen. Das Stück Pizza herausholen. Rick stieß sie weg. Ob sie ihm Wasser holen sollte. Rick schob sie weg. Er stand über den Tisch gebeugt. Krümmte sich. Und immer wieder der Ton. Sein Mund stand offen. Speichel. Schleim tropfte auf den Tisch. Madeline schlug auf seinen Rücken ein. »Roderick.« Sie schrie. Lief in die Küche. Drehte das Wasser auf. Fand kein Glas. Sie lief zurück. Sein Gesicht. Der Kopf rot. Der Hals dunkelrot und die Haut steif über die Sehnen gespannt. Madeline schlug ihm auf den Rücken. Mit aller Kraft. Sein Körper spannte sich noch mehr. Das Gesicht blaurot. Einen Augenblick sah er sie an. Madeline stand neben dem Tisch. Sie konnte nichts sagen. Der Schweißfilm auf seinem Gesicht. Tropfte. Begann zu rinnen. Auf der rotblauen Haut. Madeline riß an seinem Arm. Er solle sich hinlegen. Sie lief zum Telefon in die Küche. Sie wählte 911.“⁵⁹⁸

PL

„Nagle wydał jakiś dziwny odgłos. Stał z szeroko otwartymi ustami. Dobył się z nich znowu niemal zwierzęcy skrzek. Chrapliwe „ü“. Gdakanie. Mięśnie szyi miał strasznie napięte. Żyły między szyją a obojczykiem nabrzmiały. Pulsujące. Madeline stała obok niego. Próbowwała go podtrzymać. Objąć. Rick odepchnął ją. Stał nad stołem. I ten odgłos. Znowu ten odgłos. Wciąż się powtarzający. Madeline chciała zajrzeć mu do gardła. Sięgnąć i wyjąć ów kawałek pizzy. Rick znowu ją odepchnął. Może przynieść mu wody. Rick ją odepchnął. Stał nachylony nad stołem. Wił się, udręczony. I coraz to dobywał się z niego ten sam ton. Z jego otwartych ust. Ślina. Flegma spływała na stół. Madeline uderzyła go w plecy. – Roderick – krzyczała. Pobiegła do kuchni. Odkręciła kran. Nie mogła znaleźć szklanki. Wróciła pędem do pokoju. Jego twarz. Purpurowa. Szyja cała sinoczerwona, żyły nabrzmiały. Madeline waliła go po plecach. Z całych sił. Jego ciało wyprężyło się coraz bardziej. Twarz stała się sina. Przez chwilę spojrział na nią. Madeline stała koło stołu. Nie mogła wykrztusić ani słowa. Pot na jego twarzy. Zaczął skapywać. Wreszcie spływać. Po sinoczerwonej skórze. Madeline szarpnęła go za ramię. Powinien się położyć. Pobiegła do kuchni zatelefonować. Połączyła się z numerem 911. [...]”⁵⁹⁹

Die oben angeführte Textpassage ist durch einen starken Realismus gekennzeichnet, welcher sich in der Detailgenauigkeit der erzählten Vorgänge und der anatomischen Terminologie widerspiegelt, zudem

⁵⁹⁸ Streeruwitz, Marlene: Partygirl..., S. 42-43.

⁵⁹⁹ Streeruwitz, Marlene: Partygirl, Bielicka..., S. 32-33.

wird die Dramatik der Szene durch ‚atemlose‘ zerhackte Sätze zum Ausdruck gebracht. Somit sind die gebrochenen Sätze und anatomische Fachwörter Spiegelbild der Dynamik der Handlung. Ricks Zustand wird durch Madelines Augen berichtet. Madelines Erinnerungen ähneln einem medizinischen Protokoll, da Termini aus dem Fachgebiet der Anatomie wie: *Halsmuskeln, Schlüsselbein, Sehnen, Schweißfilm, Speichel, Schleim* usw. verwendet werden. In der Textpassage der Vorlage wird die Standardsprache mit der Fachsprache verflochten, was als eine Art der Brechung der Ordnung im Text verstanden werden kann. Streeruwitz führt die Termini in die sprachliche Matrix ein, mit dem Ziel, die Alltagssprache zu dekonstruieren. Streeruwitz‘ Poetik schwankt somit zwischen der Standard- und Fachsprache, was nicht ohne Folgen für die Rezeption der Vorlage bleibt. Das bereits erwähnte Protokoll kann mit einer ‚sprachlichen Vivisektion‘ verglichen werden, vermittels deren Ricks Tod ‚entblättert‘ wird. Streeruwitz enttabuisiert auf diese Weise den Sterbeprozess und zerlegt ihn in alle Einzelteile. Obwohl der Prozess der Erstickung in einer schnellen Geschwindigkeit verläuft, wird er bei Streeruwitz durch ihre ‚Poetik der Brechung‘ unter die Lupe genommen und zeitlicheit ausgedehnt. Jede Bewegung und Empfindung wird ungeschönt und authentisch beschrieben, sowie es bei einem medizinischen Bericht der Fall ist.

Es rückt in dieser Passage zudem Streeruwitz‘ besondere Vorliebe für die Überladung des Textes mit Redundanzen in den Vordergrund, durch welche ihre Sprache an Insistenz gewinnt. Es werden mehrmals eindringliche Wiederholungen verwendet, wodurch eine verstärkende Wirkung des Textes entfaltet wird: *Rick stieß einen Laut aus. Sein Mund stand weit offen. Er stieß einen Tierlaut aus.* Die polnische Übersetzung lautet: *Nagle wydał jakiś dziwny odgłos. Stał z szeroko otwartymi ustami. Dobył się z nich znowu niemal zwierzęcy skrzek.* In der polnischen Wiedergabe werden Redundanzen vermieden, wodurch der Text beträchtlich an Wirkungsmächtigkeit verliert. Das Verb *ausstießen* wurde auf zweierlei Weise als *wydać* und *dobywać się* übersetzt. Auch das Substantiv *Laut* wurde in der polnischen Version einmal als *odgłos*, und dann wieder als *skrzek* wiedergegeben. Zudem fügt Bielicka ihrem Text unbegründeterweise ausschmückende Elemente, z. B. Füllwörter wie *jakiś, dziwny, niemal, nagle*. hinzu, die der Szene zusätzliche Dramatik verleihen sollen, der seziererischen Einfachheit von Streeruwitz

Stil jedoch völlig unangemessen sind. Während Streeruwitz durch Wiederholungen weniger Elemente dem Geschilderten Nachdruck verleiht, versucht die Übersetzerin, die Insistenz des Originals über semantische Variierungen und ornamentale Hinzufügungen zu erhalten. Bielicka scheint hier darauf abzuzielen, einen gut lesbaren polnischen Text zu schaffen, der den polnischen Leser*innen näher gebracht wird. Auch der Verzicht auf Redundanzen ist als einbürgerndes Verfahren zu werten, denn augenscheinlich möchte Bielicka ihren Text vor jeglicher Unnatürlichkeit schützen und ihn an die stilistischen Normen der Zielkultur anpassen, in der Wiederholungen als Zeichen ‚schlechten Stils‘ gelten. Es wird dadurch eine Glättung des Textes vollzogen, durch die stilistische Eigenart und Wirkungsintensität verloren gehen. Dies macht ersichtlich, dass Bielicka die Eigentümlichkeit von Streeruwitz‘ Stil und ihre kritische Arbeit an der Sprache missversteht. Zu betonen ist hier, dass die *Shifts* in der Übersetzung nicht auf die Systemunterschiede zwischen dem Deutschen und dem Polnischen zurückzuführen sind. Sie sind Spuren der Übersetzerin, Eingriffe, die den Text im Hinblick auf die Leser*innenerwartungen glätten sollen.

Ein weiterer wichtiger Aspekt ist, dass Bielicka durch das Element *znowu* eine zeitliche Abfolge in den Text bringt, die in der Vorlage nicht markiert ist, wo der Zeitverlauf in einem schockhaften Moment stillgelegt ist. Man kann somit die Schlussfolgerung ziehen, dass Bielicka den Text in eine lineare Ordnung bringen will, die bei Streeruwitz gerade aufgebrochen wird. Die Handlung wird in der polnischen Übersetzung durch das zusätzliche Element *znowu* zeitlich gedehnt.

Eine ähnliche Situation ist in der folgenden Textpassage zu finden, wo das Substantiv *Laut* in drei aufeinander folgenden Sätzen erscheint: *Der Laut. Wieder der Laut. Immer wieder dieser Laut.* Die Redundanzen markieren auch hier das Entsetzen der Protagonistin darüber, dass der geliebte Mensch einen Tierlaut ausstößt. In der polnischen Version: *I ten odgłos. Znow ten odgłos. Wciąż się powtarzający.* wurde die mehrfache Wiederholung des Wortes *Laut* zurückgenommen und durch Partizip Präsens *powtarzający* ersetzt. In der Vorlage hat man es mit einer Art ‚Triptychon‘ zu tun – der Einwort-Satz *Der Laut.* wird in den weiteren zwei Sätzen durch Angabe des Adverbs *wieder* bzw. durch die Angabe der Partikel *immer* erweitert. In der polnischen Version wird somit die dreigliedrige Form der Sätze zerstört, die den Rhythmus der Vorlage ausmacht.

Die Textpassage: *Madeline wollte ihm in den Mund sehen. In den Mund greifen. Das Stück Pizza herausholen.* wurde ins Polnische wie folgt übersetzt: *Madeline chciała zajrzeć mu do gardła. Sięgnąc i wyjąc ów kawalek pizzy.* In dem Abschnitt der Vorlage ist die Wiederholung des Substantivs *Mund* auffallend, hingegen wurde sie in der polnischen Übersetzung nicht berücksichtigt, da das Wort *gardło* nur im ersten Satz vorkommt. Zudem verbindet die Übersetzerin zwei Sätze durch die Konjunktion *und*, was die Struktur eines Protokolls punktueller Wahrnehmungen stört. Die parataktische Struktur des Originals mit den extrem kurzen Sätzen bzw. Ellipsen wird damit in der Übersetzung nicht erhalten, womit ein wichtiges Stilmerkmal der Autorin getilgt wird. Wenn Madeline in Bielickas Übersetzung dem Geliebten in den Hals sieht bzw. greift, anstatt wie in der Vorlage in den Mund, wird auch damit ein verfremdendes Element getilgt und Logik in den Text gebracht, denn im Polnischen ist die Kollokation *zajrzeć do gardła* idiomatisch. Dabei könnten die Irritationen, die der Text bereithält, im Polnischen durchaus nachvollzogen werden. Eine zufriedenstellende und verfremdende Übersetzung würde somit lauten: *Madeline chciała zajrzeć mu do ust. Sięgnąc do ust. Wyjąc ów kawalek pizzy.* Auf diese Weise bliebe die Struktur der Vorlage in der Übersetzung beibehalten und das Schockierende der Szene bliebe gewahrt, in der die Protagonistin wie versteinert auf den Mund des Geliebten starrt. Der Irritationsmoment würde erhalten bleiben, indem die im Polnischen fungierende tradierte Redewendung *zaglądać do gardła* aufgebrochen würde. Diese translatorische Lösung würde damit Logik aus dem Text fernhalten und stünde weit mehr im Einklang mit Streeruwitz' Ästhetik.

Die Textstelle *Krümmte sich. Und immer wieder der Ton.* wurde ins Polnische als *Wił się, udreńczony. I coraz to dobywał się z niego ten sam ton.* wiedergegeben. Es ist an dieser Stelle nicht zu übersehen, dass die Übersetzerin beide Sätze – im Original Ellipsen –

deutlich erweitert. Dem Reflexivverb *sich krümmen* wurde das Adjektiv *udreńczony* hinzugefügt, das dem Text anscheinend mehr Dramatik verleihen soll. Dies steht im Widerspruch zu der äußerst kargen Erzählweise von Streeruwitz, die oft auf zusätzliche Ausschmückungen verzichtet. Jedes zusätzlich eingeführte Adjektiv widerspricht damit der Ästhetik der Autorin, die Dramatik erzeugt, indem sie präzise mit wenigen Elementen arbeitet.

Dies wird auch im folgenden Satz deutlich: *Und immer wieder der Ton*, der eine parallele Struktur wie die frühere Zeile *Immer wieder dieser Laut* aufweist. Diese syntaktische Redundanz, die durchaus bedeutungstragend ist, denn die beiden Sätze werden aufeinander bezogen, ist in der polnischen Fassung nicht spürbar. Gerade die Ellipsen bilden die Dynamik der Gedanken der Hauptfigur ab, die in Form eines Bewusstseinsstromes geschildert werden. Madeline will ihren Bruder retten, aus diesem Grunde wiederholt sie die bereits ausgesprochenen bzw. gedachten Satzteile. Die Hektik dieser Szene sollte somit in der Übersetzung widergespiegelt werden. Aus diesem Grunde scheint die erweiterte Übersetzung *I coraz to dobywał się z niego ten sam ton* nicht besonders zufriedenstellend zu sein, da die Passage um das Verb *dobywać się* erweitert wurde, wodurch der polnische Satz im Vergleich zum deutschen kein ‚Satzfetzen‘ ist, keine elliptische Struktur hat. An dieser Stelle müssen zwei Aspekte angesprochen werden. Erstens: wenn man sich in die Lage der Hauptprotagonistin hinein fühlt, welche ihren Bruder rettet, so begreift man schnell, dass die polnische Übersetzung zu lang formuliert wurde. Die vollständigen Sätze bilden den Bewusstseinszustand einer Person, welche erste Hilfe leistet, nicht ab. Zweitens ist mit Strigl darauf zu verweisen, dass das ‚Halbgedachte‘ und ‚Halbgesagte‘⁶⁰⁰ für Streeruwitz‘ Ästhetik zentral sind. Diese Ästhetik des Impliziten sollte auch in der Übersetzung deutlich markiert und nicht eingeebnet werden. In dem Unterkapitel *Basisinformationen zur Autorin – Streeruwitz‘ Exegese* wurde bereits bewiesen, dass Streeruwitz für eine gebrochene Poetik plädiert, um die Erfahrungen der Frau im Text hervorzuheben. Aus diesem Grunde scheint es notwendig zu sein, die Annahmen ihrer Poetik in der Übersetzung mit zu berücksichtigen.

Der bewusste Umgang der Autorin mit dem Sprachmaterial zeigt sich auch in subtilen Bezügen, die über klangliche Korrespondenzen geschaffen werden. Diese können im Polnischen oft nur schwer rekonstruiert werden. Die oben angeführte Textpassage weist eine Alliteration auf: *Speichel. Schleim tropfte auf den Tisch*. Die translatorische Lösung der Übersetzerin lautet: *Ślina. Flegma sphywała na stół*. und scheint berechtigt zu sein. In der polnischen Sprache lässt die Lexik an dieser Stelle die Bildung einer Alliteration nicht zu, deswegen ist

⁶⁰⁰ Vgl. Strigl, Daniela: Die schwere Kunst des Liebens..., S. 187.

es unmöglich, diese Stilfigur in der Zielsprache abzubilden. Auch eine kompensierende Lösung wurde von der Übersetzerin nicht angeboten.

Auch die Übersetzung der folgenden Textpassage: *Fand kein Glas. Sie lief zurück. Sein Gesicht. Der Kopf rot. Der Hals dunkelrot und die Haut steif über die Sehnen gespannt.*, welche in der Zielsprache lautet: *Nie mogła znaleźć szklanki. Wróciła pędem do pokoju. Jego twarz. Purpurowa. Szyja cała sinoczerwona, żyły nabrzmiąle.*, entspricht nicht vollkommen den Annahmen der widerständigen Ästhetik der Autorin. Besonders auffallend sind an dieser Stelle die ersten zwei Sätze, welche deutlich erweitert wurden. Der erste Satz beinhaltet das Modalverb *móc* (*nie mogła*), der zweite Satz wurde hingegen um ein Adverb *pędem*, Präposition *do* und Substantiv *pokój* ausgebaut. Solch eine Erweiterung der Sätze wirkt sich negativ auf die Dynamik der Übersetzung aus und verhält sich konträr zur Ästhetik der Autorin, die in ihren Arbeiten für eine gebrochene Syntax plädiert. Den weiteren Teil der Textpassage: *Sein Gesicht. Der Kopf rot. Der Hals dunkelrot und die Haut steif über die Sehnen gespannt.*, übersetzt Bielicka wie folgt: *Jego twarz. Purpurowa. Szyja cała sinoczerwona, żyły nabrzmiąle.* Analysiert man die Textpassage genauer, bemerkt man, dass in der Vorlage fünf Substantive vorkommen, die eng mit dem Wortschatz aus dem Bereich der Anatomie zusammenhängen: *Gesicht, Kopf, Hals, Haut* und *Sehnen*. In der polnischen Übersetzung wurde diese anatomische Genauigkeit nicht rekonstruiert, es werden nur drei Elemente genannt – der *Kopf* ist implizit im Adjektiv *purpurowa* enthalten, die *Haut* wird weggelassen.

Die Szene ist durch die Fokalisierung der Protagonistin vermittelt. Die Leser*innen folgen dem Geschehen durch die Augen Madelines. Zuerst sieht sich Madeline das Gesicht ihres Bruders an, dann bemerkt sie den roten Kopf und anschließend erfasst sie den dunkelroten Hals über die Haut gespannten Sehnen. Es macht sich hier die bereits in der Forschung konstatierte ‚filmische Schreibweise‘ von Streeruwitz geltend. Madelines Augenbewegung kann mit einer Kamerabewegung, einer Art ‚Zoomfahrt‘ verglichen werden. Die abgehackten Sätze markieren das Näherkommen, ohne sich auf die Perspektive auszuwirken. Ricks Körper wird durch Madelines Augen sehr detailliert dargestellt. Diese Detailgenauigkeit bleibt in der Übersetzung nur teilweise erhalten. Dies zeigt, dass eine Zoomfahrt in der polnischen Sprache nicht ganz realisiert wird. Die sprachliche Vivisektion, die für Streeruwitz ‚Körper-Schreiben‘

zentral ist, wird damit in der Übersetzung nicht mitvollzogen. Das Unnatürliche und Schockierende des Anblicks des verletzten Bruders, das im Original mit äußerster Detailgenauigkeit beschrieben wird, wird in der idiomatischen Fügung *żyły nabrzmiałe* eingebettet. Auch hier bringt Bielicka den Ausgangstext in ein leicht lesbares Polnisch und ‚erspart‘ ihren Leser*innen die Eigentümlichkeiten von Streeruwitz‘ Stil.

In Bezug auf die zitierte Textpassage ist noch ein anderer Aspekt unter die Lupe zu nehmen, und zwar die Übersetzung der Farbnamen. Die Farben, die in der Vorlage verwendet werden, lenken die Aufmerksamkeit der Leser*innen auf das Unnatürliche. Somit bleibt der Text wirkungsmächtig, da er schockierende Bilder liefert. In der Textpassage *Der Kopf rot. Der Hals dunkelrot und die Haut steif über die Sehnen gespannt. [...] Das Gesicht blaurot.* werden die Farben *rot*, *dunkelrot* und *blaurot* verwendet, welche in der polnischen Sprache als *purpurowy*, *sinoczerwony* und *siny* wiedergegeben werden. Als Basis ist in der Vorlage das Adjektiv *rot* zu betrachten, welches in dem weiteren Teil des Abschnitts in ein zusammengesetztes Adjektiv *dunkelrot* und *blaurot* evolviert. Dadurch wird die Wiederholung des Kernwortes *rot* in der Vorlage fortgeführt, mit der Folge, dass der Ausgangstext prägnant bleibt. Die Farbbezeichnungen des Originals sind auch deshalb so ausdrucksvoll, weil sie das Schockierende des Anblicks exponieren. Da in der polnischen Übersetzung drei verschiedene Adjektive (*purpurowy*, *sinoczerwony*, *siny*) ohne das Kernwort verwendet werden, verliert der Text an Insistenz. Die polnische Sprache lässt jedoch eine Möglichkeit zu, die Übersetzung nach dem deutschen Muster zu bilden. *Rot* könnte somit als *siny*, *dunkelrot* als *krwawosiny* und *blaurot* als *sinoniebieski* wiedergegeben werden. Solch eine Übersetzung der Farbnamen würde zudem die Stadien der Erstickung ausdrücklich zeigen, wodurch der polnische Text durch einen stärkeren Realismus geprägt wäre. Mit dieser Strategie hätte die Übersetzerin das ästhetische Verfahren von Streeruwitz rekonstruieren können. Dafür hat sich jedoch Bielicka nicht entschieden.

Die letzte Textpassage, welche einer Mikroanalyse in Bezug auf Syntax und Lexik unterzogen wird: *Der Schweißfilm auf seinem Gesicht. Tropfte. Begann zu rinnen. Auf der rotblauen Haut.* übersetzt Bielicka als *Pot na jego twarzy. Zaczął skapywać. Wreszcie spływać. Po sinoczerwonej skórze.* Auch in diesen Sätzen wird das Somatische exponiert. Mit diesem Textausschnitt offenbart sich Streeruwitz‘ Poetik, welche

auf einen schmucklosen Realismus abzielt.⁶⁰¹ Dafür sorgen Substantive: *Schweißfilm*, *Gesicht* und *Haut*, sowie Verben *tropfen*, *rinnen*, wodurch das Befinden von Roderick Ascher wirklichkeitsgetreu abgebildet wird. Streeruwitz' Programm realisiert sich in ihrer literarischen Praxis, die durch Mischform der Standard- und Fachsprache und eine Verkettung von Satzteilen gekennzeichnet ist. In der polnischen Übersetzung der angeführten Textpassage wurde der Wortschatz aus dem Bereich der Anatomie nicht eingegeben, somit lässt sich sagen, dass die lexikalische Ebene der Vorlage vollkommen angemessen in der Zielsprache rekonstruiert wird. Anders gestaltet sich die Wiedergabe der syntaktischen Ebene im Zieltext, da der Stakkato-Stil⁶⁰², welcher bereits zum Erkennungszeichen von Streeruwitz wurde, in der Übersetzung teilweise getilgt wird. Es ist darauf zu verweisen, dass die Übersetzerin die Sätze ausbaut, wodurch der minutiöse Stil von Streeruwitz in der Zielsprache nicht bewahrt wurde. Der Ein-Wort-Satz: *Tropfte*. lautet im Polnischen wie folgt: *Zaczł skapywać*, womit das Aspektive, also der Anfang der Symptome der Erstickung markiert wird. Auf diese Weise verliert der Text allerdings an Kompaktheit. Der weitere Satz: *Begann zu rinnen*. wurde wiederum als *Wreszcie splywać*. ins Polnische übersetzt. Die durativen Verben *skapywać* und *splywać* stärken die Dynamik der Szene und schildern, wie der Schweiß allmählich intensiver produziert wird. Der schonungslose Realismus führt dazu, dass die Leser*innen an den Ereignissen teilhaben können. Dabei ist die Übersetzerin allerdings auch an dieser Stelle bemüht, durch das hinzugefügte Element *wreszcie* völlig unnötigerweise die Dramatik der Szene zu steigern.

Der unten angeführte Textabschnitt ist eine Fortsetzung der im Beispiel Nr. 1 beschriebenen Szene der Erstickung. Um die Analyse nachvollziehbarer und übersichtlicher zu machen, wurde der umfassende Abschnitt, welcher den Tod von Roderick Ascher schildert, in zwei kleinere Segmente – Beispiel Nr. 1 und Beispiel Nr. 2 aufgeteilt.

Auf der syntaktischen Ebene ist der unten angeführte Abschnitt der Vorlage durch fragmentierte Sätze gekennzeichnet. Der Stakkato-Stil erstreckt sich auf die ganze Textpassage. In Bezug auf die lexikalische Ebene der Vorlage lassen sich einige Stellen erkennen, welche Termini-

⁶⁰¹ Vgl. Kernmayer, Hildegard: Poetik des Schweigens..., S. 39.

⁶⁰² Vgl. Streeruwitz, Marlene: Sein und Schein. Und Erscheinen. Tübinger Poetikvorlesungen [WiSe 1995/96, veröffentlicht zuerst 1997]..., S. 79.

ni aus dem Bereich der Anatomie enthalten, wodurch der Text einem medizinischen Bericht ähnelt. Dafür sorgen Substantive wie: *Adern, Schläfen, Haut, Arme, Gesicht, Kopf, Atem*. Die unten angeführte Textpassage setzt sich aus mehreren Momentaufnahmen zusammen, welche jeweils nur Bruchteile der dynamischen Ereignisse schildern. In den beiden angeführten Beispielen des Ausgangstextes lässt sich somit sowohl auf syntaktischer als auch lexikalischer Ebene die Eigenart von Streeruwitz' Poetik erkennen. Der Autorin geht es in erster Linie darum, Irritationen hervorzurufen. Im Folgenden wird das zitierte Fragment einer genaueren lexikalisch-syntaktischen Analyse unterzogen.

Tab. 9: Beispiel Nr. 2, Analyse der lexikalisch-syntaktischen Struktur

DE

„Rick stand am Tisch. Krallte sich am Tisch fest. Sein Kopf hing nach vorne. Unter den Haaren waren die Adern an den Schläfen hervorgetreten. Blaue Würmer unter der blauroten Haut. Die Adern schlugen. Pulsierten. Der Ton. Der Ton. Er gab immer wieder diesen Ton von sich. Er sah erstaunt aus. Als erstaunte ihn der Ton selbst. Er starrte auf den Bildschirm hinunter. Die Arme wurden ihm schwach. Knickten ein. Sein Gesicht blau. Rick hob den Kopf, als wolle er etwas sagen. Kurz. Er sank in den Bürosessel. Er fiel nach hinten. Die Augen. Die Zunge. Alles gequollen. Pulsierte. Schlug. Ricks Kopf eine verquollene blaue Masse. Madeline hörte sich schreien. »My brother is dying.« Sie bekam keine Luft. Sie hörte Rick nicht mehr. Keinen Laut. Der Ton nicht mehr. Keine Bewegung. Madeline sank neben Rick nieder. Sie umklammerte seine Knie. Hörte sich schluchzen. Schluchzend um Atem ringen. Aus dem Walkman war Musik zu hören.“⁶⁰³

PL

„Rick stał nad stołem. Trzymał się go kurczowo. Głowa zwisała mu na piersi. Na skroniach pod włosami wystąpiły nabrzmiące żyły. Niebieskie glisty pod sinoczerwoną skórą. Żyły puchły. Pulsowały. I ten odgłos. Ten odgłos. Rick wciąż wydawał z siebie ten odgłos. Minę miał jakby zdziwioną. Zdawało się, że ten odgłos zdumiewał jego samego. Wciąż wpatrywał się w ekran komputera. Ramiona mu osłabły. Ugięły się. Twarz miał siną. Podniósł głowę, jakby chciał coś powiedzieć. Trwało to chwilę. Opadł na swój biurowy fotel. Runął do tyłu. Jego oczy. Język. Wszystko obrzmiało. Pulsujące. Głowa Ricka zamieniona w jedną opuchniętą siną masę. Madeline słyszała już tylko własny krzyk. – My brother is dying. – Nie mogła złapać tchu. Nie słyszała już Ricka. Nie odzywał się. Ani nie ruszał. Madeline osunęła się obok niego na kolana. Objęła ramionami jego nogi. Słyszała własny szloch. Poprzez ten szloch łapanie z trudem oddechu. Z walkmana dobiegały dźwięki muzyki.“⁶⁰⁴

⁶⁰³ Streeruwitz, Marlene: *Partygirl...*, S. 43-44.

⁶⁰⁴ Streeruwitz, Marlene: *Partygirl*, Bielicka..., S. 34.

Die Textpassage der Vorlage: *Kopfhing nach vorne. Unter den Haaren waren die Adern an den Schläfen hervorgetreten. Blaue Würmer unter der blauroten Haut. Die Adern schlugen. Pulsierten.* übersetzt Bielicka wie folgt: *Głowa zwisała mu na piersi. Na skroniach pod włosami wystąpiły nabrzmiałe żyły. Niebieskie glisty pod sinoczerwoną skórą. Żyły puchły. Pulsowały.* übersetzt. Die Vorlage ist von den anatomischen Termini übersät, davon zeugen Substantive wie: *Kopf, Schläfen, Haut, Adern* und das Verb *pulsieren*. Die Übersetzerin gibt die lexikalische Ebene der Vorlage im Sinne des Originals wieder und arbeitet mit denselben anatomischen Bildern. Zudem erweiterte Bielicka den ersten Satz des zitierten Textabschnitts in der polnischen Sprache um das Substantiv *piers*. Die anatomische Vivisektion des Körpers wird damit in der polnischen Übersetzung stark akzentuiert. Sowohl in der Vorlage als auch in der Übersetzung klingt am stärksten das Somatische und das Biologische an. Allerdings wird die unidiomatische und irritierende und Formulierung *Die Adern schlugen.* idiomatisch als *Żyły puchły.* übersetzt wodurch die Verfremdung der Vorlage zurückgenommen wird und das Unnatürliche des Anblicks nicht mitempfunden werden kann.

In den folgenden Sätzen: *Der Ton. Der Ton. Er gab immer wieder diesen Ton von sich.* offenbart sich Streeruwitz' Poetik, die durch eine Anhäufung von Redundanzen geprägt ist. Die Übersetzerin hat dies wahrgenommen und in der polnischen Sprache nachgebildet: *I ten odgłos. Ten odgłos. Rick wciąż wydawał z siebie ten odgłos,* indem sie das Substantiv *odgłos* in den drei aufeinanderfolgenden Sätzen wiederholt. Die einzige Diskrepanz, welche hier auffallend ist, bezieht sich auf die Übersetzung des ersten Satzes: *Der Ton.*, welcher um das Bindewort *i* erweitert wurde. Man kann vermuten, dass sich die Übersetzerin für solch eine translatorische Lösung entschieden hat, um die Akzentuierung auf den sich wiederholenden Klang zu verschieben, welcher bereits in dem Beispiel Nr. 1 ‚hörbar‘ war. Dadurch wird das Erscheinen des Akustischen im Text ausdrücklich markiert. Dabei wird jedoch durch die Konjunktion *und* ein logischer Zusammenhang in den Text eingeführt, während das Original an dieser Stelle auf die fragmentierte Wahrnehmung Madelines verweist.

Bei der Analyse der Textpassage: *Er sah erstaunt aus. Als erstaunte ihn der Ton selbst.*, ist darauf zu verweisen, dass besonders auffallend hier das Partizip *erstaunt* sowie das Verb *erstaunen* sind, welche als

eine Redundanz verschiedener Wortarten mit dem gleichen Stamm zu betrachten sind. Die Wiederholung wurde in der polnischen Sprache vermieden, indem Bielicka zwei unterschiedliche Äquivalente wählte: das Adjektiv *zdziwiony* und das Verb *zdumiewać* in der Vergangenheitsform: *Minę miał jakby zdziwioną. Zdawało się, że ten odgłos zdumiewał jego samego*. Eine Übersetzung, welche die Redundanzen wahrt, könnte lauten: *Wyglądał na zdumionego. Jakby zdumiewał go ten odgłos*. Erstens fungiert als Subjekt in dem ersten zitierten Satz in der Zielsprache *mina* (dt. *Gesichtsausdruck*), während die Vorlage das Subjekt in Form von Personalpronomen *er* aufweist. Möglicherweise hatte die Übersetzerin vor, ausdrücklich auf das Gesicht von Roderick Ascher hinzuweisen, und verzichtet deswegen auf das Personalpronomen *er*. Ein weiterer Aspekt, welcher erklärungsbedürftig ist, ist die Partikel *jakby*, um die der erste Satz ausgebaut wurde. Zwei Sätze aus der Vorlage wurden zu einem zusammengezogen. *Als* erscheint erst im dem zweiten Satz der Vorlage und leitet eine Erläuterung der weiteren Beschreibung von Roderick Ascher ein. Zudem führt Bielicka in den zweiten Satz der Übersetzung: *Zdawało się, że ten odgłos zdumiewał jego samego*. ein zusätzliches Verb – *zdawać się* – ein, wodurch in der Zielsprache ein Satzgefüge mit der Konjunktion *że* entstanden ist, wo in der Vorlage eine Ellipse erscheint. Solche translatorischen Lösungen schreiben sich nicht in die ‚gebrochene‘ Poetik von Streeruwitz ein, da die Autorin für keine geordnete und weitschweifige Syntax plädiert. Streeruwitz duldet keine argumentativen Satzstrukturen und zielt in ihrem literarischen Projekt darauf ab, diese aufzubrechen. Auch an dieser Stelle werden die Erinnerungen und Erlebnisse der Hauptfigur in der Vorlage punktuell dargestellt und nicht logisch miteinander verbunden, deswegen lässt sich sagen, dass die polnische Übersetzung hier nicht kongruent ist.

Eine Streeruwitz unangemessene, weitgehend ausgebaute Syntax lässt sich auch im Falle der weiteren Zeilen des zitierten Textabschnitts erkennen: *Sein Gesicht blau. Rick hob den Kopf, als wolle er etwas sagen. Kurz. Er sank in den Bürosessel. Er fiel nach hinten. Die Augen. Die Zunge. Alles gequollen. Pulsierte. Schlag. Ricks Kopf eine verquollene blaue Masse.*, welcher ins Polnische wie folgt übersetzt wurde: *Twarz miał siną. Podniósł głowę, jakby chciał coś powiedzieć. Trwało to chwilę. Opadł na swój biurowy fotel. Runął do tyłu. Jego*

oczy. Język. Wszystko obrzmiałe. Pulsujące. Głowa Ricka zamieniona w jedną opuchniętą siną masę. Der erste Satz der Vorlage hat eine elliptische Struktur. Die Ellipse ist ein Stillmittel, das die grammatischen Regeln aufhebt. Streeruwitz verwendet elliptische Konstruktionen, um die vorgefundene Sprache zu dekonstruieren. Diese Schreibtechnik darf in der Übersetzung nicht aus den Augen verloren werden.

Bielicka rekonstruiert den Satz jedoch, indem sie das Verb *mieć* verwendet und so die elliptische Satzstruktur durch ein Prädikat auffüllt. Die weitere Textpassage *Rick hob den Kopf, als wolle er etwas sagen.* ist syntaktisch gesehen ein vollständiger Satz. Man muss jedoch diesen Textabschnitt holistisch betrachten und die angrenzenden Sätze mitberücksichtigen. In der unmittelbaren Nähe des zitierten vollständigen Satzes steht der Ein-Wort-Satz *Kurz.* Eine sich aus verschiedenen Sätzen zusammengesetzte Syntax kann als Streeruwitz' Versuch wahrgenommen werden, den Fluss der Lektüre zu beeinträchtigen. Streeruwitz trennt die vollständigen Sätze mit kurzen Ein-Wort-Sätzen voneinander, um den Rhythmus des Romans zu changieren. In der polnischen Übersetzung wird der Ein-Wort-Satz *Kurz.* als *Trwało to chwilę.* übersetzt, also in Form eines vollständigen Satzes wiedergegeben, wodurch der gestörte Rhythmus der Passage in der Übersetzung auch an dieser Stelle nicht bewahrt wird. Bielicka eliminiert die elliptische Struktur, indem sie das Verb *trwać* in der Vergangenheitsform, das Subjekt *to* in Form von dem Demonstrativpronomen und Adverb *chwilę* verwendet. Solch eine translatorische Lösung verhält sich konträr zu den Annahmen der Poetik von Streeruwitz. Die holophrastische Syntax wirkt im Roman verrätselnd und hemmt den Lesefluss. Zudem ersetzt Bielicka die punktuelle Wahrnehmung durch eine nachvollziehbare Feststellung, wodurch sie erneut Logik in ihren Text einführt. Bielickas Übersetzungsvorschlag führt damit an den Intentionen der Autorin vorbei.

Die Textpassage *Die Augen. Die Zunge. Alles gequollen. Pulsierte. Schlag.,* welche durch eine zerstückelte Syntax gekennzeichnet ist, übersetzt Bielicka ins Polnische sehr kompakt – *Jego oczy. Język. Wszystko obrzmiałe. Pulsujące.* Es lässt sich an dieser Stelle eine Auslassung feststellen, da das Verb *schlag* nicht ins Polnische übersetzt wurde. Diese Auslassung scheint charakteristisch für Bielickas Übersetzungsverständnis zu sein. Eliminiert wurde ein verfremdendes Element, das nicht aus dem Zusammenhang verständlich wird. Bielicka bereinigt

ihren Text von Elementen, die unzusammenhängend erscheinen oder unverständlich klingen. Daraus entsteht ein kohärenter und gut lesbarer Text, welcher keine Irritationen hervorruft und auf die Akzeptanz des zielkulturellen Lesepublikums rechnen darf. Das Anpassen des Textes an die Normen der Zielsprache hat die Tilgung von Streeruwitz' Stilmerkmalen zur Folge und verhält sich konträr zu ihrem Sprachverständnis. Dies hat zu heißen, dass die Übersetzung losgelöst von den Kontexten des Textes und der Autorin durchgeführt wurde.

Diese Tendenz zu einer einbürgernden Übersetzungsstrategie bewahrheitet sich auch im folgenden Ein-Wort-Satz: *Pulsierte.*, der in der Vorlage aus einem Verb im Präteritum besteht. In der Zielsprache entscheidet sich die Übersetzerin für das Partizip I *pulsujące*. Diese translatorische Lösung kann mit der Übersetzung des vorherigen Satzes *Wszystko obrzmiałe* zusammenhängen. Zum einen kann man vermuten, dass Bielicka den Rhythmus des Abschnitts beibehalten wollte, indem sie zwei aufeinanderfolgende Attribute [...] *obrzmiiałe. Pulsujące* verwendet. Allerdings bringt sie dadurch mehr Kohärenz in den Text, was deutlich von den Postulaten der Autorin abweicht.

Die lexikalische Ebene des zitierten Abschnitts ist ein Beweis dafür, dass Streeruwitz permanent zwischen Fachsprache und Standardsprache schwankt. Diese bilden wiederum Ein-Wort-Sätze und wirken sich auf den Rhythmus des Abschnitts aus. Die Verben *pulsieren* und *schlagen* sind Synonyme und schildern eine rasche Bewegung, die dem Pulsschlag entspricht. Somit lässt sich sagen, dass der verwendete Wortschatz bildhaft ist und den Text lebendig macht. Zudem sind sie als Abbildung der punktuellen Wahrnehmung der Protagonistin zu verstehen.

Davon, dass die syntaktischen Strukturen der Vorlage von Bielicka nicht respektiert wird, zeugt auch die Übersetzung der folgenden Passage: *Ricks Kopfeine verquollene blaue Masse*. In der Zielsprache wurde der elliptische Satz als *Głowa Ricka zamieniona w jedną opuchniętą siną masę* wiedergegeben. Auch hier wurde der kompakte Satz der Vorlage vermittels eines zusätzlichen Satzglieds ins Polnische gebracht. Das Adjektiv *zamieniony* verweist auf den Prozess der Modifizierung des Gesichts während der Erstickung. Solch eine translatorische Lösung gilt zwar als kein vollständiger Satz, kann aber eine Art Verletzung der durch die Ellipse gekennzeichneten Poetik der Vorlage betrachtet werden. An

dieser Stelle wird die Logik in den polnischen Text eingeführt, wo im Original nur unverbundene Wahrnehmungseindrücke zu finden sind, was in Widerspruch zu Streeruwitz Postulaten steht. Lexikalisch gesehen wurde der Satz ins Polnische unter Berücksichtigung des Somatischen übertragen. Dafür sorgen das Substantiv *głowa*, Adjektive *opuchnięty* und *siny*. Um den anatomischen Kontext in der polnischen Sprache deutlicher zu markieren, hätte man man das Substantiv *masa* durch *tkanka* ersetzen können. Dadurch würde die Anatomie des menschlichen Körpers und dessen Organe akzentuiert, wodurch der polnische Text an Wirkungsmacht und Bildhaftigkeit gewinnen würde. Im ‚Textkörper‘ ihres Romans will Streeruwitz den menschlichen Körper und dessen Leiden zum Ausdruck bringen, vor diesem Hintergrund besteht die Aufgabe des Übersetzers darin, nach möglichen translatorischen Lösungen zu suchen, welche die Zerstückelung des Organischen in der Zielsprache abbilden. Nach den Annahmen der DTS wäre es verfehlt, den Ausgangstext in eine andere Sprache zu übertragen, ohne sich früher in den Kontext des Romans sowie der Autorin zu vertiefen. Orientiert sich die Übersetzerin nicht am Sprachverständnis der Autorin oder den Hauptannahmen ihres Schreibens, so verblässen zentrale Postulate der widerständigen Ästhetik von Streeruwitz in der Zielsprache. Erst eine genaue Kontextualisierung ermöglicht es, zentrale Textelemente der Vorlage zu identifizieren, welche von der Übersetzerin in der Zielsprache entsprechend behandelt werden müssen.

Geht man von dieser Annahme an, so kann das folgende Fragment der Vorlage als Inbegriff von Streeruwitz widerständiger Ästhetik behandelt werden: *Sie bekam keine Luft. Sie hörte Rick nicht mehr. Keinen Laut. Der Ton nicht mehr. Keine Bewegung.* In der polnischen Sprache lautet diese Textpassage wie folgt: *Nie mogła złapać tchu. Nie słyszała już Ricka. Nie odzywał się. Ani nie ruszał.* Besonders auffallend ist im Translat eine Reihe von vollständigen Sätzen, während in der Vorlage lediglich in den ersten zwei Sätzen ein Prädikat vorkommt. Es wurde bereits bewiesen, dass elliptische Konstruktionen für Streeruwitz‘ Schreiben zentral sind, aus diesem Grunde sollte dieses Stilmittel nicht in der Zielsprache eingeebnet werden. Die Textpassagen: *Keinen Laut. Der Ton nicht mehr. Keine Bewegung.* werden zum einen durch die Ellipse geprägt, zum anderen kommt die Negation *keine* in der ersten und der dritten Textpassage vor.

Die polnische Übersetzung *Nie odzywał się. Ani nie ruszał.* ist auf zwei Sätze beschränkt, wobei die Ellipse zwar wiederhergestellt, aber die Redundanz der Negation *nie* durch den Zusatz der Konjunktion *ani* zerstört wurde. Zudem ergibt sich aus der Gegenüberstellung der Vorlage und des Translats, dass die Wahrnehmungsfragmente *Keinen Laut* und *Der Ton nicht mehr.* ins Polnische in Form von einem Satz *Nie odzywał się.* wiedergegeben wurde. Der Sätze der Vorlage *Nie odzywał się. Ani nie ruszał.* weisen darauf hin, dass Rick keinen Laut von sich gibt, was von Madeline wahrgenommen wird. Sie bemerkt, dass der Ton nicht mehr hörbar ist. Im Translat wurde die Szene mit einer logischen Feststellung zusammengefasst – *Nie odzywał się.* Die punktuelle Wahrnehmung der Figur geht hier verloren, das Schockierende der Vorlage wurde im Translat zur logischen Begründung. Die Einführung des Logischen in den Text widerspricht den Ansätzen von Streeruwitz' Programm: Streeruwitz' Poetologie will nichts erklären oder den Text einordnen. Bei ihr überwältigen unverständliche Sinesindrücke den Menschen so stark, dass sie nicht in vollständige argumentativ verbundene Sätze gebracht werden können. Streeruwitz arbeitet an der Sprache, zerstückelt sie in Teile, benutzt Wiederholungen von Wörtern oder Wortgruppen, welche die logische Struktur des Textes aufbrechen und nur einzelne Wahrnehmungspartikel wiedergeben. Es soll noch einmal betont werden, dass Bielickas Eingriffe in den Text nicht durch Systemunterschiede zwischen dem Deutschen und dem Polnischen erklärt werden können. Eine Wahrung der Stilmerkmale des Ausgangstextes wäre im Polnischen durchaus möglich: Ein zufriedenstellender Übersetzungsvorschlag könnte beispielsweise lauten: *Nie mogła złapać tchu. Nie słyszała już Ricka. Żadnego dźwięku. Nawet odgłosu. Żadnego ruchu.* Dadurch bliebe der polnische Text ebenso fragmentiert und elliptisch geprägt wie das Original.

Die von Streeruwitz eingesetzte Syntax hat Auswirkungen auf den Rhythmus des Textes. Die weitere Textpassage *Madeline sank neben Rick nieder. Sie umklammerte seine Knie.* wurden ins Polnische folgendermaßen übersetzt: *Madeline osunęła się obok niego na kolana. Objęła ramionami jego nogi.* Der Ausgangstext wirkt sehr dynamisch. Dafür sorgt der Stakkato-Stil, wodurch man den Eindruck gewinnt, dass sich die Ereignisse sekundenschnell vor den Augen der Protagonistin abspielen. Im Translat wird infolge der zusätzlichen Satzteile *na kola-*

na, ramionami das Tempo des Textes deutlich verlangsamt. Selbst der Ausdruck *osuwac się na kolana* wirkt im Text hemmend und lässt die Dynamik der Szene abflauen. Diese Formulierung wird zudem eher mit einem bewusstlosen ohnmächtigen Sturz verbunden. Die angeführte Szene der Vorlage ist durch Hektik gekennzeichnet, deswegen sollte dies im Übersetzungsprozess mitberücksichtigt werden. Die *Descriptive Translation Studies* heben hervor, dass die translatorischen Lösungen der Übersetzer*innen beschrieben und somit rekonstruiert werden sollen⁶⁰⁵. Man könnte Bielicka also zugute halten, dass sie zusätzliche Teile *na kolana* sowie *ramionami* absichtlich in den Text einführt, da sie dadurch das Körperliche deutlich markiert, das im Kontext von Streeruwitz' Poetik als zentral gilt. Betrachtet man die Entscheidung der Übersetzerin aus diesem Blickwinkel, so scheint ihre Lösung berechtigt zu sein. Andererseits tragen die zusätzlich eingeführten Elemente dazu bei, dass der Text logisch strukturiert wird und den Normen der Zielsprache entspricht, was im Widerspruch zu Streeruwitz' Ansatz steht, der sprachliche Ordnungen aufbrechen möchte. Die Irritationen, die das Original bereithält, gehen damit in Bielickas Version zu einem Großteil verloren.

Die Textpassage: *Hörte sich schluchzen. Schluchzend um Atem ringen.* kann als eine translatorische Herausforderung betrachtet werden. Im Polnischen wurden die Sätze wie folgt wiedergegeben: *Słyszala własny szloch. Poprzez ten szloch łapanie z trudem oddechu.* Die Vorlage basiert auf dem Verb *schluchzen*, welcher den ersten Satz beendet und den weiteren Satz in Form vom Partizip I *schluchzend* beginnt. Darüber hinaus kommt in der Vorlage das Verb der Sinneswahrnehmung *hören* vor, welches darauf hinweist, dass die Hauptfigur die folgende Szene durch ihren Gehörsinn wahrnimmt. Dies verweist auf ihren Schockzustand, in dem sie sich selbst fremd wird und gleichsam von außen wahrnimmt.

Somit klingt die polnische Übersetzung des ersten Satzes vollkommen adäquat, da die Übersetzerin eine Nominalisierung des Verbs *schluchzen* (*szloch*) verwendet und das Verb *hören* beibehält. Zudem ist auf den zweiten Satz hinzuweisen, in dem auch die Nominalisierung des Verbs *ringen* (*łapanie*) angewendet wurde, welche in der polnischen Sprache verfremdend wirkt – *Poprzez ten szloch łapanie z trudem od-*

⁶⁰⁵ Vgl. Hewson, Lance: *An Approach to Translation...*, S. 24.

dechu. Dem Postulat der Dekonstruktion sprachlicher Strukturen wird damit Genüge getan. Allerdings scheint Bielicka den Text an dieser Stelle nicht verstanden zu haben. Im Original hört die Protagonistin das eigene Schluchzen. Und dann im Nächsten Satz hört sie, wie sie um Atem ringt. Es wird somit die Wahrnehmung des eigenen Körpers hervorgehoben, die bei Streeruwitz stets nur fragmentiert bleibt. Jeder Satz ist einer neuen Wahrnehmung gewidmet. Bei Bielicka geht dies verloren, es wird ein anderer logischer Zusammenhang konstruiert: Weil die Protagonistin schluchzt, kann sie nur mit Mühe atmen.

Die unten angeführte Textpassage schildert eine Szene im Familienhaus der Hauptprotagonistin in Baden, im Jahre 1968. Madeline befindet sich zu Hause und kümmert sich um ihre bettlägerige Mutter, welche unter multipler Sklerose leidet. Zu Hause befindet sich zudem der Familienfreund Dr. Wonder, der bei Madelines Mutter einen Hausbesuch macht. Madeline fühlt sich niedergeschlagen und weist eine zunehmende Lustlosigkeit auf. Da Madelines Mutter pflegebedürftig ist, hat die Hauptprotagonistin die Betreuung alleine übernommen. Sie kann sich nicht in der Situation zurechtfinden und wird von ständigen Atemlosigkeitsanfällen gepackt. Im Fokus der zitierten Passage steht das Innenwelt-Protokoll von Madeline, die diesmal sich selbst, und nicht wie in dem vorigen Abschnitt ihren Bruder, wahrnimmt. Der Textabschnitt ist durch punktuelle Satzketten, Pausen geprägt und wird von den vollständigen und logischen Feststellungen bereinigt. Das beschädigte Bewusstsein der Figur realisiert sich auf der syntaktischen und lexikalischen Ebene – die Fragmentierung der Satzstrukturen macht die Atemlosigkeit und Panik der Hauptfigur sinnfällig.

Tab. 10: Beispiel Nr. 3, Analyse der lexikalisch-syntaktischen Struktur

DE

„Sie bekam keine Luft. Sie wollte atmen können. Sie wollte sehen. Sie wollte niemanden so nahe. Über sich. Niemanden. Madeline richtete sich auf. Sie konnte nichts sagen. [...] Madeline ließ sich zurückfallen. Gegen die Lehne. Sie atmete schnell. Aber sie bekam kaum Luft in sich hinein. Das Atmen kam nur bis zur Kehle. Der Hals versperrt. Die Brust versteinert. Undurchdringlich. Unerreichbar. Madeline schlug sich gegen das Brustbein. Sie schlug sich mit der flachen Hand gegen das Brustbein. Ihr wurde heiß. [...] Ersticken. Wie ruhig. Sie hätte gedacht, man hätte schreien wollen. Eine heiße Welle stieg über die Schultern und das Genick und den Hals in den Kopf. Es war dann gleich wieder kalt. Sie schwitzte. Der Schweiß sofort klamm und kalt. Auf dem Hals. Im Gesicht. Dunkelheit stieg auf. In ihr. Ein schepperndes Hallen im Kopf. Hinten. Und vorne. Hinter der Stirn noch der Gedanke. Kurz. Dass sie ohnmächtig wurde. Im Wegsacken die Angst dicht um das Herz. Ein Ziehen. Innen. Irgendwo tief im Kopf. Tief hinter der Kehle. Im Aufwachen. Einen Augenblick alles in Ordnung. Die Glieder locker. Der Kopf frei. Im Körper Ruhe. Süße Ruhe. Sie blieb liegen.“⁶⁰⁶

PL

„Ale brakuje jej powietrza. Nie może złapać tchu. Nic nie widzi. Nie chce, żeby ktokolwiek się do niej zbliżał. Żeby się nad nią pochylał. Nie chce nikogo. Madeline wyprostowała się. Nie mogła wykrztusić ani słowa. [...] Madeline opadła na oparcie kanapy. Oddychała szybko. Powietrze nie docierało do jej płuc. Zatrzymywało się w połowie drogi. Tchawicę miała zaciśniętą. Klatkę piersiową zamurowaną. Nieprzepuszczalną. Nie do przebycia. Madeline uderzyła się w mostek. Płaską dłońią z rozmachem. Zrobiło jej się gorąco. [...] Śmierć przez uduszenie. Przebiega tak spokojnie. A jej się wydawało, że trzeba wtedy krzyczeć. Gorąca fala ogarnia ramiona, kark, szyję, głowę. I zaraz potem robi się znów zimno. Zaczęła się pocić. Ten pot był lepki i zimny. Czują go na szyi. Na twarzy. I ciemność. Wypełniająca ją całą. I ogłuszający grzechot w głowie. Z tyłu. Z przodu. Pod czołem jeszcze przelotna myśl. Że właśnie zemdlą. Zapadając się, poczuła lęk ściskający serce. Ból. W środku. Gdzieś głęboko w głowie. Na dnie gardła. Ledwie oprzytomniała. W jednej chwili wszystko wróciło do normy. Członki rozluźnione. Głowa wolna. W całym ciele spokój. Błogi spokój. Leżała dalej bez ruchu.“⁶⁰⁷

Im Folgenden wird die syntaktische Analyse des oben angeführten Textabschnitts durchgeführt, indem den aufgesplitterten Sätzen besondere Beachtung geschenkt wird, in denen die zentrale Kategorie in Streeruwitz' Schreiben ‚der Akt der Brechung‘ zutage tritt. Darauf

⁶⁰⁶ Streeruwitz, Marlene: Partygirl..., S. 267.

⁶⁰⁷ Streeruwitz, Marlene: Partygirl, Bielicka..., S. 206-207.

verweist auch Dröscher-Teille, wenn sie schreibt, dass Streeruwitz' Poetik darauf abziele, zum einen „vorhandene Brüche innerhalb der einzelnen Frauenleben herauszudestillieren“, zum anderen zum Ziel hat „vermittels eines literarischen Textgewebes „neue Bruchstellen als Erkenntnismomente“⁶⁰⁸ hervorzubringen. Die Brüche spiegeln sich auf der syntaktischen Ebene des Textes wider und realisieren sich in der fragmentierten Satzstruktur. In der zerrissenen Syntax manifestiert sich das bis in die Grundfesten erschütterte Innenleben der Protagonistin. Die syntaktische Ebene ist als ein Spiegelbild des aus den Fugen geratenen Frauenlebens zu betrachten. Die Intensivität des Druckgefühls auf der Brust und der Atembeschwerden schwankt im zitierten Textabschnitt. Dies betrifft auch die ungleichmäßig stark gebrochene Syntax der Autorin – mal lässt sich im Text eine Anhäufung der Bruchstellen feststellen, mal stoßen die Leser*innen auf einen vollständigen Satz. Die Satzgefüge des Romans *Partygirl*. weisen somit eine labile Struktur auf. Die ‚beweglich‘ konzipierten Sätze wirken sich auf den Rhythmus des angeführten Textabschnitts aus, indem sie die Lektüre vehement beschleunigen oder hemmen beziehungsweise ins Stocken bringen.

Begonnen werden soll mit der Analyse des folgenden Textabschnitts: *Sie bekam keine Luft. Sie wollte atmen können. Sie wollte sehen. Sie wollte niemanden so nahe. Über sich. Niemanden. Madeline richtete sich auf. Sie konnte nichts sagen.*, der in der Zielsprache folgendermaßen wiedergegeben wurde: *Ale brakuje jej powietrza. Nie może złapać tchu. Nic nie widzi. Nie chce, żeby ktokolwiek się do niej zbliżał. Żeby się nad nią pochylał. Nie chce nikogo. Madeline wyprostowała się. Nie mogła wykrztusić ani słowa.*

Was in der Vorlage besonders auffallend ist, ist die parallele Struktur der ersten vier zitierten Sätze, die jeweils mit demselben Subjekt *sie* beginnen. Zudem erscheint in dreien von ihnen dasselbe Modalverb *wollen*. Damit wird zum einen die Präsenz der Frau im Text markiert, zum anderen wird auf die inneren Bedürfnisse der Frau eingegangen und auf ihrer Eigenbestimmtheit insistiert, da das Modalverb *wollen* einen Wunsch oder Willen bekundet. Es sei an dieser Stelle nochmals an Streeruwitz' Poetikvorlesungen erinnert, in denen die Autorin ihr Augenmerk auf die Verwendung der Modalverben richtet und damit

⁶⁰⁸ Dröscher-Teille, Mandy: Autorinnen der Negativität..., S. 198.

einen Appell an die Frauen verbindet, ihr Wollen zu entwickeln. Die Bedürfnisse der Hauptfigur werden in diesem Fall jedoch nicht herausgeschrien, sondern in Form eines Bewusstseinsstroms vermittelt. Die unterdrückten Emotionen der Frau, das Frauenleiden und die weibliche Sprachlosigkeit werden in Streeruwitz' Texten unablässig thematisiert. Die zitierten Sätze sind somit als Stellen zu erkennen, welche für Streeruwitz' Schreiben, ihr Verständnis der Situation von Frauen und ihre Einstellung zur Sprache zentral sind. Diese Kontexte sind in der Analyse zu berücksichtigen.

Im Translat wird das Geschlecht der sprechenden/ denkenden Person nicht markiert, da die Übersetzerin auf das Subjekt (Personalpronomen *sie*) verzichtete. Dies ist natürlich auf die sprachlichen Asymmetrien zwischen dem Deutschen und dem Polnischen zurückzuführen, in dem das Personalpronomen in der Regel nicht genannt wird. In der polnischen Version wird damit zwangsläufig die Präsenz des weiblichen Subjekts weniger stark hervorgehoben, wodurch der polnische Text nicht so wirkungsmächtig bleibt wie die Vorlage. Zudem wurden im Translat zwei verschiedene Modalverben – *móc* (dt. *können*) und *chcieć* (dt. *wollen*) – verwendet, während im deutschen Original lediglich das Modalverb *wollen* auftaucht. Infolgedessen geht in der Übersetzung die in dem deutschen Text vorhandene Redundanz verloren, was den Rhythmus des Zieltextes schwächt. Besonders auffallend ist in der polnischen Übersetzung eine Anhäufung der Negation *nie* und *nie* – *Nie może złapać tchu. Nie widzi. Nie chce, żeby ktokolwiek się do niej zbliżał. Żeby się nad nią pochylał. Nie chce nikogo.* Hier ist eine wichtige Verschiebung zu verzeichnen – in der Vorlage verfügt die Protagonistin über einen starken Willen, der auch ins Positive gerichtet ist, sie will atmen können, sie will sehen, anderes will sie nicht. Was sie nicht kann, ist eine Sprache dafür finden. Bei Bielicka werden in den Gedanken der Protagonistin hingegen nur negative Wünsche formuliert. Zudem ist an dieser Stelle zu betonen, dass das Modalverb *wollen* in das Modalverb *können* evolviert – an die Stelle des Nicht-Wollens ist das Nicht-Können getreten. Dadurch wird der Wille der Frau, ihr Wunsch nach Eigenbestimmtheit, in der polnischen Übersetzung weniger stark exponiert als im Original.

Die Vorlage und die Übersetzung weisen eine jeweils andere grammatische Struktur auf. Davon zeugt beispielsweise die Übersetzung

der Passage – *Sie wollte sehen. Sie wollte niemanden so nahe.*, welche im Translat wie folgt lautet: *Nic nie widzi. Nie chce, żeby ktokolwiek się do niej zbliżał.* In der polnischen Sprache wird das Verb durch das Negationswort *nie* negiert – *nie chce*. Im Deutschen wird die Negation vermittels des Pronomens *niemand* markiert, welches bereits eine Verneinung in sich trägt. Man könnte somit unter zwei Möglichkeiten im Polnischen wählen. Die polnische Sprache lässt folgende Sätze zu: *Nie chce, żeby ktokolwiek się do niej zbliżał* bzw. *Nie chce nikogo blisko siebie*. In dem zweiten Vorschlag offenbart sich die Doppelnegation, welche die deutsche Sprache wiederum nicht zulässt.

Die durchgeführte Analyse zeigte zudem, dass die Passagen *Sie wollte niemanden so nahe. Über sich. Niemanden.* eine geraffte Syntax aufweist, während die polnische Übersetzung weitgehend ausgebaut ist: *Nie chce, żeby ktokolwiek się do niej zbliżał. Żeby się nad nią pochylał. Nie chce nikogo.* Die Halbsatzästhetik, welche der Zwei-Wort-Satz *Über sich.* und der Ein-Wort-Satz *Niemanden.* im Text vertreten, spiegeln die weibliche „Wort- und Lebensatemlosigkeit“⁶⁰⁹ wider. Dieses ‚Halbgesagte‘ kommt in der polnischen Fassung mit ihren sorgfältig ausformulierten Sätzen nicht zum Tragen. Hier wird alles explizit gemacht. Somit können die übersetzerischen Entscheidungen keine Zustimmung finden, da die Intention der Autorin in der Zielsprache nicht realisiert wurde. Streeruwitz‘ Absicht geht dahin, die Unmündigkeit der Frau in der Gesellschaft hervorzuheben. Die Stakkato-Sätze und ungewöhnliche Punktsetzung sind als „Stilmittel des Abwürgens“⁶¹⁰ zu verstehen, nur auf diese Weise kann eine unterdrückte Frau das Wort ergreifen – im Inneren und in Form einer erlebten Rede. Interessant ist an dieser Stelle Bielickas Lösung, vom epischen Präteritum ins Präsens zu wechseln, die durchaus nachvollziehbar ist, da dadurch Nähe zum Erzählten erzeugt wird und die Leser*innen stärker in die Gedanken der Protagonistin hineingenommen werden.

Die Sprachlosigkeit der Frau wird durch den Körper aufgewogen: nur über ihre körperlichen Symptome vermag sich die Frau zu artikulieren. Die folgenden Sätze illustrieren Streeruwitz‘ Schreiben des Körpers, das Gefühl des Eingesperrtseins äußert sich über das Somatische, als Erstickenanfall: *Sie atmete schnell. Aber sie bekam kaum Luft in sich*

⁶⁰⁹ Ławnikowska-Koper, Joanna: Sprachlos. Zeiterfahrung der..., S. 185.

⁶¹⁰ Ebd.

hinein. Das Atmen kam nur bis zur Kehle. Der Hals versperrt. Die Brust versteinert. Undurchdringlich. Unerreichbar. Die ersten drei vollständigen Sätze im Präteritum schildern, wie die Hauptprotagonistin mit Mühe Atem holt und vollzieht die Bewegung der Luft in Madelines Körper nach. Wiederum beschreiben die weiteren elliptischen Sätze bzw. Satzteile *Der Hals versperrt. Die Brust versteinert. Undurchdringlich. Unerreichbar* explizit, welche Mechanismen im Körper ausgelöst werden und schildern, wie der Körper auf den Mangel an Luft reagiert. Die Ellipse trägt dazu bei, dass das Tempo des Textabschnitts deutlich beschleunigt wird. In den zitierten Sätzen wird Lexik aus dem Bereich des Anatomischen wie *Atmen, Kehle, Hals* und *Brust* verwendet, wodurch das somatische Befinden im Text hervorgehoben wird.

Die polnische Übersetzung lautet: *Oddychała szybko. Powietrze nie docierało do jej płuc. Zatrzymywało się w połowie drogi. Tchawicę miała zaciśniętą. Klatkę piersiową zamurowaną. Nieprzepuszczalną. Nie do przebycia.* Die Gegenüberstellung beider Passagen zeigt nachdrücklich, dass die polnische Übersetzung teilweise auf anderer Lexik beruht. Bielicka nennt zwar anatomische Details, entschied sich jedoch für andere Substantive: *płuca* (dt. *Lungen*), *tchawica* (dt. *Luftröhre*). Unterschiede lassen sich auch in Bezug auf die syntaktische Ebene feststellen. So wurde der Satz *Aber sie bekam kaum Luft in sich hinein.* ins Polnische wie folgt übersetzt – *Powietrze nie docierało do jej płuc.*, anstatt den verfremdenden und daher besonders wirkungsmächtigen Ausdruck, keine Luft *in sich hinein* zu bekommen, ebenso verfremdend ins Polnische zu übertragen. Dabei übersetzt sie explikativ und erklärt ihren Leser*innen, warum Madeline keine Luft bekommt, indem sie die Bewegung der Luft bis in die Lunge nachvollzieht. Was im Original empfunden wird, wird in der Übersetzung zu einer bloßen Feststellung, wodurch der polnische Text hier an Intensität verliert.

Der weitere Satz *Das Atmen kam nur bis zur Kehle.* übersetzt Bielicka ins Polnische als *Zatrzymywało się w połowie drogi.* Der Verzicht auf die anatomischen Termini *Atem* und *Kehle* scheint unbegründet zu sein. An dieser Stelle könnte man das Substantiv *powietrze* und *docierać* wiederholen. Hier wird die anatomische Genauigkeit des Originals nicht erhalten. Die Textpassage schildert eine Vivisektion am eigenen Körper, den die Protagonistin als fremd empfindet und wie ein äußeres Objekt beobachtet. Sätze wie *Zatrzymywało się w połowie drogi.* zeigen,

dass Bielicka das nicht verstanden hat. Die Verschiebung von *Hals* und *Kehle* zu *tchawica* kam dadurch zustande, dass der Übersetzerin diese Verbindung logisch und idiomatisch erschien.

Die weiteren Textzeilen *Der Hals versperrt. Die Brust versteinert. Undurchdringlich. Unerreichbar.* sind stark durch elliptische Konstruktionen geprägt. Zudem weisen die Adjektive in den ersten zwei Halbsätzen das Präfix *ver-* auf, d. h. *versperrt, versteinert*. Zwei weitere Ein-Wort-Sätze weisen dieselbe Präfix *un-* auf, d. h. *undurchdringlich, unerreichbar*. Die Wiederholung gleichlautender Präfixe *za-* und *nie-* rhythmisiert die Wirkung des zitierten Textabschnitts. Ins Polnische wurde der Textabschnitt wie folgt übersetzt: *Tchawicę miała zaciśniętą. Klatkę piersiową zamurowaną. Nieprzepuszczalną. Nie do przebycia.*

Auch in der polnischen Version lassen sich teilweise elliptische Stellen und Redundanzen feststellen, aber sie wurden nicht in jedem Satz bzw. Halbsatz beibehalten. In der ersten Textpassage *Tchawicę miała zaciśniętą.* ist das Verb *mieć* in der Vergangenheitsform besonders auffallend. Eine fragmentierte Selbstwahrnehmung wurde damit durch eine logische Feststellung ersetzt. Das Verb *mieć* wurde jedoch im folgenden Satz nicht wiederholt, wodurch die Ellipse beibehalten wurde. Das verfremdende Partizip *versperrt* in der Vorlage wird durch das idiomatischere und explikative *zaciśniętą* ersetzt. Was die Wiederholung der Präfixe in den zwei weiteren Sätzen angeht, entschied sich die Bielicka für das Präfix *nie-* und das Negationswort *nie*, welche konsequent nacheinander verwendet wurden. Die Adjektive *zaciśnięty, zamurowany, nieprzepuszczalny* sowie *nie do przebycia* spiegeln die hermetische Innenwelt der Hauptprotagonistin wider und rhythmisieren den Textabschnitt.

Bei der Analyse der folgenden Sätze: *Madeline schlug sich gegen das Brustbein. Sie schlug sich mit der flachen Hand gegen das Brustbein.*, stellt sich heraus, dass Bielicka in der polnischen Übersetzung auf die Redundanz verzichtet, indem sie die Passage wie folgt übersetzt: *Madeline uderzyła się w mostek. Płaską dłonią z rozmachem.* Die Textpassage der Vorlage markiert eine heftige Wiederholung der Tätigkeit, wobei das Verb *sich schlagen* sowie der Fachausdruck *Brustbein* deutlich zum Vorschein gebracht werden. Zudem ist die nähere Bestimmung *mit der flachen Hand* sehr bildhaft und akzentuiert die Stärke des Schlags. Im polnischen Textabschnitt wurde die Redundanz nicht

beibehalten, der Satz *Plaską dłonią z rozmachem*. weist zwar auf die Heftigkeit des Schlags hin, jedoch geht der anatomische Fachausdruck *Brustbein* verloren. Im Text scheint die Wiederholung des Substantivs *Brustbein* jedoch unerlässlich zu sein, denn bei jeder Redundanz halten die Leser*innen inne und nehmen den Text bewusster wahr. Zudem werden durch die Wiederholungen die zentralen Stellen im Text markiert, die die Leser*innen zum Nachdenken bringen.

Die folgenden beiden kompakten Ein-Wort-Sätze bzw. Zwei-Wort-Sätze *Ersticken. Wie ruhig.*, werden in Form von deutlich ausgebauten Sätzen wiedergegeben: *Śmierć przez uduszenie. Przebiega tak spokojnie*. Aus der Definition des Verbs *ersticken* ergibt sich ein Zusammenhang mit dem Sterben. Im DUDEN Wörterbuch wird das Verb wie folgt definiert: *durch Mangel an Luft, Sauerstoff sterben*.⁶¹¹ Man kann somit annehmen, dass die polnische Übersetzung in Form einer solchen Definition verfasst wurde, denn sie ist um einiges explikativer als das Original. Man gewinnt an solchen Stellen ein wenig den Eindruck, als ob Bielicka den Text mit einem Wörterbuch in der Hand übersetzt hätte. Hätte die Übersetzerin zwei Textpassagen verfremdend übersetzt, so hätten die Leser*innen beispielsweise mit solch einer Textpassage zu tun: *Dusić się. Jak spokojnie.*, welche als eine zufriedenstellende Übersetzung betrachtet werden kann. Die stilistischen Mittel, die Streeruwitz einsetzt, könnten also durchaus mitvollzogen in der Zielsprache zumindest angedeutet werden.

Es ist an dieser Stelle hervorzuheben, dass Streeruwitz eine Autorin ist, welche für eine fragmentierte Syntax und ungewöhnliche Kommasetzung plädiert. Die Übersetzerin muss also eine aufmerksame Beobachterin der Satzstrukturen sein. Dies hat somit zu heißen, dass sich ihre Rolle nicht nur darauf beschränkt, den Text gedankenlos zu zerstückeln. Obwohl Streeruwitz das sprachliche Zeichen des Punktes unablässig verwendet, ergeben die gehackten Sätze einen Zusammenhang – sie spiegeln die fragmentierten atemlosen Gedankengänge der weiblichen Figur wider. Die Übersetzerin sollte also zunächst einmal aus dem Kontext heraus verstehen, warum Streeruwitz so arbeitet. Und dann sollte sie ebenso bewusst und präzise mit der Sprache arbeiten, ihre Strukturen aufbrechen und damit letztendlich die Möglichkeiten der Sprache erweitern.

⁶¹¹ <https://www.duden.de/rechtschreibung/ersticken> (Zugriff am 17.03.2020).

Beim Übersetzungsprozess muss der Translator die Möglichkeiten der Zielsprache maximal verwenden bzw. ausdehnen. Da die polnische und deutsche Sprache jeweils andere grammatische Konstruktionen zulassen, fällt es an manchen Stellen schwer, Verluste zu verhindern. In solch einer Situation kann der Übersetzer den Versuch unternehmen, die künstlerischen Intentionen des Autors in der Übersetzung kompensatorisch mithilfe von anderen Stilmitteln zu bewahren.

In der folgenden Textpassage *Eine heiße Welle stieg über die Schultern und das Genick und den Hals in den Kopf. Es war dann gleich wieder kalt. Sie schwitzte. Der Schweiß sofort klamm und kalt.* wird ein Schweißausbruch exakt und plastisch geschildert. Die Hitzewallung wird metaphorisch mit einer *heißen Welle* verglichen, deren Trajektorie ausführlich genannt wird. Die Metapher wurde im Translat beibehalten, wodurch sowohl die Vorlage als auch die Übersetzung die gleichen Bilder übermitteln: *Gorąca fala ogarnia ramiona, kark, szyję, głowę. I zaraz potem robi się znów zimno. Zaczęła się pocić. Ten pot był lepki i zimny.* In beiden Texten erscheint Wortschatz aus dem Bereich der Anatomie – *Schultern – ramiona, Genick – kark, Hals – szyja, Kopf – głowa, Schweiß – pot.* Die syntaktische Ebene bleibt jedoch nicht unverändert. Bielicka hat auf die Übersetzung der Präpositionen *über* und *in* verzichtet sowie die Konjunktionen ausgelassen, wodurch der Rhythmus des Satzes beschleunigt wird und der Text an Dramatik gewinnt. Die Auslassung der Präpositionen und Konjunktion *und* hat im Polnischen eine Aufzählung der Körperteile zur Folge, wohingegen bei Streeruwitz die körperlichen Reaktionen mit höchster seziererischer Präzision nachvollzogen werden. Streeruwitz formuliert ihre Sätze nüchtern und aus einer Distanz heraus, die durch das Präteritum markiert wird. Bielicka versucht hier wieder, den Text zusätzlich emotional aufzuladen, indem sie ins szenische Präsens wechselt. Weitere Sätze weisen wiederum die Vergangenheitsform auf. Der Satz *Sie schwitzte.* lautet im Polnischen *Zaczęła się pocić*, wobei die Aspekthafteigkeit des Polnischen genutzt wird, um das Erscheinen der somatischen Folgen der ‚heißen Welle‘ zu markieren und damit die Dramaturgie des Textes hervorzuheben. Der Satz wurde ohne Subjekt formuliert, da dies die polnische Sprache zulässt. Das Geschlecht des Subjekts wird in dem konjugierten Verb angezeigt. Die Sätze: *Sie schwitzte. Der Schweiß sofort klamm und kalt.* weisen eine Wiederholung von Wörtern mit

gleichem Wortstamm auf – sie können nicht derselben Wortklasse zugeschrieben werden. Das Stilmittel der *figura etymologica* wurde auch in der polnischen Übersetzung eingesetzt, da das Verb *pocić* und das Substantiv *pot* nebeneinander stehen. Mit Nachdrücklichkeit wird somit das Physiologische im Text markiert, wodurch der Text realistischer wirkt. Insgesamt erhält die Passage in der Übersetzung jedoch einen anderen Charakter als im Original – sie ist weitaus stärker emotionsgeladen als die Szene bei Streeruwitz, die eher in einem nüchternen, distanzierten Ton gehalten ist. Die Protagonistin konstatiert wie unbeteiligt die Vorgänge in ihrem Körper, der ihr fremd bleibt und den sie nicht zu empfinden vermag, es kommen gerade keine Emotionen zum Ausdruck.

Der Textabschnitt *Der Schweiß sofort klamm und kalt. Auf dem Hals. Im Gesicht.* setzt sich aus einer Verkettung elliptischer Sätze zusammen. Trotzdem wird der erste Satz im Polnischen rekonstruiert, da die Übersetzerin in den Satz das Verb *być* in der Vergangenheitsform einführt. Der erste Satz der Vorlage weist eine Alliteration *klamm und kalt* auf, die in der polnischen Übersetzung *Ten pot był lepki i zimny.* verloren ging. Um diese Stilmittel in dem Translat nachahmen zu können, muss man nach sinnverwandten Ausdrücken mit dem gleichen Anfangsbuchstaben suchen, was durchaus möglich wäre, z. B. *lepki i lodowaty.* Der Textabschnitt *Auf dem Hals. Im Gesicht.* weisen darauf hin, wo der Schweißausbruch intensiver wird. Im Polnischen wird die Ellipse eliminiert, da im ersten Satz das Verb *czuć* auftaucht – *Czula go na szyi. Na twarzy.* Die durchgeführte Analyse hat somit gezeigt, dass die Ellipse lediglich im letzten Satz beibehalten wurde, was als wesentlicher Verlust für den Zieltext angesehen werden kann. Punktuelle Selbstbeobachtung wird dadurch in der Übersetzung zu einer Abfolge logischer Erklärungen.

Die weitere Textpassage *Dunkelheit stieg auf. In ihr.* wurde ins Polnische *I ciemność. Wypelniająca ją całą.* übersetzt. Das Verb *aufsteigen* gilt als Synonym zum Verb *aufkommen* (poln. *nachodzić*). Der zitierte Satz schildert den Zustand der Hauptprotagonistin, bevor ihr schwarz vor Augen wird und sie in Ohnmacht fällt. Die Sehkraft wird geschwächt und es wird dunkel. Hier wird im Translat die Zerstückelung der Syntax durch die ungewöhnliche Punktsetzung bewahrt.

Die Textpassage schildert ausführlich, welche Symptome mit der Ohnmacht einhergehen und wie der Schmerz sich im ganzen Körper

ausbreitet: *Ein schepperndes Hallen im Kopf. Hinten. Und vorne. Hinter der Stirn noch der Gedanke. Kurz. Dass sie ohnmächtig wurde. Im Wegsacken die Angst dicht um das Herz.* Es kommt hier zum Fluktuieren zwischen vollständigen Sätzen und Halbsätzen, wodurch die zitierte Textpassage sehr dynamisch wirkt und die syntaktische Ebene verdichtet wird. Die polnische Übersetzung ist wie der zitierte Abschnitt der Vorlage durch Mehrdimensionalität gekennzeichnet, da kompakte Halbsätze mit vollständigen Sätzen verflochten werden. Dies resultiert in einem wechselhaften Rhythmus beider Texte: *I oguszający grzechot w głowie. Z tyłu. Z przodu. Pod czołem jeszcze przelotna myśl. Że właśnie zemdląca. Zapadając się, poczuła lęk ściskający serce.* In der Übersetzung der Sätze *Hinter der Stirn noch der Gedanke. Kurz. Dass sie ohnmächtig wurde.* ist auffällig, dass der Ein-Wort-Satz *Kurz.* von dem ersten Satz ‚aufgesogen‘ und mittels des Adjektivs *przelotny* widergespiegelt wurde. Die deutsche Textpassage weist einen gestörten Rhythmus auf, da der Ein-Wort-Satz *Kurz* die übrigen Sätze – den elliptischen Satz und den mit *dass* eingeleiteten Nebensatz – voneinander abtrennt. In der Struktur des Textes realisiert sich somit Streeruwitz großangelegtes literarisches Projekt, welches darauf abzielt, die vorgefundene Sprache aufzubrechen. Streeruwitz will vermittels ihrer widerständigen Ästhetik Bewegung in die Sprache und den Text bringen. Die Deformierung der grammatischen Regeln dient dazu, ihr literarisches Projekt zum Ausdruck zu bringen. Dies realisiert sich in der Übersetzung nur zum Teil.

Die folgende Passage: *Im Wegsacken die Angst dicht um das Herz. Ein Ziehen. Innen. Irgendwo tief im Kopf. Tief hinter der Kehle. Im Aufwachen. Einen Augenblick alles in Ordnung.* wurde wiedergegeben als: *Zapadając się, poczuła lęk ściskający serce. Ból. W środku. Gdzieś głęboko w głowie. Na dnio gardła. Ledwie oprzytomniała. W jednej chwili wszystko wróciło do normy.* Begonnen werden soll mit einer genaueren Besprechung des substantivierten Verbs *Wegsacken*, das nach Duden Wörterbuch *absacken, bewusstlos werden*⁶¹² bedeutet. Das oben angeführte Beispiel Nr. 3 führt die Szene fort, in der die Hauptprotagonistin in Ohnmacht fällt. Vor diesem Hintergrund wäre es angemessen, den Zustand der Bewusstlosigkeit im Zieltext zu markieren. Diesen gibt

⁶¹² <https://www.duden.de/rechtschreibung/wegsacken> (Zugriff am 17.03.2020).

die Übersetzerin mittels des Partizips *zapadając się* wieder, wodurch der polnische Text nicht direkt auf den Zustand der Bewusstlosigkeit hinweist. Diese translatorische Lösung hat zur Folge, dass der Text verfremdend klingt und somit mit den Annahmen von Streeruwitz' Poetik im Einklang steht. Allerdings hat sich die Übersetzerin im ersten Satz dafür entschieden, das Verb *czuć* hinzuzufügen, obwohl die Vorlage durch eine elliptische Konstruktion geprägt ist. Dies zeigt wiederum Bielickas Tendenz zur Glättung der Stilmerkmale des Originals und zum explikativen Übersetzen. Dabei kommt es überdies zu einer signifikanten Verschiebung – Streeruwitz' Protagonistin fühlt ja gerade nicht, sondern beobachtet die eigenen körperlichen Reaktionen aus der Distanz heraus. Es wird also in der Übersetzung ein völlig anderes Verhältnis zum eigenen Körper modelliert, das zu Streeruwitz' verfremdendem ‚Körper-Schreiben‘ im Widerspruch steht.

Es muss noch auf einen weiteren Aspekt der Übersetzung dieses Satzes hingewiesen werden – das Fragment *die Angst dicht um das Herz* wurde im Polnischen mittels eines zusätzlichen Adjektivs *ściskający* wiedergegeben und lautet – *łęk ściskający serce*. Dieses Verfahren, ausschmückende Elemente in den Zieltext einzuführen, steht im Widerspruch zu der schmucklosen und kargen Poetik von Streeruwitz. Die verfremdende Formulierung aus dem Ausgangstext wird dabei zu einer idiomatischen Fügung geglättet. In den folgenden Sätzen der polnischen Übersetzung wird dagegen der Stakkato-Stil von Streeruwitz beibehalten, da sie aus Ein-Wort-Sätzen bzw. elliptischen Sätzen bestehen: *Ból. W środku. Gdzieś głęboko w głowie. Na dnie gardła. Ledwie oprzytomniała*. Problematisch scheint jedoch hier die Übersetzung des Halb-Satzes *Im Aufwachen*. zu sein, der ins Polnische mit dem vollständigen Satz in der Vergangenheitsform *Ledwie oprzytomniała* wiedergegeben wurde. Dadurch wird die gebrochene Syntax der Vorlage im Zieltext nicht gewahrt und die punktuelle Körperwahrnehmung wird zu einer erklärenden Feststellung. Verglichen mit dem Satz der Vorlage gewinnt die polnische Übersetzung dadurch deutlich an Explizitheit.

Ebenso ist auf eine weitere Verschiebung auf der lexikalischen Ebene hinzuweisen. Bielicka verwendet das Verb *oprzytomnieć*, das explikativ den Zustand der Protagonistin widerspiegelt. In diesem Zusammenhang muss natürlich die Frage der Normen in beiden Sprachen aufgeworfen werden, denn eine wortwörtliche Übersetzung wäre in der polnischen

Sprache wegen der Form untypisch (**w budzeniu się*). Auf translatorisches Entscheidungsverhalten im Normenkonflikt zwischen den Sprachsystemen geht in seinen Überlegungen Toury ein, der schreibt, der Translator könne auf den Text mit verschiedenen translatorischen Strategien reagieren – bei der Beschreibung der *initial norms*⁶¹³ unterscheidet Toury die Norm der Adäquatheit in Bezug auf die Vorlage und die Norm der Akzeptabilität dem Zieltext gegenüber.

Als Fazit kann festgehalten werden, dass Bielicka die aufgeführte Textpassage an die Normen des Polnischen anpasst und folglich die Eigentümlichkeit von Streeruwitz' Individualästhetik verloren geht. Daraus lässt sich folgern, dass Bielicka die Normen der Akzeptabilität in der Zielkultur im Blick hat und bestrebt ist, den Text an die zielkulturellen Leser*innen heranzubringen. Eine solche einbügernde Übersetzungsstrategie scheint für Bielicka typisch zu sein.

Die Einhaltung der Norm der Akzeptabilität bezieht sich auch auf den letzten Satz des angeführten Abschnitts: *Einen Augenblick alles in Ordnung.*, der im Polnischen wiedergegeben wurde als: *W jednej chwili wszystko wróciło do normy*. Auch hier rekonstruiert Bielicka den elliptischen Satz, indem sie das Prädikat *wracać* einführt und somit mehr Kohärenz den Zieltext bringt. Die Eigenart des poetischen Ansatzes von Streeruwitz mit seiner Betonung des Fragmentierten und Disparaten wird damit im polnischen Text nicht zum Ausdruck gebracht.

Die unten angeführte Textpassage (Beispiel Nr. 4) schildert eine Szene aus dem Kapitel Santa Barbara, Juni 1996. Hier kreuzen sich die Wege von Rick und Madeline. Beide sind bereits erwachsen und verbringen miteinander Zeit an der Küste. In dem angeführten Textabschnitt rückt deutlich das Körperliche in den Vordergrund, es wird der Handlung ein performativer Subtext unterlegt, der die Wirkungsintensität des Ausgangstextes verstärkt. Madeline betrachtet die Umgebung aus der Distanz, sie reist in ihrer Imagination und kann sie nicht von der realen Handlung trennen. Ihre Vorstellungen setzen sich aus beweglichen Bildern zusammen, welche thematisch um das Körperliche kreisen. Sie ruft das Museum in der Währingerstraße in Erinnerung, die Vergangenheit verflocht sich mit der Gegenwart. Die Szene, in der die Hauptfigur in die Fantasie flüchtet, transportiert eine deutliche soziale

⁶¹³ Vgl. Prunč, Erich: Entwicklungslinien der Translationswissenschaft..., S. 235.

Aussage – in dem Roman *Partygirl*. wird die Unmündigkeit der Frau in der Gesellschaft thematisiert. Die Fantasiewelt ermöglicht es Madeline, Eindrücke und Erinnerungen im Inneren zu verarbeiten und ihre Gefühle zu regulieren. Dies deutet darauf hin, dass Madeline nicht imstande ist, ihre Empfindungen direkt sprachlich zu artikulieren. Was ist der Hauptfigur übrig bleibt, ist die Fantasiewelt, in der die Gedankenketten strömen. Mit diesem Abschnitt wird somit die Unmöglichkeit der Frau zum Erzählen und deren Lage in der Gesellschaft erfasst.

Der stark rhythmisierte Abschnitt ist durch eine Akkumulierung von Erlebnissen geprägt und setzt sich aus kurzen Sätzen, Satzketten und Redundanzen zusammen. Die syntaktische Ebene der angeführten Textpassage ist zerstückelt, was zur Folge hat, dass die kommunikative Funktion des Textes gestört wird. Auf der lexikalischen Ebene des Ausgangstextes vermehrt sich stark der Wortschatz aus dem Bereich der Anatomie, was darin resultiert, dass der Text einem medizinischen Bericht ähnelt. Imaginäre Bilder entfalten eine starke Wirkung, beeinflussen den Rhythmus des Textes und stellen weibliche Erfahrungen in den Mittelpunkt. In dem unten angeführten Abschnitt wird ein Überblick über den menschlichen Körper umrissen, wobei die Akzentuierung auf dem Zusammenspiel überlebenswichtiger Organe – Herz und Lungen – liegt. Eine detaillierte Darstellung der Organe hat zur Folge, dass der Ausgangstext ausgesprochen realistisch wirkt. Dafür sorgt die Beschreibung der Aufnahme des Sauerstoffs und des Schlagens des Herzens.

In den weiteren Zeilen wird jedoch in den Text das Imaginäre, die Vorstellungen der Hauptprotagonistin eingeführt, die die Struktur des Textes stören. Der medizinische Bericht schlägt unvermittelt in die Imaginationen der Hauptprotagonistin um. Streeruwitz macht so die Sprache der Anatomie zum Dekonstruktionsobjekt, indem sie den medizinischen Bericht aufbricht und ihn in eine auf Imagination beruhende Geschichte umschlagen lässt. Eine sachliche und logische Wiedergabe des Funktionierens menschlicher Organe mündet in die Fantasie der Hauptprotagonistin.

Tab. 11: Beispiel Nr. 4, Analyse der lexikalisch-syntaktischen Struktur

DE

„Madeline spürte Ricks Atem gegen ihren Arm und die Schulter. Sie spürte seinen Oberkörper. Stellte sich seinen Oberkörper vor. Sah seinen Oberkörper vor sich. Von innen. Wie eines der Wachsmodele im Museum in der Währingerstraße. Aber lebend. Sein Herz pumpte. Die Lungen dehnten sich. Fielen zusammen. Blut schoß hellrot durch die Adern vom Herz weg. Und es konnte aufhören. Ricks Herz konnte aufhören. Und ihres. Und das jedes dieser Menschen am Strand. Madeline sah alle Brustkörbe offen vor sich. Sah ihren eigenen. Sah die Herzen schlagen. Eifrige Maschinchen. Eifrige kleine Dinger. Widerliche eifrige Maden. Fremd. Willenlos. Nichts wissend vor sich hin zuckend. Das Gefühl, in sich versperrt zu sein. Ausgesperrt. Aber nach innen. Kein Zugang zu sich und in sich gelangen nicht möglich.“⁶¹⁴

PL

„Madeline czuła oddech Ricka na ramieniu i barku. Czowała jego tors. Zobaczyła go oczami wyobraźni. Od środka. Jak jeden z tych modeli woskowych w muzeum przy Währingerstraße. Tyle, że ten był żywy. Jego serce biło. Płuca rozszerzały się. I kłęsy. Jasnoczerwona krew odpływała z serca żyłami. Ale to serce mogło ustać. Serce Ricka mogło po prostu ustać. Podobnie jak jej serce. I jak serca tych ludzi na plaży. Madeline zobaczyła wszystkie te klatki piersiowe, otwarte, przed sobą. Swoją własną także. Zobaczyła bijące serca. Gorliwe instrumenciki. Gorliwe maleńkie żyłatka. Odrażające pracowite robaki. Obce. Tępe. Bezmyślnie drgające. Uczucie wyłączenia. Albo zamknięcia. I to przed samym sobą. Bez dostępu do siebie. Bez możliwości dotarcia do własnego wnętrza.“⁶¹⁵

In dem zitierten Abschnitt wird eine große Anzahl anatomischer Termini wie *Arm*, *Schulter*, *Oberkörper*, *Herz*, *Lungen*, *Adern* und *Brustkorb* akkumuliert. Diese werden mehrmals wiederholt, wodurch die Vorlage an Wirkungsintensität gewinnt. Im Folgenden wird geprüft, ob die anatomische Genauigkeit des Originals im Translat beibehalten wurde. Begonnen werden soll mit der Analyse der vier Sätze, in denen dreimal das Substantiv *Oberkörper* erscheint – *Sie spürte seinen Oberkörper. Stellte sich seinen Oberkörper vor. Sah seinen Oberkörper vor sich*. Die polnische Übersetzung des zitierten Abschnitts lautet wie folgt: *Czowała jego tors. Zobaczyła go oczami wyobraźni*. Verglichen mit der Vorlage, scheint, Bielicka im Polnischen vieles geglättet zu haben. So werden Redundanzen getilgt, das Substantiv *Oberkörper* kommt

⁶¹⁴ Streeruwitz, Marlene: Partygirl..., S. 119.

⁶¹⁵ Streeruwitz, Marlene: Partygirl, Bielicka..., S. 93-94.

im Translat nur einmal vor, während die Vorlage durch mehrfache Nennung des Körperteils geprägt ist. Zudem wurde die Übersetzung zu zwei vollständigen Sätzen zusammengezogen. Dies ist nicht darauf zurückzuführen, dass Bielicka den Inhalt der drei Sätze in zwei kompakten formulierte, sondern den Satz *Sah seinen Oberkörper vor sich*. ausgelassen hat. Jede unmotiviert Auslassung versteht sich als ein großer Verlust für den ZIELtext. Die dreigliedrige Form der Sätze des Originals wurde dadurch zerstört, was sich im Endeffekt auf den Rhythmus des Textes auswirkt. Dabei gehen auch die Brüche zwischen Realität und Vorstellung verloren, die bei Streeruwitz in zwei getrennten Sätzen einander gegenüberstehen – was Madeline sich vorstellt und was sie sieht, gehört zwei verschiedenen Welten an – und gerade diese werden bei Bielicka in einem Satz zusammengedrängt.

Ein weiterer Aspekt der Übersetzung, der besonders auffällig ist, ist die Tilgung von Redundanzen. Streeruwitz' Poetik beruht auf Wiederholung und hebt so die Elemente des Textes hervor, welche tongebend sind. Diese Strategie bildet Bielicka in der Übersetzung nicht nach, sondern glättet den Text, wodurch die Eigentümlichkeiten von Streeruwitz' Individualästhetik verloren gehen. Anstatt das Substantiv *Oberkörper* zu wiederholen, setzt die Übersetzerin variierend das Substantiv *tors* und das Pronomen *go* ein. Irritierung und Redundanz sind poetisches Programm von Streeruwitz und dürfen im Übersetzungsprozess nicht eingeebnet werden. Während die Vorlage ein Studium der Anatomie darstellt und das disparate Körperteil sich vor den ganzen Menschen schiebt, wird die polnische Übersetzung an die Leser*innen herangebracht und an die Normen der Zielsprache angepasst, die keine Wiederholungen duldet. Wiederum übersetzt Bielicka nach den Normen der Akzeptabilität, obwohl sich Streeruwitz offen zu ihren eigentümlichen Schreibtechniken äußert. Sie haben eben eine „strukturbildende Kraft“⁶¹⁶ und schaffen ein undurchdringliches textuelles Gewebe. Mit anderen Worten bedeutet dies, dass die Ästhetik der Autorin im Translat nicht mitberücksichtigt wurde.

An dieser Stelle sei nochmals auf die Annahmen der *DTS* verwiesen, nach denen die Rolle der Übersetzer*innen darin besteht, zu den Kontexten der Autorin vorzudringen, um sich einen allgemeinen Überblick über deren Texte und Weltwahrnehmung zu verschaffen. Die Funktion

⁶¹⁶ Kedveš, Alexandra: Geheimnisvoll..., S. 22.

der Sprache und das dekonstruktive Verfahren sind für Streeruwitz zentral und es scheint, dass Bielicka es versäumt hat, sich mit Streeruwitz' Poetik vertraut zu machen. Dadurch verliert der Text an vielen Stellen an Wirkungsintensität und der für Streeruwitz typischen Artifizialität. Bielicka hätte im Translat durchaus mehr Raum für Streeruwitz' literarisches Programm verschaffen können, hätte sie den Text nicht von jeglichen Stilmerkmalen der Autorin bereinigt.

Nach der Norm der Akzeptabilität in der Zielsprache richtete sich Bielicka auch bei der Übersetzung der folgenden Textpassage: *Wie eines der Wachsmodele im Museum in der Währingerstraße. Aber lebend.*, die sie im Polnischen wie folgt formulierte: *Jak jeden z tych modeli woskowych w muzeum przy Währingerstraße. Tyle, że ten był żywy.* Auch hier führt Bielicka eine logische Verknüpfung ein. Aus dem Halb-Satz, der sich aus Konjunktion *aber* und Partizip Präsens *lebend* zusammensetzt, macht sie einen vollständigen Satz, indem sie das Prädikat *być* in der Vergangenheitsform einsetzt. Während der deutsche Halb-Satz den Rhythmus des Abschnitts plötzlich bricht, wird der Rhythmus des polnischen Satzes mit der Konjunktion *tyle że*, dem Demonstrativpronomen *ten* und dem Prädikat *być* deutlich verlängert.

Die folgenden Textstellen *Sein Herz pumppte. Die Lungen dehnten sich. Fielen zusammen.* wurden dagegen zufriedenstellend übersetzt – *Jego serce bilo. Płuca rozszerzały się. I kłęsy.* Hier lassen sich keine Auslassungen oder Verzerrungen in Bezug auf Streeruwitz' Poetik weder auf der lexikalischen noch auf der syntaktischen Ebene des Zieltextes feststellen.

Problematisch scheint jedoch die Wiedergabe weiterer Sätze des zitierten Abschnitts – *Blut schoß hellrot durch die Adern vom Herz weg. Und es konnte aufhören. Ricks Herz konnte aufhören. Und ihres. Und das jedes dieser Menschen am Strand.*, die Bielicka wie folgt formuliert: *Jasnoczerwona krew odpływała z serca żyłami. Ale to serce mogło ustać. Serce Ricka mogło po prostu ustać. Podobnie jak jej serce. I jak serca tych ludzi na plaży.* Die zitierte Textpassage schildert eine dynamische Szene, in der das Funktionieren des Herzens dargestellt wird. Die Semantik des Verbs *schießen* im Präteritum konnotiert die Plötzlichkeit und Lebensbedrohung der Verletzung. Im Translat geht jedoch die künstlerische Intention von Streeruwitz verloren, da das durative Verb *odpływać* die Dynamik der polnischen Textpassage

deutlich abschwächt. Die drei folgenden weitere Sätze *Und es konnte aufhören. Ricks Herz konnte aufhören. Und ihres.* wurden explikativ ins Polnische übersetzt – *Ale to serce mogło ustać. Serce Ricka mogło po prostu ustać. Podobnie jak jej serce.* Lediglich der mittlere Satz ist der Vorlage nachgebildet. Im Satz *Und es konnte aufhören.* wurde das Personalpronomen *es* als *to serce* übersetzt. Im dritten Halb-Satz *Und ihres.* geht die kompakte Syntax der Vorlage zum Großteil verloren, da die Übersetzerin eine translatorische Lösung wählt, die auf dem Explikativen beruht – *Podobnie jak jej serce.* Nicht nur hat Bielicka das Wort *serce* eingesetzt, wie es in dem ersten Satz der Fall ist, sondern unbegründet Kohärenz in den Text gebracht. Der deutsche Halb-Satz beginnt mit der Konjunktion *und*, die polnische Übersetzung beginnt mit dem *podobnie*, das eine Ähnlichkeitsrelation stiftet. Halb-Sätze wie *Und ihres.* können als Innbegriff von Streeruwitz' Ästhetik gelten, was Bielicka in der Übersetzung augenscheinlich übersieht. Die Textpassage der Vorlage spiegelt die punktuelle Wahrnehmung der Hauptprotagonistin wider und darf nicht als eine logische Feststellung – *Podobnie jak jej serce.* übersetzt werden. Dies kann als ein Beweis dafür gelten, dass Bielicka den Text wieder zum Großteil einbürgert und ihn an die Normen der Zielsprache anpasst, wodurch die Kompaktheit und Irritation der Vorlage eingeebnet werden. Es ist nicht angemessen, Streeruwitz explizit zu übersetzen, da sie ihr literarisches Programm auf ein anderes Sprachverständnis stützt, das einer ‚Poetik der Verrätselung‘ und des Impliziten folgt.

Das dekonstruktive Verfahren Streeruwitz' kommt auch im dem Satz *Und das jedes dieser Menschen am Strand.* zum Tragen. Die polnische Übersetzung lautet wie folgt: *I jak serca tych ludzi na plaży,* auch hier übersetzt die Übersetzerin den Satz explikativ, indem sie im Translat das Substantiv *serca* einsetzt. Analysiert man den vorangegangenen Satz der Vorlage, bemerkt man, dass beide Sätze *Und ihres. Und das jedes dieser Menschen am Strand.* dieselbe Konjunktion *und* aufweisen. Während bei Streeruwitz die Konjunktion wiederholt wird, tilgt Bielicka die Redundanz – *Podobnie jak jej serce. I jak serca tych ludzi na plaży.* Die gebrochene Syntax bestimmt Streeruwitz' Poetik und die wiederholte Konjunktion am Anfang der Sätze, die immer wieder neu ansetzen, suggeriert die Unfähigkeit der Frau, sich innerhalb der vorgefundenen sprachlichen Strukturen zu äußern. Während Streeruwitz in diesem

Abschnitt präzise mit einer geringen Anzahl von Wörtern arbeitet, mit denen sie Intensität erzeugt, versieht Bielicka den polnischen Text mit sprachlichen Elementen wie *podobnie jak*. Durch solche Eingriffe wird die ‚Beschädigung‘ der Sprache des Originals zurückgenommen, die mit dem dissoziierten Zustand der Hauptprotagonistin korrespondiert, welche die Geschehnisse punktuell wahrnimmt und genauso unverbunden zum Ausdruck bringt. Die weibliche Stimme ist in Streeruwitz‘ Texten eine stammelnde, verletzte Stimme. Für diese Stimme der Frau, die nicht mit den gegebenen sprachlichen Strukturen zur Deckung gebracht werden kann, und doch immer wieder nach sprachlicher Artikulierung drängt, fordert die Autorin in ihrem poetologischen Konzept mehr Raum, und diese poetologische Annahme darf beim Übersetzungsprozess nicht übersehen werden.

In der weiteren Textpassage *Madeline sah alle Brustkörbe offen vor sich. Sah ihren eigenen. Sah die Herzen schlagen.* ist einerseits durch Kompaktheit geprägt, andererseits wird durch die Wiederholung des Prädikates *sehen* im Präteritum die Insistenz des imaginativen Sehens hervorgehoben. Bielicka gibt sie wie folgt wieder: *Madeline zobaczyła wszystkie te klatki piersiowe, otwarte, przed sobą. Swoją własną także. Zobaczyła bijące serca.*, indem sie die Kontinuität der Redundanz unterbricht, damit der Abschnitt im Polnischen natürlicher klingt. Anstatt einer Wiederholung des Prädikats *sehen* fügt sie das Füllwort *także* hinzu, wodurch die Intensität der polnischen Textpassage abgeschwächt und eine logische Verknüpfung eingeführt wird. Zudem versieht sie den ersten Satz mit einem zusätzlichen Element – dem Demonstrativpronomen *te*, wodurch eine logische Verbindung mit den früher genannten *Menschen am Strand* erzeugt wird.

Im folgenden Abschnitt kommt der Inbegriff von Streeruwitz‘ ästhetischem Programm zum Tragen, in ihren Texten weibliche Erfahrung zu markieren, da er durch den inneren Monolog der Hauptprotagonistin geprägt ist, der disparate Gedankensplitter aneinanderfügt – *Eifrige Maschinchen. Eifrige kleine Dinger. Widerliche eifrige Maden. Fremd. Willenlos.* Im Folgenden wird überprüft, inwieweit die Übersetzerin die widerständige Poetik der Autorin im Translat nachgebildet hat. Begonnen werden soll mit der Analyse der ersten drei Sätze der Vorlage, in denen die Redundanz des Adjektivs *eifrig* auffallend ist. Sie wurden wie folgt ins Polnische

übersetzt – *Gorliwe instrumenciki. Gorliwe maleńkie żyjątki. Odrażające pracowite robaki*. Bielicka übersetzt das Adjektiv *eifrig* als *gorliwy* und führt es lediglich in zwei Sätze ein. Somit geht die dreimalige Wiederholung im polnischen Text verloren. Typisch für Streeruwitz' Sprachgebrauch ist die Akkumulierung von denselben Wörtern, die für eine dynamische Darstellung des Stammelns der weiblichen Stimme im Text sorgen. Auch hier kehrt das Motiv der sprachlosen Frau zurück, wodurch das verstümmelte Weibliche auf der sprachlichen Ebene noch intensiver anklingt. Einer der zentralen Kontexte in Streeruwitz' Literatur ist die kommunikationsunfähige Frau, die sich innerhalb der bestehenden Sprachordnung nicht zu artikulieren vermag. Die Grundlage für Streeruwitz' widerständige Ästhetik bildet das dekonstruktive Verfahren, welches ihr ermöglicht, die Sprachlosigkeit von Frauen in Form von abgehackten und gerafften Sätzen zum Ausdruck zu bringen. Streeruwitz sprengt die vorgefundenen sprachlichen Konstrukte, um mehr Raum für die weibliche Erfahrung im Text zu verschaffen. Von den Übersetzer*innen erwartet man somit, dass sie in der Zielsprache markieren, wie die Autorin mit der Sprache umgeht und sie wahrnimmt. Die unzusammenhängende Syntax wurde bereits zum Markenzeichen Streeruwitz' und ist von den Übersetzer*innen zu beachten.

Die syntaktische Mehrbezüglichkeit der einzelnen Elemente kommt in den weiteren Teilen des angeführten Abschnitts *Fremd. Willenlos*. zum Tragen, von denen man nicht eindeutig sagen kann, ob sie im Text als Adjektive oder Adverbien fungieren. Die Grammatik der deutschen Sprache gibt Streeruwitz eine Möglichkeit, den Text nicht eindeutig zu formulieren und im Impliziten zu bleiben. Dies lässt auch verschiedene Interpretationswege zu. Während Streeruwitz ihren Leser*innen eine Hintertür in Bezug auf die Interpretation offenhält, engt Bielicka diese ein, in dem sie sich für attributive Adjektive *obce* und *tepe* entscheidet und sie als eine nähere Bestimmung zu den Substantiven *instrumenciki, żyjątki, robaki* beifügt.

Streeruwitz stellt in ihren Texten Bezüge oftmals nicht durch logische bzw. argumentative Verknüpfungen her, sondern durch ein Spiel mit Wortbedeutungen, variiierende Wiederholungen von Wortelementen, die immer wieder auf ihre Bedeutung abgeklopft werden. Dies veranschaulicht die folgende Textpassage *Das Gefühl, in sich versperrt zu sein. Ausgesperrt. Aber nach innen. Kein Zugang zu sich*

und in sich gelangen nicht möglich., die von Bielicka wie folgt übersetzt wurde: *Uczucie wyłączenia. Albo zamknięcia. I to przed samym sobą. Bez dostępu do siebie. Bez możliwości dotarcia do własnego wnętrza.* In der Vorlage arbeitet die Autorin mit zwei Adjektiven *versperrt* und *ausgesperrt*, welche den gleichen Stamm *sperr* aufweisen. In der polnischen Sprache ist dies nur schwer wiederzugeben. Was man an dieser Stelle kompensatorisch unternehmen kann, ist die Verwendung gleicher Präfixe. Somit könnte man die Übersetzung wie folgt formulieren: *Uczucie zablokowania. Zamknięcia.* Auf diese Weise würde die Ästhetik von Streeruwitz zumindest teilweise beibehalten. Die Übersetzerin führt dagegen zwei voneinander abweichende Elemente in den Text ein: *wyłączenie* und *zamknięcie*, die keine Ähnlichkeiten in Bezug auf ihre morphologischen Bestandteile aufweisen. Zudem wurde in den zweiten Halb-Satz des Translats unbegründet die Konjunktion *albo* eingeführt.

Diese translatorische Entscheidung wirkt sich deutlich auf die Rezeption des angeführten Abschnitts aus, da man den Eindruck gewinnt, dass die Hauptprotagonistin sich Gedanken darüber macht, wie sie sich fühlt und nach einer passenden Formulierung sucht – [entweder] *Das Gefühl, in sich versperrt zu sein. [oder] Ausgesperrt.* In der Vorlage wird der Zustand der Hauptprotagonistin punktuell, ohne logische Verknüpfungen beschrieben, es wird auf kein Entweder-oder hingewiesen. In der fragmentierten Syntax von Streeruwitz ist jedes Detail wichtig, die Worte unterliegen einem bestimmten Rhythmus und jedes zusätzlich eingeführte Füllwort wie *albo* wirkt störend. Anhand der oben durchgeführten Analyse lässt sich das Fazit ziehen, dass sich die Übersetzer*innen in die Kontexte von Streeruwitz vertiefen sollen, ansonsten kann der spielerische Umgang mit der Sprache in der Übersetzung nicht entsprechend gewichtet werden.

Der folgende Halb-Satz *Aber nach innen.* wurde ins Polnische als *I to przed samym sobą.* übersetzt. Die verrätselte Formulierung wurde im Translat deutlich ausgebaut. Eine zufriedenstellende Übersetzung würde somit lauten: *Do wewnątrz.* Auf diese Weise ließe sich die Kompaktheit des Satzes und sein impliziter Charakter im Polnischen beibehalten.

Im Folgenden wird die weitere Textpassage *Kein Zugang zu sich und in sich gelangen nicht möglich* einer Analyse unterzogen. Der fragmentierte und dem logischen Verständnis entzogene Satz kann als

ein anschauliches Beispiel für Streeruwitz' Schreibpraxis gelten. Im Polnischen wurde der Satz unbegründet in zwei Sätze aufgeteilt – *Bez dostępu do siebie. Bez możliwości dotarcia do własnego wnętrza.*, die auch hier das Unverständliche ins Logische hinein auflösen. Eine zufriedenstellende Übersetzung, welche die poetischen Annahmen von Streeruwitz beachtet, könnte lauten: *Bez dostępu do siebie i możliwości wglębienia się.* Auf diese Weise würden die Modalität, Irritation und Künstlichkeit, die für Streeruwitz' Ästhetik zentral sind, im Polnischen sowohl auf der lexikalischen als auch auf der syntaktischen Ebene beibehalten.

Bielicka richtet sich in ihrem Text vorwiegend nach der Norm der Akzeptabilität, da Sie ihre Leser*innen vor den Eigentümlichkeiten der Sprache der Autorin schützt, indem sie das Translat von der Künstlichkeit und Irritation bereinigt. Ihre Übersetzung wirkt nicht verfremdend, sondern wird an die Normen der Zielkultur angepasst. Dadurch bricht Bielicka Streeruwitz' Sprache auf, geht mit ihrem Text manipulativ vor und orientiert sich nicht an das Sprachverständnis der Autorin, wodurch die Postulate der widerständigen Ästhetik verblassen und die polnischen Leser*innen einen gut lesbaren polnischen Text erhalten.

2.2.3.6.2. Analyse der Erzählperspektive des Romans

Die zweite Kategorie, nach der die vorliegende Analyse der Mikrostruktur des Textes durchgeführt wird, ist die Perspektivenwiedergabe. Wie bereits in der Analyse der Makrostruktur des Textes *Partygirl.* angedeutet, weist der Roman ein komplexes Erzählprofil auf. Dafür sorgt das Fluktuieren der Perspektiven. Einerseits hat man mit einer Innenperspektive zu tun, da die Geschehnisse in Madelines Kopf verarbeitet und in Form eines inneren Monologs vermittelt werden. Andererseits werden die Äußerungen der Nebenprotagonisten in Form von indirekter und direkter Rede dargestellt. Dies hat zur Folge, dass die Geschehnisse von Madeline wahrgenommen und berichtet werden. Obwohl im Text mehrere Nebenprotagonisten präsent sind, sind vorwiegend die Gedanken von Madeline in der erlebten Rede präsent.

Ähnlich wie bei der Analyse der Perspektivenwiedergabe des Romans *Verführungen.* werden hier die ausgewählten Textpassagen

gegenübergestellt und miteinander verglichen. Es wird geprüft, wie die Übersetzerin die Perspektive im Translat wiedergegeben hat. Es muss noch einmal hervorgehoben werden, dass Streeruwitz in ihrem Roman keine eindeutige Erzählperspektive verwendet. Ihre Texte beruhen auf der Mehrdimensionalität, die infolge des Fluktuierens zwischen indirekter und direkter Rede entsteht. Diese wechselhafte Perspektive versteht sich als einer der zentralen Kontexte ihres Schreibens und ist in der Übersetzung zu berücksichtigen.

Die unten angeführte umfassende Textpassage schildert eine Szene aus dem Eröffnungskapitel des Romans *Partygirl*. Die Handlung spielt sich in Chicago ab, im Jahre 2020, als Madeline bereits eine erwachsene Frau ist und in einer Reinigung arbeitet. Der Abschnitt ist ein anschauliches Beispiel für eine gemischte Perspektive, in der drei Personen das Wort ergreifen – Madeline, der Kunde und Mr. Kowalski – der Chef der Reinigung. Im Folgenden wird der Versuch unternommen, das unten angeführte Beispiel Nr. 5 einer genaueren Analyse in Bezug auf die Wiedergabe der Perspektive im Translat zu unterziehen. Es wird gezeigt, an welchen Stellen sich die Perspektive ändert und inwiefern sich dieser Wechsel auf die Rezeption des Textes auswirkt. Zudem zielt die vorliegende Analyse darauf ab, die Schreibtechniken von Streeruwitz auf der Ebene der Perspektive aufzuzeigen. Da die Szene in der Reinigung sehr umfassend ist, wurde sie in drei Abschnitte geteilt, damit die Struktur der Analyse nachvollziehbar bleibt.

Tab. 12: Beispiel 5, Analyse der Perspektivenwiedergabe

DE

„Madeline sah auf die Nummer auf dem Abholschein auf dem Kleiderbügel. Sie hob das Kleid herunter und nahm auf den Kleiderbügel aufgespießten Abholschein in die Hand. Sie sah auf die beiden Zettel. Sie konnte nichts entziffern. Aber sie hatten keine gelben Scheine. Sie hatten rosarote Abholscheine. Der weiße Abholschein blieb beim Kleidungsstück. Der rosarote wurde mitgenommen. Sie hatten keine gelben Scheine. Madeline ging zurück. Es müsse sich um ein Mißverständnis handeln, sagte sie. Er habe vielleicht etwas falsch verstanden. Der Abholschein hier. Der könnte nicht von hier sein. Sie hätten rosarote Abholscheine. »You see«, sagte sie und hielt dem Mann den Block hin. Madeline legte seinen Zettel auf den Tisch. Sein Abholschein wäre gelb, sagte sie. Bei ihnen wäre »Crystal Cleaner« schwarz aufgedruckt. Auf seinem stünde »Crystal Cleaner« in Hellblau. Woher er diesen Schein habe. Auf ihrem fände sich Adresse und Telefonnummer. Auf seinem stünde nur der Name »Crystal Cleaner«. Der Mann sah sie an. Er habe diesen Abholschein bekommen. Und diese Adresse. Er solle die gereinigte Kleidung abholen. Und »Crystal Cleaner«. Das stimme doch. Da stehe es ja.“⁶¹⁷

PL

„Madeline spojrziała na numer kwitu przypięty do ramiączka. Wzięła go do ręki, żeby porównać ze sobą oba kwity. Nie mogła jednak niczego doczytać. Ale jej zakład nie miał żółtych kwitów. Tylko różowe. Biały kwit przypinano do ubrania. Różowy otrzymywał klient. Żółtych kwitów w ogóle tu nie używano. Madeline wróciła do lady. Musiało zajść nieporozumienie, powiedziała. Pan może coś źle zrozumiał. Bo kwit nie pochodzi z tego zakładu. – You see – tłumaczyła, pokazując klientowi firmowy kwitariusz. Położyła jego kwit na ladzie. Pana kwit jest żółty, powiedziała. Na tutejszych kwitach widnieje czarny nadruk „Crystal Cleaner”. Na tym kwicie nadruk „Crystal Cleaner” ma kolor niebieski. Skąd on wziął ten kwit. Na jej kwitach figuruje adres i numer telefonu firmy. Na jego kwicie jest tylko jej nazwa „Crystal Cleaner”. Mężczyzna patrzył na nią bezradnie. Dostał tylko ten kwit. I podano mu ten adres. Miał odebrać z pralni ubranie. A nazwa „Crystal Cleaner”. Przecież się zgadza. Jest wyraźnie napisane.”⁶¹⁸

In dem oben angeführten Textabschnitt versucht Madeline ein Missverständnis mit dem Kunden der Reinigung zu klären, welcher mit einem falschen Abholschein ankommt und die Kleidung trotzdem abholen will. Die Szene illustriert die Kommunikationsprobleme Madelines und gerät zu einem Machtkampf mit einem der männlichen

⁶¹⁷ Streeruwitz, Marlene: Partygirl..., S. 12.

⁶¹⁸ Streeruwitz, Marlene: Partygirl, Bielicka..., S. 17.

Protagonisten. Der Fokus der Analyse richtet sich auf die Erzählperspektive, das Gespräch mit dem Mann ist auch auf der syntaktischen Ebene sehr komplex, vor allem aufgrund der kurzen Sätze, welche im Konjunktiv stehen. Es wird im Folgenden geprüft, wie die Übersetzerin die changierende Perspektive im Translat nachgezeichnet hat.

Aus der makrostrukturellen Analyse des Romans ergab sich bereits, dass die Geschehnisse aus Madelines Perspektive erzählt werden und, obwohl mehrere Protagonisten im Text präsent sind, Madeline die Rolle der Reflektorfigur in der Handlung übernimmt. In dem narrativen Verfahren des Romans lassen sich die Ansätze von Streeruwitz' literarischem Programm erkennen, das den weiblichen Standpunkt thematisiert und zugleich problematisiert. Die Geschichte wird gerafft und – obwohl im inneren Monolog – zugleich in der dritten Form erzählt. Diese Technik resultiert darin, dass schwer zu unterscheiden ist, ob Helene einen bestimmten Satz ausspricht oder nur im Inneren in Form von Gedankenketten verarbeitet. Ein anschauliches Beispiel dafür ist der folgende Abschnitt, bei dem man sich dessen nicht sicher sein kann, ob die Protagonistin die Sätze artikuliert oder ob sie in ihren Gedanken auf die Regeln, welche innerhalb ihrer Firma herrschen, eingeht: *Aber sie hatten keine gelben Scheine. Sie hatten rosarote Abholscheine. Der weiße Abholschein blieb beim Kleidungsstück. Der rosarote wurde mitgenommen. Sie hatten keine gelben Scheine.* Die polnische Übersetzung wurde wie folgt formuliert: *Ale jej zakład nie miał żółtych kwitów. Tylko różowe. Biały kwit przypinano do ubrania. Różowy otrzymywał klient. Żółtych kwitów w ogóle tu nie używano.*

Besonders auffallend ist, dass Bielicka die Verworrenheit auf der syntaktischen Ebene auflöst, indem sie die Sätze um zusätzliche erläuternde Elemente wie *jej zakład, przypinano, otrzymywał klient, w ogóle tu nie używano* ausbaut. Diese translatorische Lösung zielt darauf ab, Klarheit in den Text zu bringen. Auf diese Weise bekommen die Leser*innen einen von der Übersetzerin strukturierten Text, die sie problemlos nachvollziehen können. Es stellt sich nun die Frage, ob die Übersetzung dazu dient, das Original zu erklären. Eine einbürgernde Übersetzung versteht sich als ein radikaler Eingriff in die syntaktische und lexikalische Ebene des Textes. Folglich bekommen die Leser*innen einen völlig neuen und neutralen Text, welcher der Spuren von Streeruwitz' Stil beraubt wird. Gerade Vieldeutigkeit ist für Streeruwitz' Texte

konstitutiv, da sie auf die Realitätsunsicherheit ihrer Protagonistinnen und ihre Schwierigkeiten verweist, in einer patriarchal geprägten Welt zu kommunizieren.

In dem weiteren Teil des zitierten Abschnitts wurde gezeigt, wie Madeline dem Kunden erklärt, dass die Situation auf ein Missverständnis zurückzuführen sei. Der erste Satz wurde im Deutschen in der indirekten Rede gebildet, davon zeugt die grammatische Konstruktion *habe gezeigt*. Die indirekte Rede wird von der Autorin eingesetzt, um dem Text Mehrdimensionalität zu verleihen und die Distanz zwischen den Geschehnissen und den Leser*innen zu vergrößern. Dies veranschaulichen die folgenden Textpassagen: *Er habe vielleicht etwas falsch verstanden. Der Abholschein hier. Der könnte nicht von hier sein. Sie hätten rosarote Abholscheine*. In der polnischen Übersetzung werden Madelines Äußerungen in die direkte Rede überführt: *Pan może coś źle zrozumiał. Bo kwit nie pochodzi z tego zakładu*.

Die Gegenüberstellung beider Abschnitte macht zudem ersichtlich, dass Bielicka einen bedeutenden Teil des Abschnitts in der Übersetzung ausgelassen hat. Die drei Sätze der Vorlage, in denen Madeline hilflos immer wieder erklärt, worum es ihr geht, werden zu einem Satz zusammengezogen – *Bo kwit nie pochodzi z tego zakładu*. Die kommunikative Hilflosigkeit der weiblichen Figur, die sich nicht verständlich machen kann, welche für Streeruwitz' ästhetisches Programm zentral sind, gehen in der Übersetzung verloren. Bei Bielicka wird aus Madeline eine Frau, die selbstbewusst und autoritativ ihr Anliegen vorbringt, und die um einiges eloquenter und sprachmächtiger ist als Streeruwitz' Protagonistin.

In dem weiteren Teil der zitierten Textpassage ergreift Madeline das Wort, teilweise in direkter Redewiedergabe, teilweise mittelbar in Form von indirekter Rede: *»You see«, sagte sie und hielt dem Mann den Block hin. Madeline legte seinen Zettel auf den Tisch. Sein Abholschein wäre gelb, sagte sie. Bei ihnen wäre »Crystal Cleaner« schwarz aufgedruckt. Auf seinem stünde »Crystal Cleaner« in Hellblau. Woher er diesen Schein habe*.

Im Polnischen kann der Wechsel in der Redewiedergabe aufgrund der unterschiedlichen Sprachsysteme nicht ganz realisiert werden – wie bereits mehrfach bemerkt wurde, fehlt der Konjunktiv I – daher entfällt zum Teil die Mehrdimensionalität des Textes. Die Eigentümlichkeiten

von Streeruwitz‘ Stil kommen damit in der polnischen Übersetzung nicht zum Vorschein.

Auch im folgenden Abschnitt, der in der indirekten Rede gehalten ist, stellt sich dasselbe Problem: im Polnischen geht die Markierung der Redewiedergabe verloren und kann nur aus dem Kontext erschlossen werden: *Woher er diesen Schein habe. Auf ihrem fände sich Adresse und Telefonnummer. Auf seinem stünde nur der Name »Crystal Cleaner«. Der Mann sah sie an. Er habe diesen Abholschein bekommen. Und diese Adresse. Er solle die gereinigte Kleidung abholen. Und »Crystal Cleaner«. Das stimme doch. Da stehe es ja.* Nachstehend wird die polnische Übersetzung des Abschnitts angeführt: *Skąd on wziął ten kwit. Na jej kwitach figuruje adres i numer telefonu firmy. Na jego kwicie jest tylko jej nazwa „Crystal Cleaner”. Mężczyzna patrzył na nią bezradnie. Dostał tylko ten kwit. I podano mu ten adres. Miał odebrać z pralni ubranie. A nazwa „Crystal Cleaner”. Przecież się zgadza. Jest wyraźnie napisane. [...].*

Im Translat wurde die Mehrdeutigkeit der Perspektive nur teilweise mitvollzogen. Im Original ähnelt der Dialog zwischen den beiden Figuren keinem typischen Gespräch, da die den Figuren zugewiesenen Äußerungen ineinanderfließen. Da Bielicka aufgrund der Systemunterschiede zwischen den beiden Sprachen nicht imstande war, den Text mit Konjunktiven aufzuladen, formuliert sie den Abschnitt im Indikativ. Es kann an dieser Stelle jedoch nicht übersehen werden, da sie wieder unbegründet erläuternde Elemente wie *bezradnie* und *podano mu* einführte. Die Rolle der Übersetzer*innen wäre es an solchen Stellen, die sprachlichen Verluste, welche sich aus den Systemunterschieden ergeben, an anderen Stellen auszugleichen. Hier hätte Bielicka den bitteren Verlust anders aufwiegen sollen, zumindest über die Beachtung der fragmentierten Syntax ohne ausschmückende Elemente.

Die unten angeführte Textpassage versteht sich als weiterer Teil der Szene, die sich in der Reinigung Crystal Cleaner abspielt und ein anschauliches Beispiel für ein Fluktuieren von Außen- und Innenperspektive darstellt. Das oben angeführte Beispiel wird mit der Äußerung des Kunden beendet – *Das stimme doch. Da stehe es ja.*, während die unten zitierte Textpassage mit den Überlegungen der Hauptprotagonistin aufgeladen wird:

Tab. 13: Beispiel 6, Analyse der Perspektivenwiedergabe

DE

„Madeline lehnte sich gegen den Ladentisch. Das Stehen war schwierig. Ihre Knie nicht fest. Ein Einknicken jederzeit möglich. Sie mußte flach atmen. Sie hätte sich gegen den Mann lehnen mögen. Gegen diesen Mann. Gegen ihn und seine Arme um sie und sie in der Wärme davon. [...] Sie hätte tief atmen können. Sie hätte sofort tief atmen können. Sofort ganz tief atmen. Ganz tief die Luft einziehen. Madeline ging nach hinten und hängte das Kleid an seinen Platz zurück. Sie suchte nach der Nummer davor. Raschelte die Plastikhüllen entlang. Der Mann stand da. Starrte den Abholschein auf dem Ladentisch an. Madeline ging nach vorne. Sie nahm den gelben Schein und ging zu Mr. Kowalski. Sie hielt Mr. Kowalski den Schein hin. Über ihn. Auf dem Bildschirm sprachen 2 Männer in Wildwestkleidung miteinander. Sie saßen auf Pferden. In einer Wüste. Nackte Berggipfel sandfarben im Hintergrund. Mr. Kowalski nahm den Schein. Er blieb nach hinten gekippt liegen. Hielt den Schein in die Höhe. Im Crystal Cleaner habe es nie gelbe Abholscheine gegeben, sagte er. Er sah weiter auf den Bildschirm hinauf. Madeline nahm den Schein und ging nach vorne. In diesem Crystal Cleaner hätte es nie gelbe Abholscheine gegeben, sagte sie zu dem Mann. Sie legte den Schein wieder hin. Setzte sich auf ihren Hocker. Sie sah zu dem Mann hinauf. Er stand da. Sah auf den gelben Schein vor sich. Drehte ihn um. Madeline sah ihm zu. Wie das sein könnte, sagte er. Er verstehe das nicht. Von wem er den Abholschein denn habe, fragte sie. Sie sah wieder klarer. Konnte den Mann genauer wahrnehmen. Der Mann war klein.

PL

„Madeline wsparła się o ladę. Z trudem trzymała się na nogach. Kolana się pod nią uginały. Każdej chwili mogły się całkiem załamać. Musiała płytko oddychać. Miałyby ochotę szukać oparcia u tego mężczyzny. Właśnie u niego i w jego ramionach, czerpać z tego ciepło. [...] Mogłaby wtedy głęboko odetchnąć. Mogłaby z miejsca na dobre głęboko oddychać. Bardzo głęboko wciągać powietrze. Madeline poszła odwieść suknię na miejsce. Szukając numerka, szeleściła plastikowymi pokrowcami. Mężczyzna stał wciąż nieruchomo. Wpatrując się w kwit na ladzie. Madeline wróciła, wzięła ten żółty kwit i poszła do Mr Kowalskiego. Pokazała mu go. Przez ramię. Na ekranie rozmawiali ze sobą dwaj mężczyźni w kowbojskich strojach. Jechali konno. Przez pustynię. W tle nagie wierzchołki gór piaskowego koloru. Mr. Kowalski wziął kwit do ręki. Nie zmieniając półleżącej pozycji. Uniósł kwit w górę. Crystal Cleaner nigdy nie miał żółtych kwitów, oświadczył. I skierował wzrok z powrotem na ekran. Madeline wróciła z kwitem na miejsce za ladą. Ten Crystal Cleaner nigdy nie miał żółtych kwitów, powiedziała. I położyła kwit na ladzie. Usiadła na stołku. Spojrzała na mężczyznę. Stał przed nią dalej. Patrzył na swój kwit. Obrócił go na drugą stronę. Madeline obserwowała go. Jak się to mogło stać, zastanawiał się. Wydawało mu się to niepojęte. Kto mu ten kwit dał, zapytała Madeline. Widziała znów całkiem wyraźnie. Miała wreszcie jasny obraz stojącego przed nią mężczyzny. Był niski.

Er hatte sehr kurze graue Haare. Die Haare waren den Hinterkopf hinauf geschoren und oben zu einem Seitenscheitel frisiert. »Das ist schrecklich«, sagte er. Leise. Auf deutsch. »Sprechen Sie deutsch?«, fragte Madeline. »Ich war Deutscher. Früher.« Der Mann sagte das langsam. Und es handle sich um die Kleider seiner Frau. Er sprach wieder englisch. Es handle sich um die Kleider seiner Frau und seiner Schwiegertochter. Diese Kleider solle er abholen. Er sah sie an. Er hatte feuchte Augen. Er weinte. Er stand da. Die Hand mit dem Schein zitterte. Die Muskeln an seinem Hals waren angespannt. Die Sehnen zeichneten sich scharf ab. [...]⁶¹⁹

Miał bardzo krótkie siwe włosy. Z tyłu podgolone, z przodu uczesane z przedziałkiem. – To naprawdę okropne – powiedział. Zupełnie cicho. Po niemiecku. – Mówi pan po niemiecku – zapytała Madeline. – Byłem Niemcem. Dawniej. – Powiedział to bardzo wolno. Chodzi tu o suknie jego żony. Mówił znów po angielsku. Chodzi o suknie jego żony i synowej. Miał wilgotne oczy. Płakał. Stał przed nią. Ręka trzymająca kwit drżała. Mięśnie szyi miał napięte. Ściągnięta rysowały się bardzo ostro. [...]⁶²⁰

In dem oben angeführten Beispiel der Vorlage sind drei Figuren präsent, deren Äußerungen vorwiegend in der indirekten Rede formuliert werden. Da die verschiedenen Perspektiven angenommen werden, fällt es stellenweise schwer, den Text nachzuvollziehen. Die kurz formulierten Textpassagen und eine Verkettung von Äußerungen der einzelnen Figuren sorgen dafür, dass das Tempo des Textes abrupt beschleunigt wird. Die Technik einer ständig wechselnden Perspektive kann als Teil der dekonstruktiven Ästhetik von Streeruwitz wahrgenommen werden, da die Autorin dafür plädiert, die Struktur des Textes auf verschiedenen Ebenen, darunter auch im Narrativen, aufzubrechen. Ihr Postulat spiegelt sich auf der Ebene der Perspektive wider, die nicht selten verschwommen und uneindeutig wirkt.

An dieser Stelle sei nochmals auf die Ansätze von Vertretern der *DTS* verwiesen, die der Auffassung sind, auch die Ausgangstexte sollen unter Berücksichtigung ihrer Kontexte analysiert werden. Losgelöst von diesen lassen sich die Texte nicht angemessen interpretieren. Überträgt man diese Annahme auf die folgende Analyse der Perspektive des Romans *Partygirl.*, so begreift man schnell, dass eine ungewöhnliche Schreibpraxis und eine wechselhafte Perspektive des Romans als de-

⁶¹⁹ Streeruwitz, Marlene: *Partygirl...*, S. 18-19.

⁶²⁰ Streeruwitz, Marlene: *Partygirl*, Bielicka..., S. 13-14.

konstruktives Verfahren von Streeruwitz zu verstehen sind. Angesichts dessen ist die Berücksichtigung der Gesamtheit der Kontexte, welche die Interpretation des Romans stark beeinflussen, bei der Analyse zu berücksichtigen. Streeruwitz erzwingt ein kritisches Verständnis der Sprache und eine neue Struktur des Textes, in dem es keinen Raum für Klarheit gibt. Mit dieser syntaktischen Zerstreung der Perspektive markiert Streeruwitz ihr großangelegtes literarisches Projekt, das darauf abzielt, die Kohärenz des Textes infrage zu stellen, ihre Leser*innen zum Nachdenken zu bringen und ihnen die Lektüre keineswegs zu erleichtern.

Die Innenperspektive veranschaulichen die folgenden Textpassagen: *Das Stehen war schwierig. Ihre Knie nicht fest. Ein Einknicken jederzeit möglich. Sie mußte flach atmen. Sie hätte sich gegen den Mann lehnen mögen.* Bielicka übersetzt folgendermaßen: *Z trudem trzymała się na nogach. Kolana się pod nią uginały. Każdej chwili mogły się całkiem załamać. Musiała płytko oddychać. Mialaby ochotę szukać oparcia u tego mężczyzny.* Die Textpassage der Vorlage ist durch Satzteile bzw. kurz formulierte einfache Sätze geprägt, während der polnische Text explikativ übersetzt und stark idiomatisiert wurde. Bereits der erste Satz des zitierten Abschnitts wurde im Polnischen umformuliert, wodurch die Innenperspektive, welche in der Vorlage auffallend ist, in der Übersetzung nicht zum Ausdruck gebracht wurde. Die schmucklose, im epischen Präteritum formulierte Äußerung: *Das Stehen war schwierig.* scheint den Gedankengängen der Protagonistin zu entstammen. Madeline ist eine Frau, die sich nur selten äußert, sie bleibt in ihren eigenen Gedanken verfangen. Dies ist auf ihre gesellschaftliche Rolle und Position zurückzuführen – Streeruwitz konstruiert hier eine Frau, die gesellschaftlich unterdrückt wird, kein Verständnis im Familienkreis findet und folglich sprachlos und kommunikationsunfähig bleibt. Der einzige Raum, in dem sie ihre Gefühle ausdrücken und verarbeiten kann, ist das Innere, in dem sich das Geschehen abspielt. Dort werden ihre Erlebnisse und Erfahrungen sichtbar gemacht. Die abgehackten Sätze sind somit als Selbstabbildung der Hauptprotagonistin zu verstehen. Zudem wurde im Translat das Adverb *jederzeit* als *każdej chwili* übersetzt – diese translatorische Lösung wäre hier als keine dekonstruktive Strategie der Übersetzerin, sondern als Tippfehler zu betrachten.

Die zitierte Textpassage kreist thematisch um das Atmen, also um das Somatische, das in Streeruwitz' Prosatext sehr oft zum Tragen

kommt und einen performativen Subtext bildet. Selbst die brüchigen Sätze bilden strukturell die Atemnot der Protagonistin ab, die als Metapher der weiblichen Sprachlosigkeit wahrgenommen werden kann. Der Versuch der Frau, sich innerhalb der vorgefundenen verkrusteten sprachlichen Strukturen zu äußern, ist nach Streeruwitz zum Scheitern verurteilt. So erhalten die Leser*innen nur Satzketten geliefert, welche die Hauptprotagonistin im Inneren quasi ‚verdaut‘. Die sprachlich elaborierte Übersetzung *Z trudem trzymała się na nogach. Kolana się pod nią ugięły. Każdej chwili mogły się całkiem załamać.* zerstört diese Zweidimensionalität des Textes. Im polnischen Translat wird der Zustand von Madeline aus der Distanz beschrieben, wodurch der Text an Intensität verliert. Die Innenperspektive, welche in der Vorlage deutlich markiert ist, sorgt hingegen dafür, dass die Distanz zwischen den Leser*innen und der Hauptprotagonistin verringert wird und man sich der Illusion hingeben kann, zu der hermetischen Welt von Madeline vorzudringen.

Der Satz: *Sie mußte flach atmen.* ist in der dritten Person im Indikativ Präteritum formuliert und ist ein anschauliches Beispiel für die erlebte Rede der Hauptfigur, durch welche die Perspektive noch stärker auf Madeline verlagert wird. Zudem verweist der Irrealis im Satz der Vorlage *Sie hätte sich gegen den Mann lehnen mögen.* auf eine nicht realisierte Möglichkeit. In dem Satz offenbart sich so das Imaginäre jenseits des Realen, welches der Konjunktiv mit sich bringt. Dies kann somit so wahrgenommen werden, dass die Perspektive der Hauptprotagonistin voller irrealer Vorstellungen ist und die Ebenen von Wunsch und Wirklichkeit ineinandergleiten. Im Polnischen wird in dem zweiten Satz den Konjunktiv eingeführt, womit die Perspektive von Bielicka nachvollzogen wird: *Musiąła płytko oddychać. Miałaby ochotę szukać oparcia u tego mężczyzny.* Dadurch wirkt die polnische Textpassage ähnlich vielschichtig wie die Vorlage.

Die weitere Textpassage ist durch eine Redundanz geprägt: *Sie hätte tief atmen können. Sie hätte sofort tief atmen können. Sofort ganz tief atmen. Ganz tief die Luft einziehen.* In der Übersetzung wurde der Abschnitt wie folgt formuliert: *Mogłaby wtedy głęboko odetchnąć. Mogłaby z miejsca na dobre głęboko oddychać. Bardzo głęboko wciągając powietrze.* In der Vorlage ist die ‚beschädigte‘ Sprache der Frau besonders auffallend. Daraus lässt sich folgern,

dass die Körpersprache auf der textuellen Ebene realisiert wird, da die einzelnen Beschreibungen des Inneren in der narrativen Struktur widergespiegelt werden. Das Beschädigte wird vermittels des Prädikats *atmen* reflektiert. Das mehrmalige Einsetzen desselben Verbs in drei aufeinanderfolgenden Sätzen verstärkt die Wirkung des Textes, wodurch die Leser*innen den Eindruck gewinnen, dass die Protagonistin in eine Art Stottern verfällt. Mit dieser Technik macht Streeruwitz die Spracharmut von Madeline sinnfällig. Dies wirkt verfremdend und trägt dazu bei, dass die Leser*innen aus der hermetischen Welt der Hauptfigur nicht entfliehen können. Die Wirkung der Vorlage wird durch die Verwendung der erlebten Rede intensiviert. In der polnischen Übersetzung wurde die Nähe zwischen der Hauptprotagonistin und den Leser*innen nicht deutlich markiert. Die Innenperspektive von Madeline, die sich in der Vorlage offenbart, geht damit im Translat zum Teil verloren. Zudem werden die Redundanzen, die Madelines Gedankenfluss nachbilden, in der Übersetzung vermieden, z. B. das mehrfach wiederholte Verb *atmen* oder das Adverbs *sofort*, das auf die Position der Protagonistin verweist.

Nach diesen vier durch Redundanzen geprägten Sätzen, welche im Innersten der Protagonistin verarbeitet werden und den Rhythmus des Textes beschleunigen, kippt die Innensicht unvermittelt in die Darstellung der Außenwelt. Man wird aus den Gedankengängen von Madeline herausgerissen und konzentriert sich wieder auf die Geschehnisse in der Reinigung: *Madeline ging nach hinten und hängte das Kleid an seinen Platz zurück.* Der Satz ist im epischen Präteritum formuliert und weist eine Außenperspektive auf. Es wird nicht mehr von den Gefühlen der Frau erzählt und man folgt nicht mehr dem Bewusstsein der Frau, sondern betrachtet Madeline von außen. Flüchtig wird die Aufmerksamkeit des Lesers auf den Kunden gelenkt – *Der Mann stand da. Starrte den Abholschein auf dem Ladentisch an.* und plötzlich befindet sich wieder Madeline im Fokus des Geschehens – *Madeline ging nach vorne. Sie nahm den gelben Schein und ging zu Mr. Kowalski. Sie hielt Mr. Kowalski den Schein hin. Über ihn.* Der Wechsel der Szenen trägt dazu bei, dass die Vorlage sehr dynamisch wirkt. Anschließend sehen die Leser*innen durch Madelines Augen, was sich auf dem Bildschirm abspielt – *Auf dem Bildschirm sprachen 2 Männer in Wildwestkleidung miteinander. Sie saßen auf Pferden. In einer Wüste. Nackte Berggipfel*

sandfarben im Hintergrund. Der Abschnitt ist ein schlichter Bericht, welcher sehr bildhaft und kompakt formuliert wird. Zudem weist er keinerlei Statik auf, da Streeruwitz ihren Leser*innen eine Reise in verschiedene Dimensionen des Textes gewährleistet. Die kurze Darstellung des Filmes wird durch die Bewegung von Mr. Kowalski unterbrochen – *Mr. Kowalski nahm den Schein. Er blieb nach hinten gekippt liegen. Hielt den Schein in die Höhe. Im Crystal Cleaner habe es nie gelbe Abholscheine gegeben, sagte er. Er sah weiter auf den Bildschirm hinauf.* Mit dieser kurzen Szene wird die Präsenz von Mr. Kowalski im Text markiert, und Madeline rückt wieder in den Vordergrund der Handlung – *Madeline nahm den Schein und ging nach vorne. In diesem Crystal Cleaner hätte es nie gelbe Abholscheine gegeben, sagte sie zu dem Mann.* Es ist nicht zu übersehen, dass die Äußerung von Mr. Kowalski und von Madeline die gleiche Botschaft mit sich tragen: Madeline ordnet sich hier quasi sprachlich dem Kunden unter. Ins Polnische wurden beide Sätze wie folgt übersetzt: *Crystal Cleaner nigdy nie miał złotych kwitów, oświadczył.* und *Ten Crystal Cleaner nigdy nie miał złotych kwitów, powiedziała.* Hier entstehen aufgrund der Inquit-Formel *sagte er, sagte sie*, keine Schwierigkeiten bei der Markierung der indirekten Rede. Aber leider geht die mechanisch wirkende Wiederholung *sagte er, sagte sie*, im Translat verloren, da das Verb variiert wird.

Die weiteren Sätze, welche von dem Kunden und Madeline ausgesprochen werden, wurden in der indirekten Rede wiedergegeben. Dies hat eine distanzierende, berichtende Wirkung, man erhält ein Protokoll von einem Gespräch. Der Dialog zwischen den beiden Figuren wirkt an dieser Stelle verfremdend und kann nicht als Idealtyp eines Gesprächs mit typischen dialogischen Eigenschaften wahrgenommen werden. Die Aussagen der handelnden Figuren werden mittelbar wiedergegeben: *Wie das sein könnte, sagte er. Er verstünde das nicht. Von wem er den Abholschein denn habe, fragte sie.* Der einzige signifikante Unterschied, der hier in Bielickas Übersetzung zu verzeichnen ist, ist das erklärende Verb *zastanawiał się*, im Gegensatz zur Wiederholung des neutralen *sagte er*, das das Mechanische des Dialogs betont. Bei Streeruwitz wirken die Dialoge leblos, bei Bielicka werden sie plastischer gestaltet.

Die zwei letzten Sätze übersetzt Bielicka wie folgt: *Wydawało mu się to niepojęte. Kto mu ten kwit dał, zapytała Madeline.* Der erste Satz ist durch das Explikative gekennzeichnet, da Bielicka das Prädikat

wydawać się in den Satz einführte, das zugleich die subjektive Perspektive des Sprechers ausbaut.

Nach diesem verbalen Schlagabtausch wird die Perspektive verdichtet, da man den Mann durch Madelines Augen beobachtet. Die Fokalisierung ist den verschiedenen Einstellungsgrößen der Kamera nachempfunden – zuerst wird der Mann in der Totale von Kopf bis Fuß betrachtet – *Sie sah wieder klarer. Konnte den Mann genauer wahrnehmen. Der Mann war klein.*, und plötzlich rückt der Kopf des Mannes in den Fokus, wodurch eine intime Nähe erzeugt wird – *Er hatte sehr kurze graue Haare. Die Haare waren den Hinterkopf hinauf geschoren und oben zu einem Seitenscheitel frisiert.* Der sofortige Übergang von der Halbtotalen in die Großaufnahme beeinflusst deutlich die Erzählperspektive der Vorlage. Mit jeder weiteren Beobachtung nähern sich die Leser*innen an den Mann an und betrachtet dessen Äußeres über Madelines enge Perspektive.

Diesen Abschnitt übersetzt Bielicka explikativ, indem sie zusätzliche Elemente in den Abschnitt einführt: *Widziała znów całkiem wyraźnie. Miała wreszcie jasny obraz stojącego przed nią mężczyzny. Był niski. Miał bardzo krótkie siwe włosy. Z tyłu podgolone, z przodu uczesane z przedziałkiem.* Die kompakte Konstatierung *Konnte den Mann genauer wahrnehmen.* wurde in der Übersetzung deutlich ausgebaut und um schmückende Elemente bereichert, die für zusätzliche Dramatik sorgen sollen. Madelines enge Perspektive stützt sich auf nüchterne Wahrnehmungen, die in kompakten und fragmentierten Sätzen bzw. Satzteilen exponiert werden. Aus diesem Grunde kann eine ausgebaute Übersetzung nicht als zufriedenstellend bewertet werden. In Streeruwitz' Dialogen entsteht die Dramatik nicht über das Gesagte, sondern über das Nicht-Gesagte, die Figuren sprechen stets hart an der Grenze zum Verstummen. Bielicka hingegen sorgt an solchen Stellen für einen deutlich verbesserten kommunikativen Fluss zwischen den Protagonisten.

Madelines Beobachtungen werden abrupt durch kurze Aussage des Mannes unterbrochen, die in der direkten Rede formuliert wird: *»Das ist schrecklich«, sagte er. Leise. Auf deutsch. »Sprechen Sie deutsch?«, fragte Madeline. »Ich war Deutscher. Früher.« Der Mann sagte das langsam. Und es handle sich um die Kleider seiner Frau. Er sprach wieder englisch. Es handle sich um die Kleider seiner Frau und seiner*

Schwiegertochter. Diese Kleider solle er abholen. Im Roman *Partygirl* lassen sich nur wenige Stellen finden, welche einen umfassenden vollständigen Dialog zwischen den Figuren darstellen würden, denn dass sich die Nebenprotagonisten in der direkten Rede an Madeline wenden, ist eher eine Seltenheit. Es würden sich hier die Tendenzen eines Dialogs andeuten, jedoch im Laufe der Lektüre erkennt man schnell, dass Streeruwitz den Dialog in ‚Fetzen reißt‘, unvermittelt abbrechen lässt und weitere Sätze erneut in der indirekten Rede formuliert. Die dialogische Form, die auf ein Gelingen der Kommunikation zwischen den Figuren hindeuten würde, scheint Streeruwitz‘ Schreibpraxis nicht affin zu sein. Dialoge werden lediglich im Text angedeutet, kommen aber längerfristig nicht zustande, ihre Form wird aufgebrochen.

Die abwechselnde Verwendung von Indikativ und Konjunktiv ist damit als dekonstruktives Verfahren von Streeruwitz zu verstehen, das Erzählebenen ins Gleiten bringt und Perspektiven ineinanderschachtelt. Der Realitätsbezug mit der indirekten Wiedergabe der Realität wird über die interne Fokalisierung verflochten. Dieses Verfahren wirkt sich auf die Perspektive des Textes aus, die aufgrund der alternierenden Verwendung von Indikativ und Konjunktiv einem ständigen Wechsel unterliegt.

Die folgende Textpassage ist ein anschauliches Beispiel für den Wechsel von indirekter Rede und Bericht: *Und es handle sich um die Kleider seiner Frau. Er sprach wieder englisch. Es handle sich um die Kleider seiner Frau und seiner Schwiegertochter. Diese Kleider solle er abholen.* Im Translat versucht Bielicka die Mehrdimensionalität des Textes nachzuzeichnen, indem sie mit Tempuswechseln arbeitet und das Possessivpronomen *jego* beibehält – *Chodzi tu o suknie jego żony. Mówił znów po angielsku. Chodzi o suknie jego żony i synowej.* Auf diese Weise wird der Eindruck gewahrt, dass die Aussage des Mannes im Translat von Madeline berichtet wird und nicht direkt von dem Mann ausgesprochen wird. Während der Analyse des Abschnitts wurde jedoch eine Auslassung festgestellt – Bielicka lässt den Satz *Diese Kleider solle er abholen.* aus, wodurch die Dramatik der Szene abgeschwächt wird. Bielicka scheint hier wiederum die ästhetische Funktion der Redundanzen in Streeruwitz‘ Schreibpraxis nicht zu verstehen, die auf Kommunikationsprobleme hinweisen, die Figuren wiederholen immer wieder, was sie meinen, weil sie sich nicht verständlich machen können, da die Sprache als Kommunikationsmedium versagt.

Abschließend wird die Mischung des Dialogischen und der indirekten Rede plötzlich abgebrochen. Von nun an rückt Madelines eingengegte Perspektive in den Vordergrund. Sie betrachtet den Mann sehr genau, davon zeugt die Wiederholung des Personalpronomens *er* in den vier aufeinanderfolgenden Sätzen im epischen Präteritum – *Er sah sie an. Er hatte feuchte Augen. Er weinte. Er stand da. Die Hand mit dem Schein zitterte. Die Muskeln an seinem Hals waren angespannt. Die Sehnen zeichneten sich scharf ab.*

Auch die polnische Übersetzung gibt die enge Perspektive der Hauptprotagonistin wieder, die im Inneren das Aussehen des Mannes verarbeitet: *Miał wilgotne oczy. Płakał. Stał przed nią. Ręka trzymająca kwit drżała. Mięśnie szyi miał napięte. Ściągną rysowały się bardzo ostro.* Da im Polnischen das Personalpronomen nicht genannt wird, geht die Insistenz des Beobachtens, die im Original über das redundante *er* markiert wird, im Translat verloren. Dieser Verlust kann damit der Übersetzerin nicht angelastet werden. Zudem wird jedoch der erste Satz der Vorlage *Er sah sie an.* nicht wiedergegeben, wodurch die Intensität des Textes zusätzlich abgeschwächt wird. Gerade dieser Satz ist jedoch signifikant für die Konfrontation mit dem Mann in der Szene, die sich über die Blicke vollzieht.

Im Folgenden wird der letzte Abschnitt, welcher sich auf die Szene in der Reinigung bezieht, im Hinblick auf die Erzählperspektive überprüft. Madeline beschäftigt sich weiter mit dem Kunden, welcher einen merkwürdigen Abholschein mitgebracht hat und trotzdem seine Kleidung abholen möchte. Der unten angeführte Abschnitt der Vorlage ist ebenfalls mit zahlreichen Konjunktiv-Formen durchsetzt, wodurch der Text an Mehrdimensionalität gewinnt.

Tab. 13: Beispiel 7, Analyse der Perspektivenwiedergabe

DE

„Das Ganze sei eine wahre Katastrophe. Und sie müsse etwas tun. Es müsse sich etwas machen lassen. Madeline stand da auf. Der Mann war kleiner als sie. Er trug Anzug und Krawatte und ein weißes Hemd unter dem Trenchcoat. Madeline ging an das andere Ende des Ladentisches. Die Telefonbücher lagen in einem Fach unter dem Telefon. Sie griff nach dem Branchenverzeichnis. Beim Hinunterbeugen ein Schwindel. Stärker als beim Aufstehen. Der Schwindel zog sie nach vorne. Sie mußte sich mit der Hand abstützen. Ihr Herz. Das Herz schlug schwer und majestätisch. Zog nach unten. Stolpernd und laut. Madeline hielt sich am Tisch fest und horchte. Sie hörte ihrem Herzen zu. Bis sie es dann nicht mehr spürte. Madeline blieb vorgebeugt stehen. Über das Herz gebeugt. Sie hob das Telefonbuch aus dem Fach. Schob es auf dem Tisch dem Mann zu. Sie stand nach vorne gebeugt. Suf dem Tisch aufgestützt. Sie hätte ihre Brille nicht da. Er mußte selbst nachsehen. Er mußte selbst nachschauen, wo sein Crystal Cleaner wäre. Der Crystal Cleaner mit den gelben Abholscheinen. [...] Der Mann blätterte im Telefonbuch. Er könne sich das nicht erklären. Er fände nur diesen einen Crystal Cleaner. »Why don't you call your wife«, fragte Madeline. Sie wollte nicht mehr deutsch sprechen. Mit ihm.“⁶²¹

PL

„Wszystko razem to dla niego istna katastrofa. Niechże ona mu coś poradzi. Przecież musi znaleźć się wyjście. Madeline wstała ze stołka. Mężczyzna był od niej niższy. Miał na sobie garnitur i krawat, spod trenca widać było białą koszulę. Madeline poszła na koniec lady. Sięgnęła po brązową książkę telefoniczną. Przy schyłaniu zakreśliła jej się w głowie. Silniej niż przy wstawaniu. Zawrót głowy ciągnął ją do przodu. Musiała oprzeć się ręką o ladę. Poczula serce. Biło ciężko i majestatycznie. Ciągnęło ją w dół. Uderzając nierówno i głośno. Madeline chwyciła się blatu lady i nasłuchiwała. Słuchała bicia własnego serca. Aż przestała je słyszeć. Stała jeszcze tak chwilę pochyłona. Pochylona nad swoim sercem. Wyciągnęła z półki książkę telefoniczną. Popchnęła ją po ladzie w kierunku mężczyzny. Stała wciąż pochyłona. Wsparta o blat lady. Nie miała przy sobie okularów. On musi sam sprawdzić, gdzie znajduje się jego Crystal Cleaner. Crystal Cleaner używający żółtych kwitów. [...] Przeglądał teraz książkę telefoniczną. I nie potrafił z tym wszystkim dojść do ładu. Udało mu się znaleźć tylko jeden Crystal Cleaner. – Why don't you call your wife – spytała Madeline. Nie miała już ochoty mówić po niemiecku. Z tym człowiekiem.“⁶²²

Der Beginn des Textabschnitts scheint dialogisch unklar zu sein. Hier offenbart sie Streeruwitz' Neigung zu den unklaren Formulierungen auf der textuellen Ebene, die dazu beitragen, dass der Text mehrschichtig

⁶²¹ Streeruwitz, Marlene: Partygirl..., S. 19-20.

⁶²² Streeruwitz, Marlene: Partygirl, Bielicka..., S. 14-15.

wird und eine Doppelbedeutung gewinnt. Wahrscheinlich sagt der Mann alle drei Sätze, die in der indirekten Rede formuliert werden. Man kann jedoch eine andere Perspektive annehmen, indem man den ersten Satz Madeline zuordnet. Es gibt nämlich in der Vorlage keinen Verweis darauf, wem eigentlich der Satz *Das Ganze sei eine wahre Katastrophe* gehört. Hier lässt sich die sprechende Person nicht erkennen, da der Satz sowohl den Gedankengängen der Hauptfigur angehören könnte als auch von dem Kunden ausgesprochen werden konnte.

Aus der Analyse der polnischen Übersetzung geht hervor, dass Bielicka den ersten Satz automatisch dem Mann zugeordnet hat, indem sie ein zusätzliches Element, *to dla niego*, in die textuelle Ebene eingeführt hat. Dadurch geht die Vieldeutigkeit der Vorlage an dieser Stelle verloren. Die Rolle der Übersetzer*innen besteht jedoch nicht darin, Klarheit im Gewirr der Erzählperspektiven des Textes zu schaffen, wenn die Autorin selbst für eine unklar konzipierte Erzählsituation plädiert und „keine Inkongruenz zwischen Form und Inhalt duldet.“⁶²³ Der Modus der Erzählung der Vorlage schwankt und ist flüchtig daher intentional, und dies sollte auch in dem Translat nachgezeichnet werden. Das zusätzlich hinzugefügte Element *to dla niego* ordnet die narrative Ebene des Translats und weist direkt auf die sprechende Figur hin, während dies in der Vorlage implizit bleibt.

Nach diesen Aussagen folgt ein schlichter Bericht von den Tätigkeiten, welche von Madeline ausgeführt werden sowie ein Protokoll dessen, was sie sieht. Plötzlich schwankt erneut der Modus der Erzählung – *Beim Hinunterbeugen ein Schwindel. Stärker als beim Aufstehen. Der Schwindel zog sie nach vorne. Sie müsste sich mit der Hand abstützen. Ihr Herz. Das Herz schlug schwer und majestätisch. Zog nach unten. Stolpernd und laut*. Man hat mit einem raschen Wechsel der Perspektive zu tun, da hier eine Monoperspektive der Hauptprotagonistin entsteht, indem die körperlichen Reaktionen detailliert geschildert werden, die an die Stelle einer sprachlichen Reaktion treten. Auf diese Weise ist die Vorlage mehrschichtig, da wieder die Halbtotale in eine Nahaufnahme übergeht und das Innere der Protagonistin unter die Lupe genommen wird.

Bei der Übersetzung des ersten Satzes führt Bielicka das Prädikat *zakrećić się* in den Text ein, während die Vorlage einen schlichten

⁶²³ Mangold, Ijoma: Abendland ist abgebrannt..., S. 182.

Halb-Satz aufweist – *Beim Hinunterbeugen ein Schwindel*. Eine ähnliche Vorgehensweise wendet die Übersetzerin bei der Wiedergabe der Passage *Herz*. an, indem sie das Prädikat *poczuć* hinzufügt. Im Kontext der Autorin, die für ein irritierendes Erzählen plädiert, sollten Halb-Sätze wie die beiden zitierten in einer schlichten Form im Translat beibehalten werden. Die Rolle der Übersetzer*innen sollte es hier nicht sein, die Gefühle der Protagonistin zu erklären, sondern sie punktuell zu nennen, da sonst die sich in der Vorlage etablierende Monoperspektive von Madeline im Translat verloren geht. Die Erzählperspektive der Vorlage ist unbeständig, da das Innere sich mit dem Äußeren vermischt. Mit anderen Worten heißt es, dass zum einen das Innere von Madeline geschildert wird, zum anderen Madeline zur Reflektorfigur für den Blick auf die Außenwelt wird.

Nach einem ausführlichen Protokoll des Zustands der weiblichen Figur, welche für die Stimmung einer klaustrophobisch zu nennenden Trostlosigkeit sorgt, wird eine Aussage von Madeline in der indirekten Rede wiedergegeben: *Sie hätte ihre Brille nicht da. Er müsste selbst nachsehen. Er müsste selbst nachschauen, wo sein Crystal Cleaner wäre. Der Crystal Cleaner mit den gelben Abholscheinern*. Die immer wieder neu ansetzenden Sätze signalisieren die Bemühungen Madelines, sich verständlich zu machen. In der Übersetzung wird im ersten Satz der Umsprung in die indirekte Rede nicht mitvollzogen, in den weiteren Sätzen wird sie durch den Wechsel ins Präsens und durch die Beibehaltung der deiktischen Elemente *on* und *jego* angedeutet.

Die weiteren Zeilen wurden im Präteritum und im Konjunktiv formuliert. Zusätzlich beinhaltet die Vorlage einen englischen Satz in der direkten Rede, der dazu beiträgt, dass der ganze Abschnitt verfremdend wirkt. Die Frau hat es hier aufgegeben, sich dem Mann verständlich zu machen, die Sprache, die für Madeline eigentlich immer eine Fremdsprache ist, wird nun vollends durch das Englische ersetzt. In der polnischen Übersetzung wurde der Abschnitt explikativ übersetzt und dabei Streeruwitz' Poetik der kurzen Sätze geglättet. Der Redefluss wird durch das zusätzliche Element *udawać się* und die feste polnische Redewendung *dojść z czymś do ładu* gestört. Es ist noch einmal an die Annahmen des literarischen Projekts von Streeruwitz zu erinnern, in dem jedes Anzeichen der Ordnung kritisiert wird. Streeruwitz bleibt bei der Nennung der Handlungsabläufe unerbittlich, sie erklärt den

Leser*innen das Geschehen nicht, Bielicka hingegen gibt ihrem Hang nach, ihren Leser*innen den Text näherzubringen.

Die unten angeführte Szene (Beispiel Nr. 8) spielt sich in Baden im Jahre 1957 ab. Madeline schwänzt die Schule und verbringt die Zeit am Schwimmbad. Sie wartet auf Rick und in der Zwischenzeit studiert sie Versen des römischen Dichters Ovid. Sie rekonstruiert in Gedanken die Geschichte von Daphne und Apoll, die für sie Schulwissen sind, was Anlass bietet, kritisch ihre Leistungen in der Schule zu hinterfragen. Die Gedankenketten und stichpunktartige Erinnerungen, die durch den Kopf der Hauptfigur fließen, werden im inneren Monolog in der dritten Form formuliert. Besonders auffallend ist in dem unten angeführten Beispiel der Vorlage die indirekte Rede, in der die Fetzen der Erinnerungen der Familiengeschichten geäußert werden.

Tab. 14: Beispiel 8, Analyse der Perspektivenwiedergabe

DE

„Und Daphne. Spielball eines Männerstreits. Im Strandbad machten die Burschen das beim Schwimmen aus. Wer schneller zehn Längen schwamm. Der hatte recht. Und Rick wollte ans Schwarze Meer. Dahin, wo Ovid leben hatte müssen. Aber die Mutter sagte, daß daran nicht zu denken wäre. Dorthin zu kommen. Und man müßte schon froh sein, die Russen losgeworden zu sein. Endlich. Das wäre schon nicht mehr zu erwarten gewesen. Und in jeden Fall wäre das mehr, als zu erwarten gewesen wäre. Madeline klappte die Schultasche wieder auf. Sie suchte nach ihrer Geldbörse. Kramte unter den Büchern. Das Jausenbrot hatte sie zu Hause liegenlassen. In der Küche. Sie bekam trockenes Brot mit. Die Großmutter erlaubte keine Butter im Haus. Nur Butterschmalz. Zum Kochen. Die Großmutter konnte keine dicken Leute im Haus haben. Und die Äpfel waren noch nicht reif. Sonst hätte es einen Apfel zum Brot gegeben.

PL

„A Dafne. Ofiara męskich ambicji. Chłopcy na pływalni postępowali podobnie. Kto prędzej przepłynie dziesięć długości. Ten będzie miał rację. Rick chciał jechać nad Morze Czarne. Gdzie Owidiusz przebywał na wygnaniu. Ale matka powiedziała, że o tym nie ma co marzyć. Żeby się tam dostać. Trzeba Bogu dziękować, żeśmy się Rosjan pozbyli. W końcu. Chociaż wyglądało to wtedy beznadziejnie. I wynik przeszedł najśmielsze oczekiwania. Madeline znów otworzyła teczkę. W poszukiwaniu portmonetki. Szperała między książkami. Drugie śniadanie zostawiła w domu. Na kuchennym stole. Dostawała zawsze suchy chleb. Bo Babka nie pozwalała używać w domu masła. Tylko smalec. Do gotowania. Babka nie zносиła grubasów. A jabłka były jeszcze niedojrzałe. Później Madeline miałaby jabłko do chleba.

Und die Zwetschken fingen gerade erst an. Śliwki dopiero zaczynały dojrzewać. In ein zwei Wochen waren die Zwetschken Za tydzień, dwa można je będzie zrywać. reif und dann mußte sie beim Einkochen Wtedy Madeline musi pomagać przy we- helfen. Und sich die Finger an den Metall- kowaniu. I parzyć sobie palce o metalowe sprężyny. Jabłka. To sama przyjemność. spangen von den Weckgläsern verbrennen. Na papierze gazetowym, porozkładanym Die Äpfel. Das war nett. Die Äpfel auf na kredensie i na szafce w jadalni. Zeitungspapier auf der Kredenz und der Anrichte im Speisezimmer. Mit der roten Rumianą stroną zwrócone na zewnątrz.⁶²⁵ Seite nach vorne.⁶²⁴

Madelines Erinnerungen sind unzusammenhängend, da sie sich aus verschiedenen Situationen zusammensetzen. Die Geschichte wird mittels fahriger und unverständlicher Gedankenketten gesponnen und fügt sich in keine narrative Ordnung. Es scheint streckenweise, als ob die Erinnerungen per Zufallsprinzip im Inneren der Protagonistin aufscheinen. Madeline kehrt in ihren Gedanken zum Gespräch zwischen Rick und der Mutter zurück. Die indirekte Rede verweist darauf, dass Madeline dem Gespräch zuhört und darüber berichtet. In ihr Gedächtnis eingebrannt hat sich die autoritative Stimme der Mutter, welche den Wunsch des Bruders zunichte macht. Die Textstelle, die zentral für den Roman ist, weil sie davon zeugt, wie sehr die Protagonistin zwischen Wunschträumen, Imaginationen und der Realität lebt, übersetzt Bielicka wie folgt: *Rick chciał jechać nad Morze Czarne. Gdzie Owidiusz przebywał na wygnaniu. Ale matka powiedziała, że o tym nie ma co marzyć. Żeby się tam dostać.* Während im deutschen Text Vieles implizit bleibt, wird es in Bielickas Version ausbuchstabiert: so wird erläutert, dass Ovid ans Schwarze Meer ‚verbannt‘ wurde, wo im Original über das Modalverb *müssen* auf das Moment des Zwangs abgehoben wird, das in diesen Gespräch zentral ist und mit dem sich die Geschwister identifizieren können.

Anschließend taucht aus Madelines Bewusstseinsstrom die Erinnerung an eine weitere Aussage der Mutter auf, indem jeder Satz mit der indirekten Rede in der Vergangenheitsform formuliert wird. Madeline berichtet hier davon, was sie von der Mutter hörte. Bielicka entgeht hier den Schwierigkeiten bei der Wiedergabe der indirekten Rede im

⁶²⁴ Streeruwitz, Marlene: Partygirl..., S. 373.

⁶²⁵ Streeruwitz, Marlene: Partygirl, Bielicka..., S. 289.

Polnischen dadurch, dass sie die Mutter direkt das Wort ergreifen lässt. Die Übersetzung weist dadurch einen hohen Grad der Unmittelbarkeit auf, da die Stimme der Mutter im polnischen Text ‚hörbar‘ wird, wo bei Streeruwitz die Erinnerungen der Mutter in der indirekten Rede wiedergegeben werden und damit eine gewisse Distanz von dem Gesprochenen eingehalten wird. Was sich im deutschen Text in der Innenwelt der Protagonistin abspielt, wird in der Übersetzung damit nach außen verschoben.

Der rote Faden geht verloren und Madeline beginnt eine neue Geschichte zu erzählen. Plötzlich wird man aus den lebendigen Erinnerungen der Hauptprotagonistin gerissen und befindet sich wieder am Rande des Schwimmbads, Erinnerung und Gegenwart fließen ineinander – *Madeline klappte die Schultasche wieder auf. Sie suchte nach ihrer Geldbörse. Kramte unter den Büchern.* Allmählich schlüpft man wieder in die hermetische Welt der Gedanken und Erinnerungen der Hauptprotagonistin hinein – *Das Jausenbrot hatte sie zu Hause liegenlassen. In der Küche. Sie bekam trockenes Brot mit. Die Großmutter erlaubte keine Butter im Haus. Nur Butterschmalz. Zum Kochen. Die Großmutter konnte keine dicken Leute im Haus haben.* Madeline kehrt in ihren Gedanken zu den Gewohnheiten ihrer Großmutter zurück, die Figur wird sehr schlicht und kompakt schildert, als eine weitere weibliche Autorität in Madelines Leben, die hier als eine Frau erinnert wird, welche ihrem Willen entschieden Ausdruck verleiht.

In der Übersetzung des Abschnitts wird die extreme Verkürzung der Sätze oder Halb-Sätze, welche die stoßweise einschließenden Erinnerungspartikel strukturell nachbildet und dazu beiträgt, das der Text nicht ‚fließen‘ kann, beibehalten. Die Hinzufügung des Adverbs *zawsze* scheint allerdings unnötig zu sein, da die Regularität des Vorgangs bereits durch das imperfektive Verb markiert wird. Im letzten Satz wurde zudem ein Shift festgestellt, da Bielicka im Translat das Element *im Haus* auslässt, wodurch die Abneigung der Großmutter gegenüber dickleibigen Menschen generalisiert wird, aber das Haus als der Herrschaftsbereich der Frau im Translat weniger deutlich markiert wird als in der Vorlage. Auch die Distanz gegenüber der *Großmutter*, der mit Respekt, vielleicht sogar einer gewissen Angst begegnet wird, wird in Bielickas Übersetzung durch die weitaus harmloser klingende Bezeichnung *babka* aufgelöst. An dieser Stelle wird darum eine alter-

native Übersetzung vorgeschlagen: *Babcia nie chciała mieć grubasów w domu*. Auf diese Weise würde zudem das Modalverb *wollen* im Translat beibehalten, das als Signal der weiblichen Willensbekundung für Streeruwitz zentral ist.

Die Schilderung des kargen Lebens in der Kindheit unter dem strengem Diktat der Großmutter wird in den folgenden Sätzen fortgeführt: *Und die Äpfel waren noch nicht reif. Sonst hätte es einen Apfel zum Brot gegeben. Und die Zwetschken fingen gerade erst an. In ein zwei Wochen waren die Zwetschken reif und dann mußte sie beim Einkochen helfen. Und sich die Finger an den Metallspangen von den Weckgläsern verbrennen*. Die ‚Poetik der Halbgesagten‘ lässt Madelines Erinnerungen freien Lauf. Das Stottern, das sich den Gedanken aufprägt, beschleunigt den inneren Monolog der Figur. Madeline wird hier schon in der Kindheit in die Arbeiten einer Hausfrau eingeübt. Die kurzen Sätze mit ihrem redundanten *und* sowie weiteren Wiederholungen geben den mechanischen Ablauf der Tätigkeiten wieder, in denen bereits Madelines spätere Hausarbeiten vorgebildet sind. Die Verkettung der Gedanken mündet in eine Verletzung ihres Körpers.

Die polnische Übersetzung des Abschnitts scheint diese Textdynamik nachzubilden: Dabei werden allerdings Redundanzen eliminiert, das rhythmisch wiederkehrende *und* wird in der Übersetzung ausgelassen, auch die *Zwetschgen*, deren Ernte die Erzählerin fast angstvoll imaginativ vorwegnimmt, erscheinen im polnischen Translat nur einmal. Sätze werden miteinander verbunden, um einen flüssigen Leserhythmus zu erzielen, welcher der Vorlage nicht entspricht und die Eigenarten von Streeruwitz‘ Stil einebnen. Auch an dieser Stelle wird die Tendenz Bielickas deutlich, einen gut lesbaren polnischen Text zu produzieren, der sich an den stilistischen Normen der Zielkultur ausrichtet. Auch das im Translat gezeichnete Bild vom Landleben fällt weit idyllischer aus: während Madeline bei Streeruwitz keine Äpfel zum Brot erhält, da diese noch nicht reif sind, wird dem Kind bei Bielicka in Aussicht gestellt, diese Äpfel zu bekommen, sobald sie erntereif sind. Besonders problematisch im Hinblick auf die Erzählperspektive ist die Nennung des Vornamens Madeline, den Bielicka einführt, um das im Polnischen nicht genannte Personalpronomen zu ersetzen. Um die Perspektive angemessen nachzuzeichnen, sollte man im Translat auf den Vornamen Madeline verzichten, denn durch die Verwendung des Namens der

Hauptfigur wird nicht nur der Rhythmus der Textpassage gestört, es ist auch nicht nachvollziehbar, dass die Hauptfigur in ihren Gedanken ihren eigenen Namen benutzt. In der Vorlage geschieht dies nicht, das weibliche Subjekt bleibt im Hintergrund, Madeline erinnert sich nicht an sich selbst, sondern an die durch sie ausgeführten Tätigkeiten und Erinnerungsfetzen, die in Form der Halb-Sätze widergespiegelt werden.

Das oben angeführte Beispiel illustriert, dass die Erinnerungen von Madeline in Form eines Redeschwails geschildert werden. Dadurch etabliert sich hier die Monoperspektive der Zentralfigur, die in ihre Vergangenheit blickt. In dem analysierten Beispiel wurde der Blickwinkel anderer Figuren des Romans angedeutet, jedoch wird die Präsenz anderer Figuren vorwiegend über die indirekte Rede markiert. Streeruwitz lässt andere Romanfiguren kaum direkt zu Wort kommen, ihre Äußerungen werden zum Teil des Bewusstseinsstroms Madelines. Der Text der Vorlage ist unbeständig, da er mehrere Geschichten in sich vereint und die Realitätsebenen ineinanderfließen lässt. Madeline erzählt das Geschehen im Nachhinein, wodurch zusätzliche Informationen über ihre Kindheit nachgeliefert werden. Dazu zählen nicht nur die Erinnerungen, sondern die Assoziationen, die im Laufe des Erzählens hervorgerufen werden und die Vergangenheit mit der Gegenwart verbinden.

Diese Erzählweise, die die Realitätsebenen ins Gleiten bringt und die Perspektiven ineinander verschachtelt, sollte in der Übersetzung beibehalten werden, um das instabile Realitätsverhältnis der weiblichen Protagonistin angemessen zu rekonstruieren. Der Redewiedergabe und der Perspektive in der Analyse wurde im Rahmen der vorliegenden Studie ein eigener Unterpunkt gewidmet. Streeruwitz' Texte stellen die äußere Realität (fast) nie ungefiltert dar und geben die Äußerungen anderer Protagonisten nur sehr selten direkt wieder, sondern durchweg durch die interne Fokalisierung ihrer Zentralfigur. Es wird immer die subjektiv verzerrte Sicht auf die Außenwelt dargestellt, und häufig werden die Beobachtungen im Inneren der Frauen mit schmerzhaften Erinnerungen und Erfahrungen verbunden. Diese werden dann nach außen projiziert und nehmen Einfluss auf die Realitätswahrnehmung. Dies alles geht in der Übersetzung verloren, wenn die Brüche zwischen Redewiedergabe und indikativem Erzählen nicht beachtet bzw. anders kompensiert werden.

3. Schlussfolgerungen

Im Rahmen der vorliegenden Studie wurde der Versuch unternommen, zu prüfen, ob und in wie weit die Übersetzer*innen Kowaluk und Bielicka die in den Romanen *Verführungen*. und *Partygirl*. von Marlene Streeruwitz zum Tragen kommenden dekonstruktiven Verfahren in den polnischen Übersetzungen exponieren. Den kritischen Rahmen der Analyse steckt das Nachvollziehen des translatorischen Handelns im Normgeflecht zwischen der Individualästhetik der Autorin und der Zielkultur ab. Es wurde aufgezeigt, mit welchen translatorischen Strategien die Übersetzerinnen auf Streeruwitz' Texte reagieren. Zentral für die vorliegende Arbeit war es zu entscheiden, ob die Übersetzerinnen sich für eine *fluent translation* entscheiden oder gegen das Einbürgern der fremdkulturellen Ausgangstexte Position beziehen, so wie es Venuti und feministische Theoretikerinnen wie Flotow fordern, nach deren Ansicht Übersetzer*innen nicht im Schatten des Originals stehen, sondern ihre Präsenz im Text markieren sollten. Es wurde dabei dem translatorischen Entscheidungsverhalten sowohl im Normenkonflikt zwischen den Sprachsystemen als auch den Kulturen besondere Beachtung geschenkt.

Die Untersuchung stützt sich auf die Annahmen der beschreibenden Übersetzungswissenschaft, deren Vertreter für eine kontextgebundene Beschreibung Ausgangs- und Zieltexte plädieren. Das Modell von Lance Hewson, welches als Grundlage der Methodologie der vorliegenden Arbeit gewählt wurde, ermöglichte eine kontextintensive Annäherung an die Texte. Die von Hewson vorgeschlagene Übersetzungsanalyse versteht sich dabei als eine Art ‚Kompass‘ bei der Erschließung der Texte Streeruwitz'.

Die erste Stufe des Modells sieht eine Analyse der Hintergründe der Ausgangstexte vor. Erst der Bezug zum literarischen, gesellschaftlichen und kulturellen Umfeld der Autorin eröffnet einen weiteren Blick auf ihre Poetologie und erlaubt eine entsprechende Gewichtung ihrer Individualästhetik. Es wird angenommen, dass die Annäherung an den Kern beider Texte – *Verführungen*. und *Partygirl*. – über diese Kontexte erfolgen muss. Die erste Stufe der Analyse ermöglichte es, die Koordinaten

festzulegen, innerhalb deren sich Streeruwitz' Poetologie bewegt. Sie hat ergeben, dass für Streeruwitz eine kritische Hinterfragung sprachlicher Konventionen zentral ist. Hinter ihrem dekonstruktiven Verfahren verbirgt sich die Gesamtheit aller Schreibtechniken, welche in beiden untersuchten Texten *Verführungen*. und *Partygirl*. zum Tragen kommen. Mit ihrer Literatur ist ein emanzipatorischer Anspruch verbunden – Streeruwitz kritisiert die gesellschaftlichen Machtkonstellationen und Abhängigkeitsstrukturen innerhalb der Gesellschaft, und damit richtet sie auch an die Frauen einen Appell, ihr Dasein sichtbar zu machen und weibliche Erfahrung zu artikulieren. Sie optiert dafür, sich von den ‚verkrusteten‘ sprachlichen Strukturen zu befreien und transzendiert dabei unablässig die Geschlechterzuweisungen. Die Auseinandersetzung mit den Sprachnormen sowie der spielerische Umgang mit den tradierten grammatischen Strukturen sind damit Teil ihres literarischen Programms, zu dem sich die Autorin wiederholt äußert.

Streeruwitz plädiert für ein kritisches Verständnis der Sprache, deren Ordnungen zersetzt werden müssen, um weibliche Erfahrung offenzulegen. Dazu konzipierte sie ihr dekonstruktives Programm, mit dem sie in ihren Texten jegliche Anzeichen von sprachlicher Ordnung und jeden Ordnungsversuch eliminiert und dabei auch strukturanalytisch die Rollenzuweisungen innerhalb der patriarchalen Gesellschaft untersucht. Ordnung versteht Streeruwitz als Instrument der Unterdrückung und der Repression, und aus diesem Grunde geht sie mit ihr normwidrig vor. Auch Sprache ist für Streeruwitz ein durch die Gesellschaft vorgezeichnetes System, das bestimmt, welche Konstruktionen im Rahmen der Akzeptabilität liegen und welche sich nicht in das herkömmliche sprachliche Schema einschreiben. Ihr oberstes Ziel ist es, die vorgefundenen Sprachstrukturen, grammatischen Normen sowie sinngebende und den Text strukturierende Interpunktion aufzubrechen. Da Frauen über andere Biographien verfügen, lassen sich ihre Erfahrungen nach Streeruwitz innerhalb der gegebenen Sprache nicht ausdrücken. Deswegen ist die Sprache ihrer Protagonistinnen dekonstruiert und ‚beschädigt‘.

Um die ‚Beschädigung‘ ihrer Protagonistinnen und ihre Unfähigkeit zur Artikulation innerhalb der gegebenen Sprache auf der textuellen und sprachlichen Ebene sichtbar zu machen, bedient sich die Schriftstellerin abgehackter Ein-Wort-Sätze, verzichtet auf schmückende Elemente und erzählt ungeschönt von den Banalitäten des weiblichen Alltags. Ihre

Texte ‚sprechen‘ damit die Sprache ihrer Protagonistinnen. Streeruwitz bezweckt die Erhellung des rechtlichen und gesellschaftlichen Status der Frauen und verleiht in ihren Texten mittels dekonstruktiver Verfahren der weiblichen Stimme einen Resonanzraum. Dafür sorgen insbesondere der Stakkato-Stil, elliptische Satzkonstruktionen und eine ungewöhnliche Punktsetzung, die den Text von den argumentativen Strukturen bereinigen und damit die logozentrische Ordnung aufbrechen. Dieses Verfahren wird im Titel der vorliegenden Studie zum Vorschein gebracht: *„Die Sprache zerbricht. Zerflattert. Zerstiibt.“*⁶²⁶ Streeruwitz tritt über ihre ‚zerstückelten‘ Texte in den Dialog mit der Gesellschaft ein und thematisiert die weibliche Sprachlosigkeit, welche sie als Folge des restriktiven patriarchalen Sprachsystems versteht. Die ramponierte Syntax, Irritation und Künstlichkeit haben somit eine aufklärerische Funktion – sie lenken die Aufmerksamkeit der Leser*innen auf das Frauenleiden und reflektieren den Widerspruch gegen die vorgezeichneten gesellschaftlich konstruierten Normen. Das zentrale Charakteristikum von Streeruwitz‘ Ästhetik ist die Bändigung jedes Ordnungsversuchs auf der textuellen und sprachlichen Ebene.

Streeruwitz‘ Konzept einer widerständigen Ästhetik kommt in den Texten *Verführungen.* und *Partygirl.* zum Tragen. Beide Romane haben vieles gemeinsam – die etablierte sprachliche Ordnung wird ‚aufgesprengt‘, um dem weiblichen Blick mehr Raum zu verschaffen. Sie werden stark durch eine subjektive weibliche Perspektive geprägt und weisen eine ähnliche Komposition auf. Die Leser*innen folgen den atemlosen Frauen, welche einerseits mit ihren Schmerzanfällen, Daseinsängsten und automatisierten, niederdrückenden Gedankengängen zu kämpfen haben, andererseits mit den Erwartungen und Rollenzuweisungen der patriarchal geprägten Gesellschaft konfrontiert werden. Die innere Befindlichkeit beider Protagonistinnen wird mit seziererischer Detailliertheit geschildert. Das nüchterne Protokoll des Somatischen ist die Basis des dekonstruktiven Verfahrens der Schriftstellerin. Dies erwies sich in der Analyse als prägnant für Streeruwitz‘ spezifische Wesie des ‚Körper-Schreibens‘. Der Körper der Frauen ist Bezugspunkt und Ort der weiblichen Erfahrung zugleich, und übernimmt in Streeruwitz‘ Romanen quasi die Funktion der weiblichen Stimme im Text. Die durch

⁶²⁶ Streeruwitz, Marlene: *Text&Kritik. Eine Kurzbiografie...*, S. 7.

äußere, gesellschaftliche Einflüsse kommunikationsunfähig gewordene Frauen artikulieren sich nur noch über ihren Körper – der stets als beschädigt, zerstückelt und fragmentiert geschildert wird. Die Sprache ihrer Texte korrespondiert somit mit dem ‚beschädigten‘ Zustand ihrer Protagonistinnen. Streeruwitz‘ Protokolle der weiblichen Befindlichkeit können mit einer ‚sprachlichen Vivisektion‘ verglichen werden, mit der die Autorin Tabuthemen wie Inzest, Krankheit oder Tod thematisiert.

Bei der Beschreibung weiblicher Existenz werden auf der syntaktischen Ebene dekonstruktive Strategien angewendet. Die Fokalisierung des Geschehens durch die weibliche Hauptfigur und der absatzlose innere Monolog tragen dazu bei, dass die Welt beider Protagonistinnen hermetisch erscheint, womit eine Intimität zwischen den Leser*innen und der Protagonistin erzeugt wird. Die unkonventionelle Verknüpfung des inneren Monologs mit der dritten Erzählperson, mit der Streeruwitz die angestammten Ordnungen des Erzählens dekonstruiert, lässt Innen- und Außenperspektive ineinander fluktuieren, bildet auf der narrativen Ebene den Kampf der weiblichen Protagonistinnen um ihren eigenen Standpunkt und eine eigene Stimme ab, die sich gegen die Außenbestimmung behaupten muss. Die Äußerungen der anderen Figuren werden meist in der indirekten Rede wiedergegeben und werden durch die Wahrnehmung der Reflektorfigur gefiltert bzw. verzerrt. Die Protagonistinnen von Streeruwitz sind in ihrer engen, klaustrophobischen Perspektive gefangen und nehmen die Außenwelt als Spiegel ihrer negativen Erfahrungen wahr. Der abrupte Perspektivenwechsel ist als ein fester Bestandteil des literarischen Programms der Autorin zu verstehen. Die Perspektiven spielen ineinander, wodurch beide Romane ein großes Irritationspotential besitzen und eine enorme Wirkungsmacht entfalten. Dadurch bringt die Autorin eine Bewegung in ihre Texte, welche verstörend in die narrative Ordnung eingreift und die Realitätsebenen ins Gleiten bringt. Die Analyse hat ergeben, dass für beide Romane eine ‚filmische Schreibweise‘ prägnant ist. Die Geschehnisse werden durch die Augen der weiblichen Reflektorfiguren wahrgenommen, deren Bewegung mit einer Kamerafahrt verglichen werden kann, welche die Wirklichkeit einmal ‚heranzoomt‘, und dann wieder in die Distanz rücken lässt. Die punktuelle Schilderung der Momentaufnahmen des weiblichen Alltags wirkt mehrschichtig, da oft die Halbtotale in eine Nahaufnahme übergeht, mit der das Innere

der Frau ins Visier genommen wird. Streeruwitz' Texte sind keine lesefreundlichen Prosaarbeiten. Sie sind Erzählprotokolle von Frauen, welche sich von den gesellschaftlichen Normen nicht befreien können, und zielen darauf ab, die Leser*innen über die Abhängigkeitsstrukturen in der Gesellschaft zum Nachdenken zu bringen, welche sie bis in die sprachlichen Strukturen hinein offenlegt.

Der deskriptive Ansatz plädiert dafür, kulturelle Verstrickungen der Vorlage und Übersetzung zu analysieren und ihre Zusammenhänge sichtbar zu machen. Die durchgeführte Analyse hat ergeben, dass Streeruwitz' Prosaarbeit im deutschsprachigen Raum in den wissenschaftlichen Kreisen zum Gegenstand der Überlegungen zahlreicher Literaturwissenschaftler*innen wurde. Ihre Poetik ist im deutschsprachigen Raum nicht nur den Literaturwissenschaftler*innen, sondern auch dem durchschnittlichen Leserkreis bekannt. Dass Streeruwitz oft in die mediale Öffentlichkeit eintritt und eine scharfe Kommentatorin des politischen und gesellschaftlichen Lebens ist, hat dazu beigetragen, dass ihr Name einen hohen Wiedererkennungswert besitzt. Ihr dekonstruktives Anliegen wird von den Literaturkritikern nicht nur akzeptiert, sondern hochgeschätzt. Ihre sprachliche Könnerschaft wurde mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet. Basierend auf der Polysystemtheorie von Even-Zohar erlaubt dies folgende Schlussfolgerung zu ziehen: Streeruwitz' Texte werden als zentral wahrgenommen, sie bereichern die Bestände des literarischen Polysystems vor allem aus einem bestimmten Grund – sie verfolgen ein aufklärerisches Ziel und dienen der Bewusstwerdung der Gesellschaft, indem sie zum Medium der Gesellschafts- und Kulturkritik werden.

In Polen gestaltet sich die Rezeption ihrer Prosaarbeit anders, hier wird Streeruwitz vorwiegend in den wissenschaftlichen Kreisen gelesen. Sowohl ihr Debütroman *Verführungen*, als auch ihr zweiter Prosatext *Partygirl*, gehören zu den eher peripheren Texten, sie wurden von der breiten Leserschaft abgelehnt und an den Rand des literarischen Systems geschoben.

Die Vertreter der *Descriptive Translation Studies* richten ihr Augenmerk auf das translatorische Entscheidungsverhalten und das Agieren der Übersetzer*innen im Spannungsfeld der Normen der Ausgang- und Zielkultur. Nach Toury können Übersetzer*innen mit verschiedenen Strategien auf den zu übersetzenden Text reagieren. Entweder richten sie

sich nach den Normen der Zielkultur, indem sie einbürgernd übersetzen oder sie orientieren sich an den Normen der Ausgangskultur und wählen eine verfremdende Übersetzungsstrategie. Die vorliegende Studie setzte sich zum Ziel, zu prüfen, ob das literarische Programm von Streeruwitz in der polnischen Übersetzung von *Verführungen*. und *Partygirl*. zum Vorschein gebracht wurde. Es wurde untersucht, ob die Übersetzerinnen Agnieszka Kowaluk und Emilia Bielicka genauso spielerisch wie Streeruwitz mit der Sprache verfahren und ob ihre translatorischen Entscheidungen den ästhetischen Ansprüchen von Streeruwitz genügen.

Da die Kritik an der patriarchalen Ordnung sich bei Streeruwitz nicht nur in der Thematik der Texte, sondern vor allem auf der Ebene der Sprache vollzieht, hat es sich als notwendig erwiesen, die dekonstruktive Arbeit der Autorin an der patriarchal geprägten sprachlichen Ordnungen in einem *close-reading* nachzuvollziehen. Ebenso war eine konsequente und akribische Mikro-Analyse der Übersetzungen vonnöten, um nachzuweisen, in wieweit die polnischen Übersetzerinnen dieser Kritik an der Sprache und damit der Gesellschaftsordnung gerecht werden.

Der Roman *Verführungen*. wurde von Agnieszka Kowaluk ins Polnische übersetzt, die zu dem Kreis der offen denkenden Übersetzerinnen gehört und in zahlreichen Interviews die kulturvermittelnde Rolle der Translatoren hervorhebt. Die Analyse der Gesamtstruktur der von ihr angefertigten Übersetzung hat ergeben, dass Kowaluk von den Kontexten der Autorin her denkt, die widerständigen Schreibtechniken von Streeruwitz erkennt und diese sowohl auf der lexikalischen als auch auf der syntaktischen und narrativen Ebene im Polnischen zu realisieren versucht. Beweise dafür finden sich in der durchgeführten Analyse in großer Anzahl. Die Übersetzerin besitzt ein besonderes Gespür für die Synkopierung der Gedanken von Streeruwitz' Protagonistin. Das Fragmentierte und Unzusammenhängende, die für Streeruwitz' Schreiben zentral sind, hinterließen damit auch im Translat ihre Spuren. Zudem erhielt die Übersetzerin die von Streeruwitz entfaltete Poetik des Schweigens, des Banalen und der Brechung. Die polnischen Leser*innen haben es somit mit keinem leicht lesbaren Text zu tun, sondern werden in eine oftmals schmerzvolle Vivisektion des Frauenleidens hineingenommen. Kowaluk versucht nicht, den Text an die zielkulturellen Erwartungen anzupassen und ihren Leser*innen näherzubringen. Das Fremde des Originals erhält sich somit auch in der Übersetzung.

Kowaluk bringt dabei bewusst die Artifizialität des Originals in den polnischen Text. In den meisten der analysierten Textpassagen entschied sie sich nicht für eine explikative Übersetzung, die einer Missachtung der Postulate von Streeruwitz und ihre Poetik des Impliziten und des ‚Halbgesagten‘ gleichkäme. Sie bereinigte ihre Übersetzung nicht von künstlichen und irritierenden Elementen, somit schreibt sich ihr translatorisches Entscheidungsverhalten in die Grundannahmen des literarischen Projekts von Streeruwitz ein. Auf der Ebene der Erzählsituation hat Kowaluk die punktuelle Wahrnehmung und abrupten Perspektivenwechsel erkannt und sie im Translat angemessen nachgezeichnet. Der polnische Text wird nicht in eine Ordnung gebracht, die für die Autorin immer auch eine patriarchale Ordnung wäre, vielmehr bleiben die Irritationen erhalten, die der Ausgangstext bereithält. Die Übersetzung bleibt damit genauso wirkungsmächtig wie die Vorlage. Zudem weist das Translat keine Anzeichen der Manipulation auf, indem etwa die im Original ablaufenden ästhetischen Prozesse in der Übersetzung geglättet würden. Die Individualästhetik der Autorin und ihre dekonstruktiven Verfahren wurden damit in der polnischen Übersetzung nicht eingeebnet. Die Stellen, die sich aufgrund der Systemunterschiede nicht zufriedenstellend übersetzen lassen, versuchte Kowaluk in anderen Textpassagen auszugleichen. Treu wurde auch die Sprachlosigkeit der Frau im Translat skizziert, wodurch der polnische Text einen aufklärerischen Einschlag erhält, der dem Original angemessen ist. Die brüchigen Sätze vermitteln ähnliche Bilder wie die Vorlage und reflektieren eine ebenso atem- wie sprachlose weibliche Hauptfigur. Es wird nach den Annahmen von Streeruwitz‘ Ästhetik mit der Sprache hantiert, wobei sprachliche und narrative Ordnungen dekonstruiert werden.

Anders handelt in ihrem Text Emilia Bielicka, die bei der Übersetzung des Textes *Partygirl*. einen anderen translatorischen Weg einschlägt. Die Analyse hat ergeben, dass die Übersetzerin dazu tendiert, sich an den zielsprachlichen Normen auszurichten und an vielen Stellen versucht, artifizielle und deformierende Elemente, die für Streeruwitz Schreibpraxis zentral sind, im Translat einzuebnet. Bielicka sucht nach normentsprechenden Ausdrucksmitteln und führt logische Verknüpfungen zwischen den Ein-Wort-Sätzen ein, wodurch der polnische Text an Intensität verliert. Die gebrochene Syntax des Ausgangstextes wurde geglättet und argumentativ ‚zusammengefügt‘. Bielicka optiert für eine

logisch nachvollziehbare Übersetzung und bringt Kohärenz in ihren Text – diese Strategie verhält sich konträr zur Ästhetik der Autorin, da Streeruwitz logische Verknüpfungen vermeidet, denn für sie verweist sprachliche Logik immer auch auf die patriarchale Denkkordnung. Während der Analyse wurden zudem einige Stellen erkannt, welche in der Vorlage einen hohen Grad an Artifizialität aufweisen und im Translat nicht exponiert wurden. Ein erbarmungsloser Realismus, der zuweilen ins Unnatürliche kippt und auf die Entfremdung der Protagonistinnen von der Wirklichkeit verweist, ist fester Bestandteil von Streeruwitz' Ästhetik. So beschreibt die Autorin beispielsweise die Erstickungs- und Angstanfälle ihrer Protagonistin mit äußerster Detailliertheit. Bielicka zeichnet die entfremdete und punktuelle Wahrnehmung der weiblichen Figur, die auf der syntaktischen Ebene der Vorlage in Form von abrupt abbrechenden Ellipsen exponiert wird, im Translat nicht nach. Die Übersetzerin ‚schützt‘ somit die Leser*innen vor den unverständlichen Elementen und bringt ordnende Strukturen in den Text.

Zudem wurde während der Analyse eine Reihe von Auslassungen festgestellt. Verfremdende Elemente, aus denen sich kein Zusammenhang ergibt, werden im Translat getilgt. Nicht nachvollziehbare Elemente, die Ordnung des Textes aufbrechen, sind in Bielickas Text nicht aufzufinden. Bielicka scheint einen gut lesbaren Text schreiben zu wollen, der auf die Akzeptanz der zielkulturellen Leser*innen rechnen darf. Fragmentierte Sätze aus der Vorlage werden zusammengezogen, womit das Irritationspotenzial der Vorlage zu einem Großteil verlorengeht. Aus den fragmentierten Selbst- und Wirklichkeitswahrnehmungen der Protagonistin machte Bielicka logisch nachvollziehbare Feststellungen. Sie übersetzt sehr explikativ, was stellenweise den Eindruck erweckt, als ob sie ihren Text, mit einem ‚Wörterbuch in der Hand‘ übersetzt hätte. Ein solches explikatives Schreiben verhält sich jedoch konträr zum Sprachverständnis von Streeruwitz und ihrer Poetik des ‚Halb-Gesagten‘. Bielicka versieht ihren Text zudem mit völlig unmotivierten ausschmückenden Füllwörtern, die eine Bewertung in ihren Text einführen und nicht mit der nüchternen Kargheit der Vorlage korrespondieren.

Das deutsche Original ähnelt an zahlreichen Stellen einem anatomischen Studium, während der polnische Text in manchen Textpassagen von dem Somatischen und Anatomischen bereinigt und im Hinblick auf ihre Leserinnen von Irritationen bereinigt wird. Die Spezifik von

Streeruwitz' ‚Körper-Schreiben‘ wurde von Bielicka augenscheinlich nicht erkannt – die physischen Beschädigungen der Hauptprotagonistin, die auf ihren psychischen Zustand verweisen, werden damit in der Übersetzung nicht spürbar. Auf der syntaktischen Ebene wurde zudem eine Reihe von Demonstrativpronomina identifiziert, mittels deren die deiktische Struktur der Texte verstärkt wurde. Dies ist als ein Beleg für das Bestreben der Übersetzerin zu werten, den intentional unzusammenhängenden Originaltext zu ordnen und die Orientierung im Erzählgeschehen zu erleichtern, korrespondiert jedoch nicht mit dem Wirklichkeitsempfinden der weiblichen Reflektorfigur bei Streeruwitz, die innerhalb der Realität orientierungslos bleibt. Manche *Shifts*, welche im Translat festgestellt wurden, sind nicht auf Systemunterschiede zwischen dem Deutschen und dem Polnischen zurückzuführen. Der Grund dafür ist also eher im Übersetzungsverständnis von Bielicka zu suchen – sie ist bestrebt, die punktuelle Wahrnehmung der Zentralfigur in eine zeitliche Abfolge logischer Erklärungen überführen und den Originaltext mit Blick auf die erzählerischen Konventionen in eine nachvollziehbare Ordnung bringen.

Aus der Untersuchung der Kategorie Perspektivenwiedergabe geht hervor, dass Bielicka auch auf der narrativen Ebene der ‚Poetik der Verästelung‘ und des Impliziten, die in Streeruwitz' Texten zum Tragen kommt, nicht folgt. Diese dekonstruktive Strategie wird in der Übersetzung nicht exponiert, wenn Bielicka die Brüche zwischen Redewiedergabe und indikativischem Erzählen glättet. Mit ihrer Schreibweise verwischt Streeruwitz die Realitätsebenen und weist auf die Kommunikationsprobleme ihrer Protagonistinnen hin, während Bielicka sich darum bemüht, die im Original weitgehend sprachlose oder ratlos in der Sprache der männlich geprägten Welt stammelnde Protagonistin kommunikationsfähig erscheinen zu lassen, sie sogar mit einer gewissen Eloquenz auszustatten.

Die im Rahmen der vorliegenden Studie untersuchten translatorischen Lösungen beweisen, dass die Übersetzerinnen Kowaluk und Bielicka ein jeweils unterschiedliches translatorisches Entscheidungsverhalten aufweisen und verschieden auf Streeruwitz' ‚Ästhetik reagieren. Bei Bielicka wurde eine Tendenz zur Tilgung der Stilmerkmale des Originals festgestellt, sie übersetzt einbürgernd und richtet sich beim Übersetzungsprozess nach der Norm der Akzeptabilität in der

Zielkultur. Anders gestaltet sich die Lage bei Kowaluk, welche sich am Sprachverständnis der Schriftstellerin orientiert, deren literarisches Projekt im Translat nachzeichnet und bewusst eine verfremdende Übersetzungsstrategie wählt.

Berücksichtigt man die ausgangskulturellen Kontexte der Autorin, aus denen sich ihre Strategie nachvollziehen lässt, die patriarchal geprägte Sprache aufzubrechen, um die Stimme der Frau im Text ‚hörbar‘ zu machen, so ergibt sich daraus das Postulat, ihr ästhetisches Verfahren auf der textuellen und sprachlichen Ebene der Übersetzungen zu exposieren. Werden die sprachlichen Irritationen und die intendierte Künstlichkeit der Ausgangstexte nicht akzentuiert, so werden Streeruwitz‘ Prosatexte und ihre weiblichen Figuren zwar akzeptabel, dies verfälscht jedoch die Intention der Autorin, beraubt ihre Texte der aufklärerischen Funktion und ist als eine Manipulation der Originaltexte zu werten.

Die vorliegende Studie macht deutlich, dass die konsequente Anwendung des deskriptiven Ansatzes eine Möglichkeit bietet, Übersetzungen unter Einbeziehung der breit gefassten Kontexte zu analysieren und von diesen her die Stilmerkmale der Originaltexte entsprechend zu gewichten. Es bleibt damit eine weitgehende Objektivität der Übersetzungskritik gewahrt. Das deskriptive Modell bietet einen Beobachtungsstandort, der es vermeidet, mit vorgefassten Überzeugungen an die Texte und ihre Übersetzungen heranzutreten und eine eigene, etwa feministische Ideologie an sie heranzutragen.

Dementsprechend wurde in der vorliegenden Arbeit versucht, die Texte auf den feministischen Kontext der Autorin zu beziehen und sie von diesem her zu verstehen. Nur so erschließt sich das ganze Bedeutungsangebot der Romane, die im Visier der Analyse standen. Genauso wenig sollten die Übersetzungen im Hinblick auf die Weltanschauung der Übersetzerinnen bewertet werden. Vielmehr wurde auf der Ebene der Mikrostruktur untersucht, in wieweit die beiden polnischen Übersetzerinnen Kowaluk und Bielicka in der Lage waren, die Schreibstrategien der Autorin vor dem Hintergrund ihrer aufklärerischen Intentionen angemessen einzuordnen und in der Übersetzung nachzuvollziehen.

Die Analyse ergab in dieser Hinsicht gravierende Unterschiede im translatorischen Entscheidungsverhalten Bielickas und Kowaluks. Während die stilistischen Eigentümlichkeiten der Vorlage für Bielicka augenscheinlich kommunikative Ärgernisse darstellten, welche die

Aufnahme der Texte erschweren und demzufolge mit Blick auf die Leserinnen der Zielkultur geglättet werden mussten, begreift Kowaluk Streeruwitz' dekonstruktive Schreibpraxis vom feministischen Kontext der Autorin her und versucht sie soweit wie möglich im Translat nachzuvollziehen. Im Anschluss an Venutis Grundannahme ‚the more fluent translation, the more invisible translator‘⁶²⁷ ist festzustellen, dass Kowaluk eine ‚sichtbare‘ Übersetzerin ist, da sie nahe an der sprachlichen Ebene des Textes arbeitet und diese nicht einebnet, während Bielickas ‚flüssige‘ Übersetzung nicht nur ausgangskulturelle Kontexte löscht, sondern auch zu einer ‚Unsichtbarkeit‘ der Übersetzerin beiträgt. Mit dem Hinterlassen der Spuren der Übersetzer*innen und dem Markieren ihrer Präsenz im Text geht jedoch ein gewisses Risiko einher, dass die Übersetzung wegen mangelnder Akzeptanz die Probe der Zeit nicht aushält und an den Rand des literarischen Polysystems gedrängt wird.

Beide Translate werden durch ein jeweils unterschiedliches Übersetzungsverständnis geprägt – Kowaluk nimmt ihre Rolle als Vermittlerin zwischen den Kulturen wahr, während Bielicka sich vorwiegend an den zielkulturellen Normen der Akzeptabilität ausrichtet, indem sie den Versuch unternimmt, grammatische und stilistische Ordnung und damit eine gewisse Konventionalität in ihren Text zu bringen. Die Übersetzerinnen agieren damit grundverschieden im Normengeflecht von Ausgangs- und Zielkultur. Kowaluks Strategien tragen dazu bei, dass das polnische literarische System um einen neuen kulturbildenden und ‚außergewöhnlichen‘ Text mit einer aufgebrochenen Struktur und aufklärerischer Funktion bereichert wird. Sie zielt in ihrer übersetzerischen Arbeit darauf ab, die individualästhetischen Eigenheiten der Autorin in der Zielkultur nachzuzeichnen. Während Kowaluk sich ihrer kulturvermittelnden Rolle bewusst zu sein scheint, liegt Bielickas Text ein konträres übersetzerisches Selbstverständnis zugrunde – sie will den Ausgangstext in die Zielkultur einbürgern. Diese Strategie, die Fremdheit der Vorlage zu eliminieren, erweist sich an der Zusammenfügung irritierender und verfremdender Elemente, dem Ausbuchstabieren des Nicht-Gesagten, dem Einführen von Kohärenz, wo das Original disparate Elemente nebeneinander bestehen lässt, dem Herstellen eindeutiger argumentativer Verknüpfungen, wo der Originaltext vieldeutig

⁶²⁷ Venuti, Lawrence: *The translator's...*, S. 2.

und ambivalent bleibt. Dahinter steht der Wunsch, den Text an die in der Zielkultur herrschenden Normen anzupassen und das Fremde von Streeruwitz' Poetik in das Eigene der Zielkultur zu assimilieren. In Bielickas Übersetzung gehen die dekonstruktiven Elemente der Vorlage verloren, die Leser*innen fühlen sich gut aufgehoben, da sie mit keinerlei irritierenden Elementen konfrontiert werden. Die Normen der Zielkultur scheint Bielicka als einen ‚Katechismus‘ des Übersetzens zu betrachten. Der Manipulation sind damit Tür und Tor geöffnet. Werden Elemente wie Ellipsen, Ein-Wort-Sätze, Stakkato-Stil, ungewöhnliche Punktsetzung sowie Perspektivenbrüche, die Streeruwitz' Schreiben ausmachen, im Translat nicht exponiert, so heißt dies, dass die Intention der Autorin verfälscht und die Übersetzung manipuliert wird.

Kowaluk hingegen lässt sich in ihrer übersetzerischen Praxis von Streeruwitz' literarischem Programm leiten, betrachtet ihre dekonstruktive Poetik vom feministischen Kontext der Autorin her und bewahrt sie im Translat. Dabei nimmt sie jedoch nicht die Kompetenzen in Anspruch, die von Flotow dem *feminist translator* zugesteht, und für die die kanadisch-deutsche Übersetzungswissenschaftlerin eine Reihe von translatorischen Verfahren erarbeitet, mit denen die Übersetzerin ‚im Namen der Frau‘ in den Text eingreifen kann, um ihn aus den ‚Fesseln des Patriarchats‘ zu befreien. Von Flotow stellt ihren Übersetzer*innen die Strategien des *supplementig, prefacing and footnotig, hijacking* zur Verfügung, mit denen sie den Text von den patriarchalen Werten bereinigen können. Diesen den Postulaten folgt die Übersetzerin nicht. Kowaluk manipuliert Streeruwitz' Roman nicht, indem sie eine eigene feministische Einstellung in den Zieltext einfließen lässt, sie verfährt vielmehr nach den Annahmen einer ‚genderbewussten Übersetzung‘, für die Gerling optiert, die im Sinne der *DTS* fordert, die dekonstruktive Arbeit an der Sprache in den Texten von Frauen von den feministischen Kontexten der Autorinnen her nachzuvollziehen. Dabei rückt die Übersetzerin von den essentialistischen Postulaten der *écriture féminine* ab, Streeruwitz' Schreibpraxis wird nicht zu einer genuin ‚weiblichen‘ Sprache umgedeutet, vielmehr bildet Kowaluk im Zieltext den Kampf der Autorin mit den sprachlichen Ordnungen ab, die zersetzt werden müssen, um weibliche Subjektivität im Text zu markieren.

Die Übersetzerinnen haben demzufolge ein unterschiedliches Verhältnis zur Sprache. Bei Kowaluk wird durch die verfremdenden

Verfahren immer wieder auf die Sprache verwiesen und auf ihr Gewaltpotential aufmerksam gemacht, bei Bielicka hingegen hat die einbürgernde Strategie zur Folge, dass die Sprache quasi ‚durchsichtig‘, transparent wird, womit automatisch der Inhalt des Texts mehr in den Vordergrund der Wahrnehmung rückt. Kowaluk lässt somit die Sprache zum Thema werden, sie ist ein ständiger Störfaktor, der sich zwischen die Protagonisten schiebt, bei Bielicka dient die Sprache der Vermittlung des Inhalts und macht nicht auf sich selbst aufmerksam, wie es bei Streeruwitz der Fall ist.

Die in den Übersetzungen zutage tretenden Unterschiede werden ein Stück weit durch die generationellen Kontexte der Übersetzerinnen erklärbar, die ebenfalls in die Bewertung der übersetzerischen Leistung einfließen müssen. Kowaluk und Bielicka sind Übersetzerinnen, die zeitlich weit auseinanderliegen und durch jeweils unterschiedliche Generationen geprägt wurden. Bielicka gehört der Generation von Übersetzer*innen an, von denen man eher ‚Unsichtbarkeit‘ erwartete. Kowaluk partizipiert hingegen am gegenwärtigen Diskurs, der den Übersetzer*innen generell mehr ‚Sichtbarkeit‘ zugesteht.

Im diesem Zusammenhang kann beispielsweise auf die von Andrew Chesterman initiierten „Translator Studies“⁶²⁸ verwiesen werden, die einen erweiterten Blick auf das Übersetzungsfeld werfen, indem sie sich polemisch gegen die etablierten *Translation Studies* wenden und die Übersetzer*innen selbst ins Licht der Forschung rücken. Die jüngsten Tendenzen in der Übersetzungsforschung beschränken sich nicht nur auf die Untersuchung der Übersetzungen als Texte, sondern verhelfen dazu, andere Aspekte der Übersetzung wie die Person des Translators selbst und andere Akteure, die bei der Entstehung der Übersetzung mitwirken, ins Visier zu nehmen, ‚focusing not on translations as texts, nor even on the translation process, but on the translators themselves and the other agents involved.‘⁶²⁹ Im Mittelpunkt der Interessen steht die *sociology of translators*, die folgende Fragen behandelt: ‚status of (different kinds of) translators in different cultures, rates of pay, working conditions, role models and the translator’s habitus, professional organizations, accreditation systems, translator’s networks , copyright,

⁶²⁸ Chesterman, Andrew: The name and Nature of Translator Studies, in: *Hermes – Journal of Language and Communication Studies*, 42 (2009), S. 13-22.

⁶²⁹ Ebd., S. 20.

and so on.”⁶³⁰ Eine solche Neuprofilierung der Übersetzungsforschung trägt dazu bei, dass man sich heute mehr für die Person des Übersetzers zu interessieren beginnt, seine / ihre Entscheidungen aus ihrem Kontext heraus zu verstehen trachtet, ihnen aber auch mehr Freiheit und Autonomie zugesteht.

Diese Umorientierung wäre ohne die deskriptive Übersetzungsforschung mit dem Meilenstein Venuti nicht möglich gewesen, die das Bewusstsein dafür stärkte, dass verfremdende Übersetzungen die Zielkultur bereichern können, deren literarisches Polysystem in Bewegung bringen, zu dessen Umschichtungen und Veränderungen der Normen der Zielkultur führen können: Die Übersetzung kann insofern die Rolle eines „kreativen Impulsgebers spielen, indem sie neue Ideen, literarische Konzepte, Formen und Gattungen usw. in die zielkulturelle Nationalliteratur einführt.“⁶³¹ Jede verfremdende Übersetzung bereitet damit den Boden für weitere. Das sieht man auch in Polen, wo die Übersetzungen Jelineks beispielsweise das literarische Feld geöffnet haben für Autorinnen wie Streeruwitz, sodass man heute den polnischen Leser*innen mehr ‚zumuten‘ kann. So scheint sich auch bei Kowaluk in der Übersetzung der Texte Jelineks das Bewusstsein für die aufklärerische Rolle sprachlicher Dekonstruktion geschärft zu haben.

Es scheint somit die Zeit gekommen für mutige Übersetzerinnen, die sich nicht mit ihrer ‚Unsichtbarkeit‘ abfinden wollen und ihre Leser*innen selbstbewusst mit anspruchsvollen Texten und irritierenden Ästhetiken konfrontieren – so wie es die neueren übersetzungstheoretischen Ansätze fordern. „*Translations are not made in vacuum*“⁶³² – konstatierte schon André Lefevere, und an Bielicka und Kowaluk kann nachvollzogen werden, wie translatologische Diskurse und allgemeine Erwartungen an Übersetzer*innen als Kontexte wirksam werden, die sich in deren Arbeit niederschlagen.

⁶³⁰ Ebd.

⁶³¹ Prunč, Erich: Entwicklungslinien der Translationswissenschaft..., S. 228.

⁶³² Lefevere, André: Translation/history..., S. 14.

Bibliografie

Primärliteratur:

- Streeruwitz, Marlene: Verführungen. 3. Folge. Frauenjahre., Vierte Auflage, Erstveröffentlichung 1996, Frankfurt am Main 2012.
- Streeruwitz, Marlene: Uwiedzenia: odcinek trzeci, lata kobiet, übersetzt von Agnieszka Kowaluk, Warszawa 2004.
- Streeruwitz, Marlene: Partygirl., Frankfurt am Main 2002.
- Streeruwitz, Marlene: Partygirl, übersetzt von Emilia Bielicka, Warszawa 2004.

Weitere Texte von Marlene Streeruwitz:

- Streeruwitz, Marlene: Sein und Schein. Und Erscheinen. Tübinger Poetikvorlesungen. [WiSe 1995/96, veröffentlicht zuerst 1997], in: dies.: Poetik. Tübinger und Frankfurter Vorlesungen. Frankfurt am Main 2014, S. 8-92.
- Streeruwitz, Marlene: Sein. Und Schein. Und Erscheinen: Tübinger Poetikvorlesungen, Frankfurt am Main 1997.
- Streeruwitz, Marlene: Können. Mögen. Dürfen. Sollen. Müssen. Lassen. Frankfurter Poetikvorlesungen, Frankfurt am Main 1998.
- Streeruwitz, Marlene: Gegen die tägliche Beleidigung. Vorlesungen., Frankfurt am Main 2004.
- Streeruwitz, Marlene: Text&Kritik. Eine Kurzbiografie. Bis 1993., in: Heinz, Ludwig Arnold (Hrsg.): Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur. Marlene Streeruwitz, Heft 164, München 2004, S. 3-10.
- Streeruwitz, Marlene: Einwurf, versuchsweise., in: Stuttgarter Zeitung, Rubrik Kultur (16.03.2010), H. 62, S. 29.
- Streeruwitz, Marlene: Neue Vorlesungen. Das Wundersame in der Unwirtlichkeit., Frankfurt am Main 2017.
- Streeruwitz, Marlene: Zurück ins 18. Jahrhundert., Spiegel Online. 29.09.2019

Sekundärliteratur:

- Allrath, Gaby / Gymnich, Marion: Feministische Narratologie, in: Nünning, Ansgar/ Nünning, Vera (Hrsg.): Neue Ansätze in der Erzähltheorie, Trier 2002, S. 35-74.

- Armin, Paul Frank: Towards a Cultural History of Literary Translation. 'Histories', 'Systems' and Other Forms of Synthesizing Research, in: Kittel, Harald u.a. (Hrsg.): Geschichte, System, Literarische Übersetzung, Berlin 1992, S. 369-387.
- Auffermann, Verena: Die letzte Kämpferin. Marlene Streeruwitz setzt ihre Geschichte in der Ungleichheit eindrucksvoll fort, in: Höfler, Günther A. / Melzer, Gerhard (Hrsg.): Marlene Streeruwitz, Band: 27, Graz 2008, S. 191-200.
- Bachmann-Medick, Doris: Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften, Hamburg 2018.
- Bachmann-Medick, Doris: Kulturanthropologie und Übersetzung, in: Harald Kittel / Armin Paul Frank u.a. (Hrsg.): Übersetzung, Translation, Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung. An International Encyclopedia of Translation Studies. Encyclopédie internationale de la recherche sur la traduction, Berlin, New York 2004, Bd.1, S. 155-165.
- Bassnett, Susan: Translation studies. 3rd ed., London 2002.
- Baumgart, Reinhard: An der schönen, grauen Donau. Spröd, voller Rätsel, mehr als ein Debüt. Marlene Streeruwitz' erster Roman, in: Höfler, Günther A. / Melzer, Gerhard (Hrsg.): Marlene Streeruwitz, Band: 27, Graz 2008, S. 156-161.
- Benjamin, Walter: Die Aufgabe des Übersetzers, in: Störig, Hans Joachim (Hrsg.): Das Problem des Übersetzens. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1963, S. 182-195.
- Bong, Joerg/ Spahr, Roland / Vogel, Oliver (Hrsg.): Aber die Erinnerung davon. Materialien zum Werk von Marlene Streeruwitz, Frankfurt am Main 2007.
- Bossinade, Johanna: Poststrukturalistische Literaturtheorie, Stuttgart 2000.
- Brossard, Nicole: „L'Écrivain“, La Nef des sorcières, Montreal 1976, Quinze., übersetzt ins Englische von Linda Gaboriau (1979-80).
- Bukowska, Joanna: Anatomia uczuć w przekładzie. Strategie tłumacza w oddawaniu warstwy emocjonalnej tekstu literackiego na przykładzie powieści Partygirl Marlene Streeruwitz, in: Investigationes Linguisticae 2018, Band 38, S. 15-30, <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/il/article/view/19061/18817> (Zugriff am 12.01.2020).
- Bukowska, Joanna: Feministyczne aspekty przekładu artystycznego na podstawie powieści Verführungen austriackiej autorki Marlene Streeruwitz oraz jej tłumaczenia na język polski w świetle opisowych badań nad przekładem, in: Szczepan-Wojnarska, Anna (Hrsg.): Tłumaczenia w XXI wieku, Warszawa 2018, S. 215-229.
- Bukowska, Joanna: Körper schreiben – Stilmerkmale der écriture féminine in Marlene Streeruwitz' Roman Verführungen. 3. Folge. Frauenjahre

- und ihre Wiedergabe in der polnischen Übersetzung, in: Sommerfeld, Beate/ Kęsicka, Karolina / Korycińska-Wegner, Małgorzata/ Fimiak-Chwiłkowska, Anna (Hrsg.): *Übersetzungskritisches Handeln. Modelle und Fallstudien*, Frankfurt am Main 2017, S. 217-227.
- Bukowska, Joanna: Übersetzen mit dem Beipackzettel? Kontextgebundene Analyse des Romans *Verführungen* von Marlene Streeruwitz und seiner polnischen Übersetzung von Agnieszka Kowaluk unter dem Gesichtspunkt der *Descriptive Translation Studies*, in: Sommerfeld, Beate unter Mitarbeit von Bukowska, Joanna / Wątrobiński, Damian (Hrsg.): *Facetten der literarischen Übersetzung, Studien zur Germanistik und Translationsforschung*, Poznań 2018, S. 39-56.
- Bukowski, Piotr / Heydel, Magda: Wprowadzenie. Przekład-język-literatura, in: dies. (Hrsg.): *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, Kraków 2009, S. 5-37.
- Burzyńska, Anna: Kulturowy zwrot teorii, in: Markowski, Michał / Nycz, Ryszard (Hrsg.): *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, Kraków 2006, S. 41-91.
- Chesterman, Andrew: The name and Nature of Translator Studies, in: *Hermes – Journal of Language and Communication Studies*, 42 (2009), S. 13-22.
- Culler, Johnatan: *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*, Ithaca, New York 1982.
- Cixous, Hélène: *Das Buch von Promethea*, übersetzt von Karin Rick. Wien 1990.
- Cixous, Hélène: *Das Lachen der Medusa. Zusammen mit aktuellen Beiträgen*, übersetzt von Claudia Simma, Wien 2013.
- Cixous, Hélène: *Die unendliche Zirkulation des Begehrens. Weiblichkeit in der Schrift*, übersetzt von Eva Meyer und Jutta Kranz, Berlin 1977.
- Cixous, Hélène: *Le rire de la méduse*, in: *L'Arc* 61(1975), S. 39-54.
- Cixous, Hélène: *Schreiben, Feminität, Veränderung*, in: *Alternative* 108/109 (1976), S. 134-154.
- de Beauvoir, Simone: *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*, übersetzt von Eva Rechel-Mertens (Band 1), Fritz Montfort (Band 2); Hamburg 1951, Reinbek bei Hamburg 1968.
- Derrida, Jacques: *De la grammatologie*. Éditions de Minuit, Paris 1967.
- Derrida, Jacques: *Positions, Entretiens avec Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta*. Éditions de Minuit, Paris 1972.
- Deuber-Mankowsky, Astrid: *Bewusstseinsstrom in Fünfpunkteins. Zu Marlene Streeruwitz Hörspiel Wunschzeit*, in: Bong, Joerg / Spahr, Roland / Vogel, Oliver (Hrsg.): *Aber die Erinnerung davon. Materialien zum Werk von Marlene Streeruwitz*, Frankfurt am Main 2007, S. 119-135.

- Döbler, Katharina: Schlussfolgerungen aus einem Selbstversuch. Darf man die Bücher von Marlene Streeruwitz ohne Beipackzettel lesen?, in: Heinz, Ludwig Arnold (Hrsg.): Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur, Marlene Streeruwitz, Heft 164, München 2004, S. 11-18.
- Drotkiewicz, Agnieszka / Dziewit, Anna: Głośniej! Rozmowy z pisarkami, Warszawa 2006.
- Dröschner-Teille, Mandy: Autorinnen der Negativität: Essayistische Poetik der Schmerzen bei Ingeborg Bachmann – Marlene Streeruwitz – Elfriede Jelinek, Paderborn 2018.
- Drynda, Joanna: Spiegel-Frauen. Zum Spiegelmotiv in Prosatexten zeitgenössischer österreichischer Autorinnen (= Studien zur Germanistik, Skandinavistik und Übersetzungskultur, Bd. 3), Frankfurt am Main 2012.
- Even-Zohar, Itamar: Polysystem Studies, Durham 1990.
- Friedan, Betty: The Feminine Mystique, New York, 1963.
- Friedmar Apel: Literatur. Der Fall der Madeline Ascher. Geschwisterliebe: Marlene Streeruwitz macht ein Faß auf mit Poe, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 19.8.2002.
- Gerling, Vera Elisabeth: Genderbewusste Übersetzungswissenschaft: Grundlagen und Perspektiven, in: Krysztofiak, Maria (Hrsg.): Ästhetik und Kulturwandel in der Übersetzung, Frankfurt am Main 2008, S. 61-85.
- Greiner, Norbert: Grundlagen der Übersetzungsforschung. Übersetzung und Literaturwissenschaft, Tübingen 2004.
- Gütler, Christa: Überleben ohne Kompass, in: Höfler, Günther A. / Melzer, Gerhard (Hrsg.): Marlene Streeruwitz, Band: 27, Graz 2008, S. 199-215.
- Hahn, Barbara: Feministische Literaturwissenschaften, in: Bogdal, Klaus Michael (Hrsg.): Neue Literaturtheorien. Eine Einführung, Göttingen 2005, S. 225-241.
- Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur. Marlene Streeruwitz. Heft 164, München 2004.
- Hermans, Theo: The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation, New York, 1985.
- Hewson, Lance: An Approach to Translation Criticism: Emma and Madame Bovary in Translation, Amsterdam 2011.
- Heydel, Magda: Zwrot kulturowy w badaniach nad przekładem, in: Teksty Drugie, Warszawa 2009, Nr. 6, S. 21-32.
- Holmes, James: The Name and Nature of Translation Studies, in: Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies, Amsterdam 1988, S. 67–80.
- Holmes, James: The State of Two Arts: Literary Translation and Translation Studies in the West Today, in: Holmes, James/ Broeck van den, Raymond:

- Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies, Amsterdam 1988, S. 103-112. und auch in: Bühler, Hildegund (Hrsg.): X. Weltkongress der FIT – Der Übersetzer und seine Stellung in der Öffentlichkeit, Wien 1985, S. 147-153.
- Höfler, Günther A.: Marlene Streeruwitz – (Werk)biographische Aspekte als Versuch einer Näherungslüge, in: Höfler, Günther A. / Melzer, Gerhard (Hrsg.): Marlene Streeruwitz, Band: 27, Graz 2008, S. 203-215.
- Iggers, Georg G.: Geschichtswissenschaft im 20. Jahrhundert, Göttingen 2007.
- Joachimsthaler, Jürgen/ Zyburka, Marek: Słownik współczesnych pisarzy niemieckojęzycznych: pokolenia powojenne, Warszawa 2017.
- Kaszyński, Stefan H.: Österreichische Literatur zwischen Moderne und Postmoderne, Berlin 2017 (= Studien zur Germanistik, Skandinavistik und Übersetzungskultur, Bd. 17).
- Kedveš, Alexandra: Geheimnisvoll. Vorwurfsvoll. Aber zusammenhängend. Marlene Streeruwitz' Romane, Frauengeschichten, Männersprache, in: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur. Marlene Streeruwitz. Heft 164, München 2004, S. 19-36.
- Kernmayer, Hildegard: Poetik des Schweigens. Poetik der Brechung. Poetik des Banalen. *Écriture féminine*. Zu Marlene Streeruwitz' poetologischen Konzepten, in: Höfler, Günther A. / Melzer, Gerhard (Hrsg.): Marlene Streeruwitz, Band: 27, Graz 2008, S. 29-45.
- Kościałkowska-Okońska, Ewa: Norma w przekładzie: ułatwienie pracy czy przeszkoda dla tłumacza?, in: Rocznik Przekładoznawczy. Studia nad teorią, praktyką i dydaktyką przekładu, 7 (2012), Toruń 2012, S. 65-81.
- Koster, Cees: From World to World: An Armamentarium for the Study of Poetic Discourse in Translation, Amsterdam / Atlanta 2000.
- Koster, Cees: The translator in between texts: on the textual presence of the translator as an issue in the methodology of comparative translation description, in: Riccardi, Alessandra (Hrsg.): Translation Studies. Perspectives of an Emerging Discipline, Cambridge 2002, S. 24-37.
- Kowaluk, Agnieszka: Du bist so deutsch! Mein Leben in einem Land, das seine Tugenden nicht mag, München 2014.
- Köhler, Andrea: Frauenleben. Marlene Streeruwitz' Prosa-Debüt »Verführungen«, in: Neue Zürcher Zeitung v. 20./21.4.1996.
- Kraft, Helga: Language is not an Instrument for Me but Existance, Interview mit Helga Kraft, in: Women in German Yearbook: Feminist Studies in German Literature & Culture, Volume 22, 2006, S. 74-87.
- Kramatschek, Claudia: Zeigt her eure Wunden! – oder Schnitte statt Kosmetik. Vorentwurf zu einer weiblichen Ästhetik zwischen Alltagsrealismus und »trivial pursuit of happiness«, in: Heinz, Ludwig Arnold (Hrsg.): Text und

- Kritik. Zeitschrift für Literatur. Marlene Streeruwitz, Heft 164, München 2004, S. 37-47.
- Kraß, Andreas: Aschertorte. Queerer Witz bei Streeruwitz: Partygirl. und The Fall of the House of Usher, in: Bong, Joerg/ Spahr, Roland / Vogel, Oliver (Hrsg.): Aber die Erinnerung davon. Materialien zum Werk von Marlene Streeruwitz, Frankfurt am Main 2007, S. 183-205.
- Ławnikowska-Koper, Joanna: Marlene Streeruwitz. Dłaczego pozostaje feministką..., in: Zbliżenia Interkulturowe. Polska – Niemcy – Europa 2010, Nr. 8, S. 101-106.
- Ławnikowska-Koper, Joanna: Sprachlos. Zeiterfahrung der Frau im Roman Entfernung. von Marlene Streeruwitz, in: Drynda, Joanna (Hrsg.): Ich-Konstruktionen in der zeitgenössischen österreichischen Literatur, Poznań 2008, S. 173-186.
- Lefevere, André: Translation/history/culture: a sourcebook, London 1992.
- Lindhoff, Lena: Einführung in die feministische Literaturtheorie, Stuttgart 1995.
- Linhoff, Ursula: Die neue Frauenbewegung. USA-Europa seit 1968, Köln, 1974.
- Lorenz, Dagmar: Feminismus als Grundprinzip und Autorenposition bei Marlene Streeruwitz, in: Bong, Joerg/ Spahr, Roland / Vogel, Oliver (Hrsg.): Aber die Erinnerung davon. Materialien zum Werk von Marlene Streeruwitz, Frankfurt am Main 2007, S. 51-73.
- Lukas, Katarzyna: Einleitung. Translation als kulturelles Faktum, oder nicht nur cultural turns, in: Lukas, Katarzyna / Olszewska, Izabela / Turska, Marta (Hrsg.): Translation im Spannungsfeld der cultural turns, Frankfurt am Main 2013, S. 7-16.
- Majkiewicz, Anna: Intertekstualność – implikacje dla teorii przekładu. Wczesna proza Elfriede Jelinek, Warszawa 2008.
- Majkiewicz, Anna: Die Theorie der literarischen Übersetzung nach dem cultural turn, in: Lukas, Katarzyna/ Olszewska, Izabela / Turska, Marta (Hrsg.): Translation im Spannungsfeld der cultural turns, Frankfurt am Main 2013, S. 57-70.
- Mangold, Ijoma: Abendland ist abgebrannt. Ein Fall von Intensivliteratur: Marlene Streeruwitz' Roman Partygirl kennt keinen chill-out-room, in: Höfler, Günther A. / Melzer, Gerhard (Hrsg.): Marlene Streeruwitz, Band: 27, Graz 2008, S. 182-185.
- Menke, Bettine: Dekonstruktion – Lektüre: Derrida literaturtheoretisch, in: Bogdal, Klaus Michael (Hrsg.): Neue Literaturtheorien. Eine Einführung, Göttingen 2005, S. 242-273.
- Millner, Alexandra: Kriegszustände. Vergangenheiten als Gegenwart, in: Höfler, Günther A. / Melzer, Gerhard (Hrsg.): Marlene Streeruwitz, Band: 27, Graz 2008, S. 47-61.

- Morgan, Robin: *Sisterhood Is Powerful: An Anthology of Writings from the Women's Liberation Movement*, New York, 1970.
- Moser, Doris: Interview. Doch. Marlene Streeruwitz antwortet. Fragen stellt Doris Moser. Marlene Streeruwitz, in: Höfler, Günther A. / Melzer, Gerhard (Hrsg.): Marlene Streeruwitz, Band: 27, Graz 2008, S. 11-26.
- Munday, Jeremy: *Translation Studies. Theories and Applications, Fourth Edition*, New York, 2016.
- Nord, Christiane: *Einführung in das funktionale Übersetzen. Am Beispiel von Titeln und Überschriften*, Tübingen 1993.
- Nordenstam, Tore: *Kulturelle Übersetzbarkeit in pragmatischer Sicht. Kulturübergreifendes Verstehen*, in: Armin Paul Frank: *Übersetzen, verstehen, Brücken bauen: Geisteswissenschaftliches und literarisches Übersetzen im internationalen Kulturaustausch, mit einer Einleitung von Horst Turk*, Teil I, S. 192-203.
- Osinski, Jutta: *Einführung in die feministische Literaturwissenschaft*, Berlin 1998.
- Ovidius Naso Publius: *Metamorphoseon, Libri Quindecim*.
- Pieńkos, Jerzy: *Podstawy przekładoznawstwa. Od teorii do praktyki*, Kraków 2003.
- Pisarska, Alicja / Tomaszewicz, Teresa: *Współczesne tendencje przekładoznawcze*, Poznań 1998.
- Pokrywka, Rafał: *Polska recepcja niemieckojęzycznej powieści o miłości XXI wieku*, in: *Transfer Reception Studies 2016*, Band I, S. 155-173.
- Prunč, Erich: *Entwicklungslinien der Translationswissenschaft. Von den Asymmetrien der Sprachen zu den Asymmetrien der Macht*, Berlin 2007.
- Rutka, Anna: *Zur post- patriarchalischen Konstruktion von Männlichkeit in den Dramen von Marlene Streeruwitz*, in: Drynda, Joanna (Hrsg.): *Ich-Konstruktionen in der zeitgenössischen österreichischen Literatur*, Poznań 2008, S. 149-163.
- Savory, Theodore: *The Art of Translation*, London 1968.
- Schleiermacher Friedrich: *Methoden des Übersetzens*, Berlin 1838, in: Störig, Joachim: *Das Problem des Übersetzens, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1969*, S. 38-70.
- Schultze, Brigitte: *Kontexte in der literarischen Übersetzung*, in: Harald Kittel / Armin Paul Frank (Hrsg.): *Übersetzung, Translation, Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung. An International Encyclopedia of Translation Studies. Encyclopédie internationale de la recherche sur la traduction*, Berlin, New York 2004, Bd.1, S. 860-869.
- Snell-Hornby, Mary / Hönig, Hans G. / Kussmaul, Paul / Schmitt, Peter A. (Hrsg.): *Handbuch Translation*, Tübingen 1988.

- Snell-Hornby, Mary: Übersetzen als interdisziplinäres Handeln, in: Renn, Joachim (Hrsg.): Übersetzen als Medium des Kulturverstehens und sozialer Integration, Frankfurt am Main 2002, S. 144-160.
- Sommerfeld, Beate: Übersetzungskritik. Modelle, Perspektiven, Didaktik, Poznań 2016.
- Stolze, Radegundis: Übersetzungstheorien. Eine Einführung, Tübingen 1997.
- Strigl, Daniela: Die schwere Kunst des Liebens. E.A. Poe und Ovid als Folien für Marlene Streeruwitz Familiensaga, in: Höfler, Günther A. / Melzer, Gerhard (Hrsg): Marlene Streeruwitz, Band: 27, Graz 2008, S. 185-187.
- Toury, Gideon: Descriptive Translation Studies and beyond. Amsterdam/ Philadelphia 1995.
- Venuti, Lawrence: Rethinking Translation. Subjectivity. Ideology, London and New York 1992.
- Venuti, Lawrence: The translator's invisibility, London and New York 1995.
- Von Flotow, Luise: Feminist Translation: Contexts, Practices and Theories, in: TTR: Traduction, Terminologie et Redaction 4(2), 1991, S. 69-84.
- Weber, Ingeborg: Weiblichkeit: Wahn und Wirklichkeit. Von der Geschichtsmächtigkeit der Bilder des Weiblichen, Darmstadt 1994
- Weinzierl, Ulrich: Ehre sei Poe in der Höhe, in: Die Welt (Berlin) v. 4.5.2002.
- Woolf, Virginia: A room of One's own, London 1928.

Internetquellen

- <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/marlene-streeruwitz-zum-sechzigsten-wenn-die-welt-ueber-die-frauen-kommt-1998516.html> (Zugriff am 7.11.2017).
- <http://www.marlenestreeruwitz.at/preis-der-literaturhaeuser-2020-an-marlene-streeruwitz/> (Zugriff am 20.01.2020).
- <http://www.marlenestreeruwitz.at/werk/festrede-anlaesslich-der-jubilaeumsfeier-der-oegpb/> (Zugriff am 20.11.2019).
- <http://www.marlenestreeruwitz.at/werk/frag-marlene-folge-1/#0> (Zugriff am 16.02.19).
- <http://www.marlenestreeruwitz.at/werk/integration-so/#0> (Zugriff am 20.11.2019).
- <http://www.marlenestreeruwitz.at/werk/triumph-der-frauen/> (Zugriff am 20.11.2019).
- <http://www.marlenestreeruwitz.at/zur-person/> (Zugriff am 11.01.2018)
- <https://kultura.onet.pl/wiadomosci/marlene-streeruwitz/7klnhnm> (Zugriff am 15.10.2019).

- <https://lubimyczytac.pl/ksiazka/34693/partygirl> (Zugriff am 10.10.2019).
- <https://lubimyczytac.pl/ksiazka/39454/uwiedzenia> (Zugriff am 15.11.19).
- <https://www.abendblatt.de/kultur-live/article107177873/Ich-will-keine-sprechende-Vagina-sein.html> (Zugriff am 08.01.2019).
- <https://www.dokis.pl/articles/view/1149> (Zugriff am 12.11.2019).
- <https://www.duden.de/rechtschreibung/bamstig> (14.03.2020).
- <https://www.duden.de/rechtschreibung/ersticken> (Zugriff am 17.03.2020).
- <https://www.duden.de/rechtschreibung/verunstalten> (Zugriff am 14.03.2020).
- <https://www.duden.de/suchen/dudenonline/Verfuehren> (Zugriff 15.11.2019).
- <https://www.duden.de/rechtschreibung/wegsacken> (Zugriff am 17.03.2020).
- <https://www.goethe.de/ins/pl/pl/kul/dos/ueb/ges/20554117.html> (Zugriff am 12.11.2019).
- https://www.hundertvierzehn.de/artikel/frauenleben_2061.html (Zugriff am 7.11.2017).
- https://www.hundertvierzehn.de/artikel/marlene-streeruwitz-im-gespraech-mit-christian-metz_231.html (Zugriff am 7.11.2017), Marlene Streeruwitz im Gespräch mit Christian Metz.
- <https://www.literarische.de/16-2/kowaluk-.htm> (Zugriff am 12.11.2019).
- <https://wyboreza.pl/1,75517,2200121.html> (Zugriff am 10.01.2018).
- <https://www.fischer-theater.de/theater/autor/marlene-streeruwitz/6342> (Zugriff am 18.12.2018)
- <https://www.zeit.de/1996/14/baumgart.txt.19960329.xml/seite-3> (Zugriff am 15.05.2019)
- <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/rezension-belletristik-maennerelend-und-helenentraenen-11294382.html> (Zugriff am 15.05.2019)
- https://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=425 (Zugriff am 15.05.2019)
- <https://www.thoughtco.com/1960s-feminist-activities-3529000> (Zugriff am 3.11.2018)
- <https://www.welt.de/kultur/article96073/Marlene-Streeruwitz-will-keine-sprechende-Vagina-sein.html> (Zugriff am 11.02.19).
- <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/il/article/view/19061/18817> (Zugriff am 12.01.2020)



Dr Joanna Bukowska hat 2021 an der Neuphilologischen Fakultät der Adam Mickiewicz-Universität in Poznań den Dokortitel erworben. Sie ist Autorin mehrerer wissenschaftlicher Artikel zur Übersetzung der Literatur von Frauen, insbesondere Marlene Streeruwitz. Ihre Dissertation „Die Sprache zerbricht. Zerflattert. Zerstiëbt. Kontextgebundene Analyse dekonstruktiver Verfahren in der Prosa von Marlene Streeruwitz und ihren polnischen Übersetzungen aus der Perspektive der Descriptive Translation Studies“ ist die erste Monografie, die Streeruwitz sowie den Übersetzungen ihrer Romane gewidmet ist. Das Buch ist ein wichtiger Beitrag zur Übersetzungsforschung und geht weit über eine Analyse der Übersetzungen hinaus, die Autorin stellt die Frage nach dem Status von Literaturübersetzer*innen, die gegenwärtig innerhalb der translatorischen Forschung breit diskutiert wird.

ISBN 978-83-66666-81-8

DOI 10.48226/dwnuam.978-83-66666-81-8_2021.15