



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Samuel Becketts Romantrilogie in Selbstübersetzung“

Verfasserin

Isabella Birnbaum

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 236 346

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Romanistik / Französisch

Betreuer:

ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Robert Tanzmeister

In liebevoller Erinnerung an meine Mutter
Karin Birnbaum.

Ich danke dir für alles.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung _____	1
2. Samuel Beckett _____	4
2.1. Samuel Becketts Bibliographie _____	7
2.2. Samuel Beckett und sein Werk _____	9
2.3. Samuel Beckett und die französische Sprache _____	11
2.4. Samuel Beckett als Selbstübersetzer _____	
3. Übersetzen versus Selbstübersetzen _____	13
3.1. Übersetzen _____	13
3.2. Selbstübersetzen _____	24
4. Selbstübersetzung in Samuel Becketts Romantrilogie _____	30
4.1. Kulturspezifische Aspekte _____	31
4.2. Addition _____	35
4.3. Reduktion _____	40
4.4. Wiederholungen _____	45
4.6. Euphemismus _____	54
4.7. Humor und Wortspiele _____	60
4.8. Syntax, Grammatik und Semantik _____	65
5. Nachwort _____	75
6. Anhang _____	77
6.1. Résumé _____	77
6.2. Deutsche Zusammenfassung _____	86
7. Bibliographie _____	87
8. Lebenslauf _____	90

1. Einleitung

Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs erfährt Samuel Becketts Arbeitsweise einen Wandel, indem er seine Werke in französischer Sprache, also in seiner Zweitsprache, verfasst. Auch seine namhafte Romantrilogie *Molloy*, *Malone Meurt* und *L'innommable* schreibt Beckett auf Französisch und übersetzt sie Jahre später selbst. (Mooney 2011:121)

Seine Selbstübersetzung dieser drei Romane steht im Fokus dieser Arbeit und soll in einer komparativen Analyse der französischen Erstfassung und ihrer englischen Übersetzung untersucht werden. Die elementarste Frage, die in dieser Arbeit auftritt, ist, ob deutliche Unterschiede zwischen beiden Versionen zu erkennen sind und in welcher Ebene sich diese äußern. Um eine korrekte und hilfreiche Analyse von Becketts Methode der Selbstübersetzung zu erhalten, ist es erforderlich eine kurze, fragmentarische Biographie des Autors zu präsentieren. Angesichts der Tatsache, dass die Funktion des Selbstübersetzers sich mit der des Übersetzers dahin unterscheidet, dass der Selbstübersetzer den zu transformierenden Text kennt, versteht und das ultimative Recht besitzt ihn frei zu editieren, erscheint es mir obligatorisch, den Autor selbst und seine Denkweise zur Selbstübersetzungspraxis genauer zu untersuchen. Aus diesem Grund ist der erste Teil dieser Arbeit Samuel Becketts biographischen Daten gewidmet. Der elementare Fokus in diesem Abschnitt liegt vor allem auf prägenden Ereignissen, persönlichen Ambitionen, verschiedenen Einflussfaktoren sowie auf der Nennung der wichtigsten Veröffentlichungen. Wir fokussieren in der biographischen Analyse Samuel Becketts Identität als Schriftsteller und seine Bedeutung im literarischen Kanon. Aufgrund avantgardistischer Züge in Becketts Werken wird er oftmals als der „last modernist“ bezeichnet und auch existenzialistische Elemente sind in seiner Arbeit deutlich zu erkennen. (McDonald 2006:24-25)

Nachdem eine kurze, aber dennoch brauchbare Vorstellung des Autors erfolgte, richtet sich der Schwerpunkt im nächsten Abschnitt auf Samuel Becketts Beziehung zur französischen Sprache. Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs eröffnet sich für den Autor eine neue literarische Phase, in der Beckett seine Werke in französischer Sprache verfasst, die dann Jahre später von dem Autor selbst übersetzt werden. (Mooney 2011:122) Die bedeutendste Frage, die in diesem Zusammenhang erscheint, ist, welche Faktoren als Auslöser für Becketts Hinwendung zur französischen Sprache genannt werden können. Wenn ein generelles Verständnis über die Beziehung zu seiner Zweitsprache erlangt ist, kann auch auf dieser Erkenntnis eine Analyse seiner Methoden

der Selbstübersetzung erfolgen.

Ebenso bedeutend für die Analyse von Becketts Selbstübersetzung in seiner Romantrilogie, ist ein theoretischer Überblick über Translationstheorien. Der zweite Abschnitt dieser Arbeit präsentiert die meist zitierten und wichtigsten Theorien über den Vorgang des Übersetzens. Dabei ist der Fokus vor allem auf den mentalen Prozess, der Rolle des Übersetzers sowie auch auf seine Instrumentarien und Methoden gerichtet. Weiters hat in diesem Zusammenhang auch eine genauere Betrachtung einer erfolgreichen oder einer missglückten Übersetzung zu erfolgen. Welche Kriterien sind nötig um einen Ausgangstext erfolgreich in die Zielsprache zu transformieren? Ist es überhaupt möglich, einen Text erfolgreich in eine andere Sprache zu transferieren oder ist der transkribierte Text immer mit Lücken oder Mängeln behaftet?

Welche Rolle spielt das sinnhafte Verstehen eines Textes im Prozess des Übersetzens? Vor allem aber ist für diese Arbeit besonders relevant, ob sich die Figur des Autors von der des Übersetzers wesentlich unterscheidet und falls die Antwort eine positive Richtung einschlägt, in welchen Kriterien sie sich unterscheiden.

Nachdem diese essentiellen Fragen beantwortet sind, erfolgt eine Gegenüberstellung mit diversen Theorien über den Prozess des Selbstübersetzens. Der zentrale Fokus in diesem Abschnitt ist dabei auf die Unterscheidung zwischen dem Prozess des Übersetzens und dem des Selbstübersetzens gerichtet, wobei Kriterien wie der Prozess des Verstehens, die Rechte des Autors und des Übersetzers sowie auch deren jeweiligen Funktionen als elementar erscheinen. Die eindeutigste Unterscheidung der beiden Prozesse ist dabei die Figur des Autors, der von seiner doppelbesetzten Rolle als Autor und Übersetzer dahingehend profitieren kann, dass er den Ausgangstext nicht interpretieren und verstehen muss, da dieser Verlauf beim Erstellen des Originals erfolgte. (Kremnitz 2004:110) Ebenso besitzt der Autor im Gegensatz zum Übersetzer das Recht Änderungen am Ausgangstext vorzunehmen und in nach seiner Auffassung zu modifizieren, während sich der Übersetzer dem Urheberrecht des Autors unterordnen muss. (Oustinoff 2001:25)

Ist diese Gegenüberstellung beendet, präsentiert Kapitel 4 den elementaren Fokus dieser Arbeit, eine komparative Analyse von Samuel Becketts Romantrilogie, die die Romane *Molloy* (1951) bzw. *Molloy* (1955) (französischer und englischer Titel), *Malone Meurt* (1951) bzw. *Malone Dies* (1956) und *L'Innommable* (1953) bzw. *The Unnamable* (1958) beinhaltet. Dabei erfolgt eine detaillierte Untersuchung des Ausgangstexts (französische Erstfassung) und dem übersetzten Text (englische Fassung) auf syntaktischer und semantischer Ebene. Mit anderen Worten, der analytische Vergleich

der Romane bei der Betrachtung ihrer Übersetzung soll vorrangig eine Auflistung struktureller und syntaktischer Unterscheidungen aufweisen.

Zusammenfassend ist nun zu bemerken, dass Samuel Beckett an sich ein höchst interessanter Künstler war, dessen Person, Werk und Weltansichten durchaus wert sind, eine detaillierte wissenschaftliche Untersuchung zu vollziehen. Allerdings ist Becketts Relevanz nicht nur der Literaturwissenschaft zuzuordnen, sondern wie diese Arbeit beweisen wird, auch der Sprachwissenschaft. Die Methoden mit denen Samuel Beckett seine Selbstübersetzungen ausübte, sind durchaus als unnachahmlich zu bezeichnen. Ob sich diese Annahme bestätigt, werden die folgenden Seiten belegen.

2. Samuel Beckett

2.1. Samuel Becketts Biographie

Wie bereits in der Einleitung erwähnt, ist eine oberflächliche Untersuchung biographischer Daten nicht nur hilfreich, sondern auch notwendig, um Samuel Becketts Methode der Selbstübersetzung tief gehend analysieren zu können. Eine Vielzahl von Becketts stilistischen Methoden der Übersetzung ist auf seinen individuellen Charakter und seine persönliche Lebenseinstellung zurückzuführen. In der Rolle des Selbstübersetzers hat Samuel Beckett die Berechtigung seine eigenen Texte nach seinem Maße zu interpretieren und entsprechend in der Translationsphase zu ändern und weitgehend abzuwandeln. Viele dieser Modifikationen sind auf Becketts persönlichen Präferenzen, auf seine Erfahrungen sowie auch auf seine generelle Einstellung gegenüber weltlichen Ansichten zurückzuführen. Beispiele für diese Annahme sind etwa Becketts Bezug zu seinem Heimatland Irland, seine Zuneigung zur französischen Lebenskultur sowie auch seine politische, religiöse, philosophische und literarische Ambitionen. (McDonald 2006:21) Mit anderen Worten, nur wenn man Samuel Beckett als Mensch und Autor kennt und versteht, dann begreift man auch seine Rolle als Selbstübersetzer und seine Arbeitsweise in dieser Tätigkeit.

Samuel wird am 13. April 1906 in Dublin als zweiter Sohn einer protestantischen Familie geboren. Die Beziehung zu seinen Eltern, vor allem die oftmals angespannte Verbindung zu seiner Mutter, prägt und formt den jungen Beckett. (Hartel; Veit 2006:14)

May Beckett erzog ihre Söhne nicht nur sehr rigide nach bürgerlichen Anstandsregeln, sondern auch nach strengen protestantischen Moralvorstellungen: Selbstkontrolle, Disziplin, hohes Arbeitsethos und Höflichkeit galten als unumstößliche Werte, [...] Vor diesem Hintergrund ist es vielleicht verständlich, dass sie die späteren Versuche ihres Sohnes, sich als Schriftsteller zu etablieren, als Ausschweifung verstand, der sie mit Entschiedenheit entgentreten musste. (Hartel; Veit 2006:15)

In seinen jungen Jahren zeichnet sich Beckett vor allem durch seine Leidenschaft für Sport und Leichtathletik aus. (McDonald 2006:9) Literatur hingegen nimmt in der Familie Beckett keine besondere Stellung ein, mit der Ausnahme von Edgar-Wallace-Romanen, die Becketts Vater gelegentlich zur Hand nimmt. (Hartel; Veit 2006:12) Aus diesem Grund nehme ich an, dass Becketts Vorliebe für klassische Literatur und seine

Ambitionen zu schreiben wohl aus eigener Motivation und Interesse entstehen. Vor allem interessieren ihn Klassiker wie *Oliver Twist* oder *Die Schatzinsel*. (Hartel; Veit 2006:17)

Nach dem Besuch im Kindergarten, in dem Beckett bereits Französisch lernt, der Grundschule und später eines Internats schreibt sich der junge Beckett am Trinity College in Dublin ein. (Breuer 2005:15) Er studiert Italienisch und Französisch und erhält durch seinen Lehrer, Romanistik-Professor Thomas B. Rudsmose-Brown einen prägenden Einfluss, der seine bereits vorhandenen literarischen Ambitionen noch weiter verstärkt und vor allem seine Annäherung an die klassische französische Literatur unterstützt. (Hartel; Veit 2006:18)

Nach seinem Abschluss 1927 als Jahrgangsbester nimmt Beckett die Tätigkeit als Lehrer am Campell College auf, die ihn jedoch nicht ausfüllt und die Beckett weitgehend als unglückliche Zeit definiert. (Hartel; Veit 2006:20) Vor allem seine ausgeprägte Schüchternheit hindert den jungen Beckett die Arbeit als Vortragender als positive Anstellung zu betrachten. (Hartel; Veit 2006:29-30)

Im Herbst 1928 begibt sich Beckett nach Paris, um als Gastlektor an der École Normale Supérieure zu unterrichten. Obwohl er auch diesmal mit der Tätigkeit eines Vortragenden konfrontiert wird, ist Beckett in Paris glücklich und blüht in der Kultur- und Literaturreichen Hauptstadt Frankreichs regelrecht auf. (Hartel; Veit 2006:21) Diese Zeit in Samuel Becketts Leben ist durchaus als einer der wichtigsten Wendepunkte und einflussreichsten Faktoren seiner persönlichen sowie auch literarischen Laufbahn anzusehen. Im Gegensatz zu Dublin und seinem Heimatland Irland, dem Beckett vor allem Mangel an Kultur und an Liebe für Literatur vorwirft, findet er sich Paris in einem künstlerischen Kreis wieder, der seine Leidenschaft für Literatur und Kunst unterstützt und inspiriert. (Hartel; Veit 2006:21)

Vor allem die Begegnung mit James Joyce stellt einen signifikanten Wendepunkt in Becketts Leben dar. Einerseits erkennt Beckett in dem Schriftsteller ein Ebenbild seiner selbst (Joyce ist ein aus Irland stammender, renommierter Schriftsteller) und vor allem ein beispielloses Idol, andererseits beginnt sich Beckett mit dem erfolgreichen Autor zu messen und in ihm ein unerreichbares Maß zu erkennen, dessen literarischen Maßstäbe seiner Meinung nach niemals erreicht werden können. (Breuer 2005:16)

Er empfand sich als ein Spätgeborener, sogar als ein Zu-spät-Geborener, dem nach den Leistungen der übermächtigen Vorbilder, der Überväter sozusagen, nichts mehr zu tun blieb, und das, obwohl gerade er mit einem unabweisbaren Bedürfnis, ja, mit einem Zwang nach künstlerischer

Äußerung geschlagen war. (Breuer 2005:16)

Durch die Vergleiche mit James Joyce und seinem Werk stürzt Beckett einerseits in eine Sinnkrise, andererseits bringen sie ihn gleichsam zu der Erkenntnis, sein literarisches Werk nicht dem von James Joyce anzupassen, sondern vielmehr einen eigenen, künstlerischen Weg einzuschlagen und sich literarisch neu zu orientieren. (Breuer 2005:16)

Becketts erster literarischer Erfolg ist sein Gedicht *Whoroscope*, das er für einen Literaturwettbewerb einreicht und den auch er gewinnt. (Hartel; Veit 2006:26)

Nach zwei Jahren ist Becketts Tätigkeit an der *École Normale Supérieure* beendet und er kehrt wieder nach Dublin zurück, um seinen Magisterabschluss zu machen und seine Tätigkeit als Dozent für französische Literatur aufzunehmen. Doch die Erinnerungen an Paris sind zu präsent und Beckett fühlt sich in seinem Heimatland unwohl und betrübt. (McDonald 2006:11) Aus diesem Grund folgen zwischen 1932 und 1936 einige Wanderjahre, die ihn hauptsächlich nach Deutschland führen und ihn vor allem mit deutscher Kunst in Verbindung bringen. (Hartel; Veit 2006:33)

Im Jahre 1937 zieht Samuel Beckett endgültig nach Paris, wo er auch seine zukünftige Ehefrau Suzanne Descheveaux-Dumesnil kennenlernt. (Hartel; Veit 2006:41-42)

Im Zweiten Weltkrieg schließt sich Samuel Beckett der französischen *Résistance* an, bis seine Gruppierung auffliegt und er gemeinsam mit Suzanne in das unbesetzte Südfrankreich flüchtet, wo sie schließlich bis zum Ende des Krieges verweilen. (McDonald 2006:14)

Ende der 1940er Jahre vollendet Samuel Beckett seine Romantrilogie *Molloy*, *Malone Meurt* und *L'Innommable* (*Molloy*, *Malone Meurt*, *The Unnamable*), die zunächst kein Verleger veröffentlichen mochte, bis sie schließlich im französischen Verlag *Éditions de Minuit* herausgebracht wird. (Hartel; Veit 2006:51)

Obwohl Samuel Beckett bereits mehrere Werke veröffentlicht hat, inklusive *Murphy* (1938) bzw. *Murphy* (franz. 1957) oder *Watt* (1953) bzw. *Watt* (franz. 1968), ist es dennoch das Theaterstück *En attendant Godot* (1952) bzw. *Waiting for Godot* (1953), das dem Autor zum endgültigen Ruhm verhilft. (Breuer, 2005:24) Die Reaktionen während der Uraufführung im Jahr 1953 sind gespalten, von lautem Jubel bis zu heftigen Protesten und Zwischenrufen. (Hartel; Veit 2006:52) Zwischen 1969 und 1978 veröffentlicht Samuel Beckett noch *Happy Days* (1971) bzw. *Oh les beaux jours* (1963), *Krapp's last tape* (1977) bzw. *La dernière bande* (1959) und *Play* (1978) bzw. *Comédie*

(1964) (Hartel; Veit 2006:54)

1969 wird Samuel Beckett der Literaturnobelpreis verliehen, der in Beckett allerdings keine Euphoriestimmung, sondern eher Angst auslöst. Er versteckt sich in seinem Hotelzimmer, während sein Verleger in Stockholm an seiner Stelle den Preis entgegennimmt. (Hartel; Veit 2006:60) Seit den 60ern arbeitet Beckett zunehmend öfter als Regisseur bei Theaterstücken und im Jahre 1965 widmet er sich der Filmwelt, indem er sich aktiv an der Produktion und Regie des Films *Film* beteiligt, in dem Buster Keaton die Hauptrolle übernimmt. (Hartel, Veit 2006:64) (McDonald 2006:19) Zwischen 1966 und 1985 folgen weitere Fernsehproduktionen. (Hartel; Veit 2006:64)

Den exzessiven Konsum von Whisky und Zigarren zollt er jedoch schließlich Tribut und Becketts Gesundheitszustand verschlechtert sich Mitte der 80er Jahre. Sechs Monate nach dem Tod seiner Frau Suzanne stirbt Samuel Beckett am 22. Dezember 1989 an Lungenversagen in seinem Pariser Wohnhaus. (Breuer 2005:23)

2.2. Samuel Beckett und sein Werk

Zeit seines Lebens war Samuel Beckett eine äußerst medienscheue Person, die sich nur selten für Interviews zur Verfügung stellte. (McDonald 2006:1) Im Gegensatz zu den zahlreichen Fotoaufnahmen, für die sich Beckett bereitwillig anbietet, existieren nur wenige aufgezeichnete Gespräche mit dem kontaktscheuen Schriftsteller. Seine deutliche Aversion gegenüber exzessivem Medienrummel geht sogar dermaßen weit, dass seine Frau Suzanne Becketts Nobelpreisauszeichnung nur mit den Worten „Quelle catastrophe!“ kommentiert. (McDonald 2006:1) Sie befürchtete, dass der Presserummel um Samuel Beckett weiter zunehmen würde. (McDonald 2006:1)

Doch nicht nur Becketts Medienscheue zeichnet ihn als eine geheimnisvolle und nur schwer zu charakterisierende Persönlichkeit aus, sondern auch seine vehemente Verweigerung seine Werke einer inhaltlichen Analyse zu unterziehen. Mit anderen Worten, Beckett war der Auffassung, dass seine Romane, Gedichte und Dramen keine nähere Erklärung und Untersuchung nötig hätten, da sein Werk allein für sich spricht. (McDonald 2006:1)

Ohne jeglichen Zweifel kann durchaus behauptet werden, dass Samuel Becketts literarisches Werk als unnachahmlich, innovativ und speziell bezeichnet werden kann. McDonald (2006:1) beschreibt Samuel Beckett wie folgt,

A generation after his death, Samuel Beckett remains one of the giants of twentieth-century literature and drama. [...] Like other 'modernists', he has a reputation for obscurity and difficulty, yet despite this his work permeates our culture in unique ways. The word 'Beckettian' resonates even amongst those who know little Beckett.¹

Wie bereits in Kapitel 2.1. erwähnt wurde, litt Samuel Beckett sehr unter dem Vergleich zu seinem Idol James Joyce. Beckett war der Meinung, niemals ein derart hohes literarisches Maß erreichen zu können und stürzte in eine schreiberische Schaffenskrise, bis ihm die Erkenntnis traf, sich nicht mit den qualitativen Ansprüchen seines Vorbilds zu messen, sondern eine eigenständige Literatur nach seinen persönlichen Vorstellungen zu kreieren. (Breuer 2005:16)

Becketts literarisches Schaffen ist in drei verschiedenen Phasen unterteilt. Die erste Phase beginnt bei seiner ersten schriftstellerischen Tätigkeit, die zweite Phase setzt nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs ein, als sich Beckett der französischen Sprache zuwendet und die dritte Phase beginnt ab 1960, die jedoch als die mildeste betrachtet wird und von nur wenigen Veränderungen kennzeichnet ist. (Breuer 2005:22) Die bedeutendsten Werke in Becketts künstlerischem Lebenslauf sind einerseits das Theaterstück *En attendant Godot (1952) bzw. Waiting for Godot (1953)*, das, wie bereits im vorhergehenden Kapitel erwähnt wurde, heftige Reaktionen auslöste, und die Romantrilogie, dessen Bedeutung Breuer (2005: 18) mit Franz Kafkas *Proceß (1914-15)* und Marcel Prousts *A la recherche du temps perdu (1913-1927)* vergleicht.

In Frankreich wurden Becketts Romane generell dem *nouveau roman* zugeordnet und „Beckett galt und gilt hier als eine Art Verbindungsglied zwischen Marcel Proust auf der einen Seite und Alain Robbe-Grillet, Claude Simenon und Michel Butor auf der anderen Seite.“ (Breuer 2005:31) Samuel Beckett selbst bezeichnete seine Schreibweise als *cold eye* (der kühle Blick), „der zufolge persönliche Erlebnisse erst durch distanzierende Betrachtung zu Kunstwerken führen kann.“ (Hartel; Veit 200:31)

Eine große Anzahl seiner Werke weist einen existenzialistischen Bezug auf und werden oft mit dem Werk von Jean-Paul Sartre oder Albert Camus verglichen. (McDonald 2006:2) Vor allem aber ist Becketts Schaffen aber auch ein deutlich moderner Charakter zuzuordnen, weshalb er oftmals von Theoretikern wie Ezra Pound als Modernist bezeichnet wird. (McDonald 2006:25)

1

Eine Generation nach seinem Tod, bleibt Samuel Beckett einer der Giganten im 20. Jahrhundert im Bereich von Literatur und Drama. Wie auch andere Vertreter der Moderne, ist er renommiert für die Dunkelheit und die Schwierigkeit, aber trotzdem durchzieht seine Arbeit unsere Kultur auf einzigartige Weise. Das Wort 'Beckettian' hallt sogar bei denjenigen nach, die nur wenig über Beckett wissen.

Becketts literarisches Schaffen soll in dieser Arbeit jedoch nur oberflächlich und fragmentarisch erwähnt werden, da sich der Fokus nicht im Bereich der Literaturwissenschaft, sondern in der Sprachwissenschaft befindet. Dennoch kann davon ausgegangen werden, dass Becketts Werk hohen analytischen Wert besitzt und noch für zahlreiche wissenschaftliche Untersuchungen weiteres Material bietet. Das nächste Kapitel leitet nun den zentralen sprachwissenschaftlichen Aspekt dieser Arbeit ein, nämlich eine Auseinandersetzung mit Becketts Entscheidung die französische Sprache zu wählen, um seine Werke zu verfassen.

2.3. Samuel Beckett und die französische Sprache

Als in einem der seltenen Interviews Samuel Beckett die Frage gestellt wurde, weshalb er auf Französisch schreibe, antwortete er, „pour faire me remarquer!“ (Mooney 2011:75) An dieser Stelle wage ich zu behaupten, dass diese Antwort durchaus eine gewisse Neugier weckt. Samuel Beckett wechselte für das Verfassen seiner Werke in seine Zweitsprache, um sich bemerkbar zu machen. Die Fragen, die nun unweigerlich in Erscheinung treten, sind vor allem, weshalb er sich bemerkbar machen wollte, warum er dies ausgerechnet mit einem Sprachwechsel anstrebte und was die französische Sprache überhaupt auszeichnet, um eine derartige Reaktion (nämlich sich bemerkbar zu machen) auszulösen.

Samuel Becketts Beziehung zur französischen Sprache beginnt bereits im Kindergarten und verstärkt sich, wie in der Biographie des Autors bereits erwähnt wurde, während seiner Zeit am Trinity College. (Hartel; Veit 2006:18) Bei der genauen Untersuchung von Becketts Lebenslauf ist es offensichtlich, dass Paris, Frankreich und die französische Lebenskultur einen hohen Stellenwert in seinem Leben eingenommen hat. In seiner Heimat Irland fühlte sich Beckett immer wieder deprimiert und künstlerisch nicht gefordert, während er in Paris sich mehr als nur wohlfühlte, vor allem in dem dort ansässigen Künstlerkreis. (McDonald 2006:11)

Die Affinität Becketts für seine französische Wahlheimat könnte auch die Flucht vor der englischen Sprache oder vor seiner irischen Identität symbolisieren, vor allem da Beckett auf die Frage, ob er sich denn Englisch fühle, mit „au contraire“ antwortete. (Ackerley; Gontarski 2004:207) Obwohl Beckett tatsächlich ein schwieriges Verhältnis zu seinem Heimatland pflegte, vor allem da seine Werke oftmals mit Zensur gestraft wurden, kann man seinen Sprachwechsel nicht als eine Ablehnung gegenüber der

englischen Muttersprache betrachten, da es in diesem Fall nicht um Identität ging, sondern um künstlerisches, kreatives Schreiben.

1946 stellte sich ein Wendepunkt in Becketts künstlerischem Schaffen ein, nämlich der Sprachwechsel zur französischen Sprache. (Rathjen 2006:75) Zwar hat Beckett bereits zuvor einige Gedichte ins Französische verfasst oder Werke Anderer ins Französische übersetzt, dennoch erfolgte nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs ein deutlicher Umbruch, der nicht nur einen Sprach-, sondern auch einen Stilwechsel zu Folge hatte. (Breuer 2005:17)

Der Grund für den Sprachwechsel Becketts ist nicht seine Vertrautheit mit der französischen Sprache, sondern vielmehr die Fremdheit der Zweitsprache, die Beckett derart reizte, sie als seine neue literarische Sprache zu verwenden. (Rathjen 2006:75)

There was little that was sudden or radical about his choice to use both languages and translate his own work; in the contrary, this new orientation was the outcome of a lengthy reflection upon the nature of representation. Indeed, writing in French enabled Beckett to achieve some of the goals he had established for himself as a young writer: to detach himself from the ideological and thematic formulae prevalent during the post-Revival period.

2

Becketts sprachliche Kompetenz in der französischen Sprache war durchaus nicht perfekt, sodass das Verfassen seiner Werke in der französischen Sprache eine stilistische Herausforderung für den Autor war, die es ihm ermöglichte, sich literarisch, sprachlich und stilistisch neu zu formieren. (Mooney 2011:3) 1956 antwortete, Beckett weshalb er in Französisch schreibe „Parce qu'en français, c'est plus facile d'écrire sans style“. (Ackerley; Gontarski 2004:206)

Diese Aussage bestätigt die Annahme, dass Beckett die französische Sprache als Stilmittel benutzt hat, (obwohl er ja behauptete in Französisch ohne Stil zu schreiben) und zwar im Sinne dessen, dass sie ihm eine neue künstlerische Freiheit bot, seine Gedanken, seine Erzählungen und sein literarisches Werk sprachlich neu zu äußern und neu zu schaffen. Eine Anzahl an Theoretiker wie Breuer (2005:17) zum Beispiel, kritisieren jedoch den neuen Stil Becketts und betrachten diesen als zu einfach und

² Es war nichts Plötzliches oder Radikales an seiner Wahl beide Sprachen zu benutzen und sein eigenes Werk zu übersetzen; im Gegenteil, diese neue Orientierung war das Resultat einer langen Überlegung über die Beschaffenheit von Repräsentation. Das Schreiben im Französischen ermöglichte es Beckett einige seiner Ziele zu erreichen, die er sich als junger Schriftsteller gesteckt hat: sich von ideologischen und thematischen Formeln loszulösen, die in der Post-Revival Periode vorherrschend waren und neue linguistische Territorien zu entdecken. (Übersetzung stammt von mir)

primitiv.

Der Wechsel der Sprache markiert den Wandel, ja die Wandlung von einem geistreichen, wortgewaltigen, bildungsgelehrten, anspielungsreichen Autor zu einem Schriftsteller der Kargheit, der Einfachheit, der Strenge, der Abwesenheit allen rhetorischen Glanzes. (Breuer 2005:17)

Samuel Becketts Entscheidung seine Werke in Französisch zu verfassen, ist eine Voraussetzung für seine Rolle als Selbstübersetzer, da die Originalfassung in Französisch ihm die Möglichkeit bot, sich und seinen Text selbst in seine Muttersprache zu übersetzen. Becketts Rolle als Selbstübersetzer möchte ich im folgenden Abschnitt genauer erläutern.

2.4. Samuel Beckett als Selbstübersetzer

Wie bereits in Kapitel 2.3. näher erläutert wurde, fand Becketts Sprachwechsel zur französischen Sprache hauptsächlich aufgrund von kreativer Motivation statt, da der Autor seine Zweitsprache als eine neues literarisches Instrument betrachtete, mit dem er experimentieren und sein Talent austesten konnte. (Ackerley; Gontarski 2004:207) Hinzu kommt ebenfalls eine gewisse „Müdeerscheinung“, was Becketts literarisches Schaffen in der englischen Sprache betrifft. Der Autor erklärte,

It is indeed becoming more and more difficult, even senseless, for me to write an official English. And more and more my own language appears to me like a veil that must be torn apart in order to get things (or the Nothingness) behind it. Grammar and Style. To me they seem to have become as irrelevant as a Victorian bathing suit or the imperturbability of a true gentleman. A mask. Let us hope the time will come, thank God that in certain circles it has already come, when language is most efficiently used where it is being efficiently misused. (zitiert in Morin 2009:56)³

³ Es wird immer schwieriger, sogar sinnlos, für mich im offiziellen Englisch zu schreiben. Immer mehr und mehr erscheint mir meine eigene Sprache als ein Schleier, der zerrissen werden muss, um die dahinter verborgenen Dinge (oder auch das Nichts) zu erhalten. Grammatik und Stil. Für mich erscheinen sie genauso irrelevant wie ein Viktorianischer Badeanzug oder die Gelassenheit eines wahren Gentlemans. Eine Maske. Lass uns hoffen, dass die Zeit kommen wird, gottseidank, dass sie in gewissen Kreisen bereits gekommen ist, wenn Sprache anstatt am effizientesten genutzt wird, sie am effizientesten missbraucht wird. (Übersetzung stammt von mir)

Als Beckett sich jedoch dazu entschloss, seine Werke selbst zu übersetzen, kehrte er wieder zu seiner Muttersprache zurück. (Mooney 2011:121) Eine der elementarsten Fragen, die sich im Bezug auf Becketts Tätigkeit als Selbstübersetzer bezieht, ist, weshalb sich der Autor dazu entschlossen hat, seine Werke selbst zu übersetzen. Samuel Beckett bereits vor dem Zeitpunkt des Sprachwechsels als Übersetzer tätig. (Mooney 2011:2) Allerdings hat er diese Aufgabe nicht besonders genossen und immer wieder sich über diese Tätigkeit beschwert. (Grutman 2013:1591) Ein Beispiel für seine leichte Aversion gegenüber dem Beruf eines Übersetzers verdeutlicht folgendes Ereignis. 1950 wurde Beckett von UNESCO damit beauftragt, eine Anthologie mexikanischer Gedichte ins Englische zu übertragen. (Grutman 2013:1591) Da er der spanischen Sprache nicht allzu mächtig war, holte Beckett einen Freund zu Hilfe, der ihn bei der Übersetzung unterstützte. Nach Beendigung der Übersetzung schwor Beckett nie wieder als Übersetzer tätig zu sein, auch wenn finanzielle Nöte dies forderten. (Blair 409-10, zitiert in Grutman 2013:1598)

Auch folgender Brief an seinen Freund Tom MacGeevy verstärkt den Eindruck über Becketts negative Ansichten über seine Aufgabe als Übersetzer.

How sick and tired I am of translation and what losing battle it is always.
Wish I had the courage to wash my hands of it all, I mean leave it to others
and try and get on with some work. (Cordingley 2013:2002)⁴

Umso überraschender erscheint Becketts Entscheidung seine Werke selbst zu übersetzen. Cordingley (2013:4551) bietet eine passende Antwort auf diese Frage an, nämlich, dass Beckett es als einfacher empfand, sein eigenes Werk zu übersetzen als jenes von anderen Autoren. An dieser Stelle springe ich wieder zu dem theoretischen Teil dieser Arbeit zurück und behaupte, dass durch den Wegfall des Verstehensprozesses und der Addition kreativer Freiheit die Selbstübersetzung möglicherweise auch einfacher und vielleicht auch im künstlerischen Sinne interessanter ist als die gewöhnliche Übersetzung.

In seiner Aufgabe als Übersetzer musste sich Beckett den strengen Regeln der Übersetzung unterwerfen und sich so gut wie möglich an das Original des Schriftstellerkollegen halten. Wie aus seiner Biographie und seiner Betrachtung als Künstler bereits hervorgegangen ist, war Samuel Beckett ein Autor, der sehr darauf

⁴ Wie krank und müde ich bin vom Übersetzen und was für eine verlorene Schlacht es immer ist. Ich wünschte ich hätte den Mut meine Hände davon reinzuwaschen, ich meine sie anderen zu überlassen und zu versuchen mit meiner Arbeit weiterzumachen. (Übersetzung stammt von mir)

bedacht war, sein schriftstellerisches Talent auf seine individuelle Art zu nutzen und hat somit auch einen speziellen Stil geschaffen, der sogar mit dem Überbegriff *Beckettian* versehen wurde. (Mooney 2011:119)

Doch nicht nur die Simplizität der Selbstübersetzung reizte Beckett an der Entscheidung als Selbstübersetzer in Erscheinung zu treten. Es war vor allem die Tatsache, dass er Fremdübersetzungen seiner Werke als nicht ausreichend qualitativ erachtete. (Cordingley 2013:2009) Mit anderen Worten, Beckett wollte nicht sein wertvolles literarisches Werk durch eine Fremdübersetzung, die er als nicht gleichwertig wertvoll empfand, degradieren lassen.

Das heißt, Samuel Beckett entschied sich für die Selbstübersetzung seiner Werke, weil er es offenbar nicht als derartige unangenehme Arbeit empfand wie die Fremdübersetzung und somit es ihm wahrscheinlich auch auf gewisse Weise unterhielt und zweitens, weil er sich allein als den am kompetentesten Übersetzer betrachtete, der imstande war seine Arbeit zu übersetzen.

Im Verlauf der nächsten Kapitel soll eine genaue Untersuchung jener Rolle Becketts getätigt werden, nämlich der des Selbstübersetzers. Doch bevor eine Analyse über Beckett und seine Methoden des Selbstübersetzens getätigt werden kann, ist es unumgänglich, sich zuerst einen theoretischen Überblick über den Prozess des Übersetzens anzusehen. Das nächste Kapitel leitet diesen theoretischen Teil der Arbeit ein und bietet die Grundlage für die Analyse von Samuel Beckett als Selbstübersetzer.

3.Übersetzen versus Selbstübersetzen

3.1. Übersetzen

Wenn Leser nach ihrer bevorzugten Lektüre gefragt werden, kann in den meisten Fällen der Name des Autors oder Autorin sowie auch der zugehörige Buchtitel genannt werden. Richtet sich dann im weiteren Verlauf die Frage nach dem Übersetzer, wird mit hoher Wahrscheinlichkeit eine Antwort ausbleiben. Der Übersetzer ist ein unbekannter Vermittler. Ein stiller Transporteur von Text und Sprache. Er ist jener *Künstler*, der einen Originaltext rekonstruiert, transformiert und in eine Zielsprache ableitet und dabei im höchsten Maße, auf eine im Sinne des Autors korrekte Übertragung bedacht ist. Seine Aufgabe und Tätigkeit ist von immenser Wichtigkeit, denn ohne Übersetzer wäre

vielen monolingualen Lesern das Werk von Sartre, Shakespeare oder eben auch Beckett verwehrt gewesen. Dennoch residiert der Übersetzer lediglich in einem kurz gefassten Satz, auf der Titelseite eines Buches: „Übersetzt von ...“. Dieser Phrase wird meist keine Bedeutung geschenkt, sie wird ignoriert, oder falls sie doch gelesen wird, schnellstens wieder vergessen.

Dabei müsste der Berufsgruppe der Übersetzer ein hohes Maß an Achtung dargebracht werden, da ihre Aufgabe einen Originaltext in eine andere Sprache zu transportieren, beinahezu in allen Fällen mit großer Komplexität und Schwierigkeiten verbunden ist. Mit anderen Worten, der Prozess des Übersetzens, steht in vielen Belangen einer Liste von Herausforderungen gegenüber, sei es jetzt auf syntaktische, semantische, semiotische, phonologische oder strukturelle Ebene. In dieser Hinsicht stellt sich nun die elementarste Frage dieser Arbeit: Was ist Übersetzung?

Wie im Verlaufe der nächsten Seiten ersichtlich werden wird, ist diese Frage durchaus nicht einfach zu beantworten. Übersetzung kann keineswegs als einfache Wort - zu - Wort Übertragung empfunden werden, da Sprache zu komplex ist, um eine 1:1 - Übertragung zu vollziehen. Übersetzen ist ein schwieriger, verschachtelter Prozess, der von vielen Faktoren abhängt, ob er als erfolgreich und qualitativ bezeichnet werden kann. (House 1997:22) Obwohl allgemein behauptet wird, jede Textsorte und jeder Text könne übersetzt werden, und zwar in jede erdenkliche Zielsprache, so bleibt dennoch das Problem, ob er auch erfolgreich übersetzt wird, oder anders gesagt, ob der Leser die übersetzte Version versteht. Bell (1991:4) liefert folgende Erklärung der Übersetzung,

The linguist inevitably approaches translation from a 'scientific' point of view, seeking to create some kind of 'objective' description of the phenomenon [...] It could, however, be argued that translation is an 'art' or 'a craft' and therefore not amenable to objective, 'scientific' description and explanation and so, *a fortiori*, the search for a theory is doomed from the start.⁵

In einer wissenschaftlichen Betrachtung der Übersetzung muss der Verwendungszweck miteinbezogen werden. Kremnitz (2004:104) argumentiert zum Beispiel, dass die Übersetzung einer Gebrauchsanweisung oder eines Rezeptes in einem Kochbuch sich

⁵ Der Linguist nähert sich der Übersetzung zwangsläufig aus einer wissenschaftlichen Sichtweise an und strebt danach, eine objektive Definition des Phänomens zu finden. Man könnte allerdings argumentieren, dass Übersetzung Kunst ist oder ein Handwerk und deshalb für eine objektive, wissenschaftliche Beschreibung nicht zugänglich ist und somit die Suche nach einer Theorie bereits am Anfang zum Scheitern verdammt ist. (Übersetzung stammt von mir)

von der eines Romans deutlich unterscheidet. Während der Zweck der Gebrauchsanweisung als informativ kategorisiert werden kann, so ist die Aufgabe der literarischen Übersetzung zu unterhalten. (Armstrong 2011:798) Der Aufwand, um den Ausgangstext in die Zielsprache zu übersetzen, ist deutlich höher und somit erscheint es mir, dass die Übersetzung eines Romans deutlich komplexere Methoden erfordert als eine gewöhnliche Gebrauchsanweisung. Das ist im informativen Text auf die simpel strukturierte Syntax zurückzuführen, und im literarischen Text auf kulturspezifische Aspekte sowie auf die künstlerische Verwendung von Sprache des Autors. Sie alle sind ausschlaggebend für die Komplexität der literarischen Übersetzung.

Dieser Faktor verdeutlicht, dass der Übersetzer die Textfunktion erkennen muss, um zu einer qualitativen Übersetzung zu gelangen. Damit gemeint ist ein Zweck, für den der Autor den Ausgangstext verfasst hat. Dieser Zweck kann sich in viele Richtungen richten. (Kupsch-Losereit 2008:52)

Die Komplexität des Übersetzungsprozesses verdeutlicht sich vor allem aufgrund der Tatsache, dass Sprache nicht als „abstraktes Phänomen“ definiert wird. (House 1997:22) Das heißt, Sprache ist situationsbedingt, partnerbezogen und in einem kommunikativen Ereignis eingebettet. Sprache ist nicht ein Konzept, das man durch Normen und Definitionen beschreiben kann, da sie vor allem aufgrund von Erfahrungen, sozialen Interaktionen und Geschichte definiert wird. (House 1997:22) Damit der Übersetzer überhaupt einen Translationsprozess durchführen kann, muss er bereits ein spezifisches Wissen über Gebrauchsnormen der Ausgangs- sowie auch der Zielsprache besitzen. Das bedeutet, er muss die Struktur der beiden Sprachen verstehen, muss wissen, in welchem Kontext und sozialem Umfeld sie verwendet werden. (Kupsch-Losereit 2008:15) Eine Vorbedingung des Übersetzungsprozesses definiert sich somit, dass der Übersetzer das Können besitzt, die Ausgangs- und Zielsprache gegenüberzustellen, sei es nun auf semantische, syntaktische oder lexikalische Ebene. (Kupsch-Losereit 2008:15)

Ein elementarer Schritt des Übersetzers ist der Prozess des Verstehens, der primär eingeleitet wird, wenn der Übersetzer zum ersten Mal mit dem Ausgangstext, sprich mit dem Originaltext, konfrontiert wird. (Schneiders 2007:73) Der Prozess des Verstehens ist ein ausschlaggebendes Kriterium, ob die Übersetzung als erfolgreich und fehlerfrei bezeichnet wird. Für Kupsch-Losereit (2008:53) ist das Verstehen nicht nur mit einem Hineinversetzen in den Autor oder die Leserschaft der Zielsprache verbunden, sondern vor allem mit einer Auseinandersetzung mit seiner eigenen Geschichtlichkeit. Das bedeutet, um einen Verstehensprozess überhaupt auslösen zu können, muss bereits

ein Muster der eigenen Ausgangskultur vorhanden sein, sei es nun Sprache oder Kultur betreffend. Auf dieses Muster baut wiederum der Verstehensvorgang auf.

Wilss (1997:90) stützt dieses Argument, indem er die These vertritt, dass Verstehen generell erlernt wird und im Laufe der Zeit nicht mehr bewusst wahrgenommen wird, also automatisiert wird. Von diesem Argument ausgehend, möchte ich behaupten, dass auch der Prozess des Verstehens in einer Übersetzung unbewusst erfolgt und vom Übersetzer automatisch eingeleitet wird.

Generell ist der Vorgang des Verstehens als durchaus komplexer mentaler Ablauf zu definieren, der auf kognitiver Basis abläuft. (Kupsch-Losereit 2008:124) Der Verstehensprozess kann dahingehend nicht als ein einfaches, geradliniges oder allgemeingültiges Konzept verstanden werden, „weil kognitive Prozesse nicht universell, sondern kulturspezifisch, situations- und partnerbezogen ablaufen.“ (Kupsch-Losereit 2008:125) Nur wenn der Übersetzer den Ausgangstext versteht, kann er ihn in eine andere Version, sprich in eine andere Sprache, konvertieren. Andererseits muss auch hinzugefügt werden, dass das Interpretieren eines Textes niemals eindeutig erfolgt. Albrecht (2005:5) argumentiert,

Man kann beim Übersetzen überhaupt nie einen konkreten und einmaligen Akt des Verstehens wiedergeben, selbst wenn man dies wollte. Übersetzen heißt in jedem Fall, einen neuen Text verfassen, und dieser neue Text kann [...] wiederum völlig anders verstanden werden, als es der Übersetzer bei der Anfertigung seiner Übersetzung sich vorgestellt hat. Texte - das ist eine Banalität - sind in kommunikativer nie völlig eindeutig, sondern ziemlich unbestimmt.

Diese Aussage definiert also den Prozess des Verstehens als einen Vorgang, der selbst wenn er erfolgreich im Geiste des Übersetzers abgeschlossen wird, das heißt, wenn er den Sinn des Textes versteht, noch nicht garantiert, dass auch die Leserschaft die Intention des Übersetzers versteht. Das bedeutet also, dass der Prozess des Übersetzens sich als weitaus komplexer erweist, da der Ausgangstext über mehrere Instanzen transportiert wird und ihn jede Haltestelle (Autor - Übersetzer – Leser) anders interpretieren könnte, als er ursprünglich ausgelegt war.

Dabei ist es allerdings wichtig darauf hinzuweisen, dass das Verstehen eines Ausgangstextes mit der Intention des Autors äquivalent ist. Der Übersetzer muss den Sinn des Ausgangstextes in jenem Maße begreifen und interpretieren, wie der Urheber

des Originaltextes diesen auch intendierte. (Schneiders 2007:74) Ist dies nicht der Fall, so besteht das Risiko, dass der Übersetzer dem Leser der Zielsprache eine falsche Information vermittelt, die er selbst kreiert hat und nicht mit der, des Autors übereinstimmt.

Der Prozess des Verstehens bietet also folgende Herausforderungen: Erstens, der Übersetzer muss den Text genau auf derselben Sinnenebene verstehen und deuten, die vom Autor auch ausgelegt wurde. Zweitens, falls die Sinnhaftigkeit eines Textes im Unterbewusstsein des Urhebers erschlossen wird, das heißt also, wenn diese im Verborgenen liegt, muss der Übersetzer eine Entscheidung treffen, wie und mit welchem Sinn er den Zieltext der neuen Leserschaft präsentiert.

Lösungswege für eine derartige prekäre Situation gibt es nur wenige. Der Übersetzer könnte sich an den Autor selbst wenden, obwohl sich diese Vorgehensweise auch als schwierig erweisen könnte, vor allem wenn der Urheber des Textes bereits verstorben ist.

In diesem Fall hängt eine erfolgreiche Übermittlung eines Originaltextes in die Zielsprache stark von der Begabung und Erfahrung des jeweiligen Übersetzers ab. Das heißt, wenn der Sinn eines Ausgangstextes nicht schlüssig ist und auch der Autor keine Hilfestellung bieten kann, muss sich der Übersetzer selbst für einen Lösungsweg entscheiden. Ob dieser von der Leserschaft der Zielsprache angenommen und verstanden wird und ob der Autor des Originaltextes mit dem Entschluss des Übersetzers zufrieden ist, bleibt fraglich und kann auch nicht mit hundertprozentiger Gewissheit beantwortet werden.

Wie im nächsten Kapitel ersichtlich werden wird, ist eine der prägnantesten Unterscheidungen zwischen der Arbeit des Übersetzers und der eines Selbstübersetzers, eben dieser Vorgang des Verstehens. Anders formuliert, da im Fall des Selbstübersetzers die Rolle des Übersetzers gleichsam vom Autor bekleidet wird, muss dieser den Ausgangstext nicht erst interpretieren, da er ihn selbst verfasst hat. Dass allerdings auch diese Vorgehensweise dennoch nicht von gewissen Schwierigkeiten unbelastet ist, wird im nächsten Kapitel genauer erläutert.

Ist der wichtige Schritt des Verstehens erst erfolgreich überwunden, so findet sich der Übersetzer weiteren Herausforderungen gegenüberstellt, nämlich der sogenannten Invarianzforderung. (Albrecht 2005:4) Diese fordert von dem Übersetzer eine Entscheidung hinsichtlich dessen zu treffen, was er übersetzen möchte und was nicht. Das könnte mit einbeziehen: „Der Inhalt, d.h. Die im Text mitgeteilten Sachverhalte, der Sinn des Textes auf den Leser usw. usf.“ (Albrecht 2005:4) Dabei muss der Übersetzer

eine Hierarchie aufstellen und den jeweiligen Sachverhalten eine gewisse Bedeutung zuordnen. (Albrecht 2005:4)

Ebenso wichtig für den Prozess der Übersetzung ist eine Analyse des Textes, die sogenannte Textanalyse. (Kupsch-Losereit 2008:16) Wie im späteren Verlauf dieses Kapitels näher erläutert wird, ist nicht nur eine linguistische Untersuchung des Ausgangstextes als Voraussetzung für eine Übersetzung anzusehen, sondern vor allem auch den Text in einen kulturspezifischen Kontext zu setzen. Doch bevor dies überhaupt geschehen kann, ist es erforderlich den Ausgangstext zu fragmentieren und zu analysieren. Kupsch-Losereit (2008:17) unterteilt die Textanalyse in folgende Kategorien:

- Analyse des situationskontextuellen Hintergrunds,
- Analyse der sprachsystembedingten Strukturen,
- Analyse der textspezifischen Merkmale.

Die beiden letztgenannten werden von Kupsch-Losereit (2008:17) noch weiter in die lexikalische Ebene, die syntagmatische Ebene und die textuelle Ebene aufgegliedert.

Die Aufgabe der Textanalyse ist es, den Ausgangstext in seine linguistische Einzelteile zu zerlegen, diese zu erkennen und zu definieren, um sie anschließend in die Zielsprache zu transportieren.

Besonders wichtig im Prozess des Übersetzens ist ebenfalls der Begriff der Äquivalenz. (Albrecht 1973:33) Das bedeutet, dass die Aufgabe des Übersetzers sich nun dahin wendet, für Begriffe, Phrasen und Wortgebilde aus der Ausgangssprache entsprechende äquivalente Begriffe in der Zielsprache zu finden. (Albrecht 1973:33) Je näher die Ausgangs- und Zielsprache sich dabei sind, desto einfacher und wahrscheinlicher ist es auch, äquivalente Benennung zu ermitteln und anzuwenden. Je weiter die Ausgangs- und Zielsprache voneinander entfernt sind, desto schwieriger gestaltet sich auch die Suche nach Äquivalenz. (Kremnitz 2004:110) Bei der Betrachtung des Begriffs muss allerdings darauf hingewiesen werden, dass äquivalent nicht „gleich“, sondern „gleichwertig“ bedeutet. (Albrecht 2005:33)

Generell sind Sprachen nicht als gleich oder identisch interpretierbar, da jede einzelne Sprache auch einen eigenen Code besitzt, der mit keinem anderen Code identisch ist. (Albrecht 2005:6) Das heißt: „Es gibt nicht nur keine 1:1 Entsprechungen zwischen verschiedenen Sprachen, sondern es gibt streng genommen auch keine 1:2-, 1:3, oder „Eins zu Viele-Entsprechungen.“ (Albrecht 2005:6) Der Code einer Sprache bezieht

sich auf verschiedene sprachwissenschaftliche Teilaspekte, wie etwa Phonologie und Phonetik, Semiotik, Semantik oder Syntax. Albrecht (2005:2) erklärt dies wie folgt,

Kein Wort entspricht genau einem anderen in einer anderen Sprache, kein französisches Tempus genau einem deutschen, kein deutsches Suffix wie z.B. *-ung* läßt sich immer durch dasselbe französische Suffix, z.B. *durch-* wiedergeben usw. So entspricht z.B. dem deutschen Wort *Geheimnis*, wenn damit etwas dem menschlichen Verstand Undurchdringliches gemeint ist, das französische Wort *mystère*. Ist mit *Geheimnis* jedoch ein Sachverhalt gemeint, der einem Dritten nicht mitgeteilt werden soll, so sagt man dazu im Französischen nicht *mystère*, sondern *secret*. Die englischen Wörter *mystery* und *secret* entsprechen in diesem Fall genau den französischen.

Dieser Umstand führt zu der Annahme, dass die Berufsgruppe der Übersetzer als überflüssig zu erachten wäre, wenn sämtliche Sprachen identisch wären. Aus dieser Argumentation geht ebenfalls hervor, dass es nicht möglich ist, homogene Ersatzbegriffe aus der Ausgangs- und Zielsprache zu identifizieren, sondern, dass es lediglich realisierbar ist, ein äquivalentes, gleichwertiges Gegenstück zu finden, das den Sinn und die Aufgabe des originalen Begriffs so gut wie möglich in die Zielsprache transportiert. In vielen Fällen gestaltet sich die Suche nach äquivalenten Korrelaten als durchaus verfahren, vor allem, wenn die zu übersetzenden Textfragmente aus Wortspielen, Metaphern oder Eigennamen bestehen. (Albrecht 2005:16)

Dieses Beispiel verdeutlicht, dass es nicht möglich ist, homogene Ersatzbegriffe aus der Ausgangs- und Zielsprache zu identifizieren, sondern, dass es lediglich realisierbar ist, ein äquivalentes, gleichwertiges Gegenstück zu finden, das den Sinn und die Aufgabe des originalen Begriffs so gut wie möglich, in die Zielsprache transportiert.

Eine besondere Schwierigkeit der Äquivalenz stellt vor allem die pronominale Höflichkeitsform, die sich im Französischen zwischen *vous* und *tu* unterscheidet, im Deutschen *Sie* und *du*, im Spanischen *usted* und *tu* während in der englischen Sprache allein das Pronomen *you* für die Anrede benutzt wird und somit auch keine Höflichkeitstrennung bietet. (Liedtke 1997:21) Der Übersetzer ist im Falle einer Übersetzung aus dem Englischen gefordert, die Entscheidung zu treffen, wie er das universelle *you* in den Zieltext übertragen könnte. Er ist somit auch für die semantische Ebene bedeutend. (Liedtke 1997:21)

Der Übersetzer hat die Aufgabe für die Textfragmente, für die es kaum oder keine äquivalente Analoge gibt, jene Lösung ausfindig zu machen, die dem Wortgebilde aus dem Ausgangstext sinngemäß am nächsten kommt. Der Übersetzer muss allerdings

nicht einzelne Wortgebilde oder Satzstrukturen exakt rekonstruieren, sondern vielmehr darauf achten, welche sprachlichen Mittel und Instrumente er sich bedienen kann, um eine Äquivalenz herzustellen. (Albrecht 2005:7)

Die Frage an den Übersetzer lautet nicht mehr: Wie heißt das auf Französisch? Sondern: mit welchen sprachlichen Mitteln realisiert der Franzose diese Intention in bestimmter Situation? Oder: Mit welchen Äußerungen führt der Franzose bei gegebenen Situationen bestimmte sprachliche Handlungen aus? (Kupsch-Losereit 2008:88)

Dabei ist es bedeutend, dass der Übersetzer ein ausreichendes Wissen über die Zielkultur besitzt. (Albrecht 2005:8) Dieses Argument leitet nun auch zu einem nächsten wichtigen Kriterium des Übersetzungsprozesses, nämlich zu dem interkulturellen Transfer. (Kupsch-Losereit 2005:66-67) Wie bereits erwähnt wurde, ist eine der wesentlichsten Aufgaben des Übersetzers Äquivalenz zwischen dem Ausgangstext und dem Zieltext herzustellen. Diese Gleichwertigkeit kann nur dann realisiert werden, wenn der Übersetzer die Zielkultur eingehend kennt, versteht und korrekt interpretieren kann. (Kupsch-Losereit 2005:68) Dabei ist es nicht nur notwendig, auf dem Gebiet der Sprache über ausreichende Kenntnisse zu verfügen, sondern eben auch auf soziokultureller, historischer Ebene. Wie bereits erwähnt wurde sind viele zu übersetzende Textfragmente wie etwa Wortspiele oder Eigennamen nur schwer in eine Zielsprache transportieren, da sie vor allem über eine stark kulturell geprägte Konnotation verfügen.

Liedtke (1997:20) ordnet sprachliche Inhalte, die im Übersetzungsprozess nur schwer übertragbar sind, dem Problem der Inkommensurabilität zu. Dabei unterscheidet er die grammatische oder lexikalische Struktur (wie zum Beispiel die Gegenüberstellung vom deutschen Präteritum und dem französischen passé simple und imparfait) sowie die kulturell relevanten Unterscheidungen. Albrecht (2005:16) führt folgende Beispiele für schwierige Übersetzungsinhalte an,

- a) Rot ist ein blutiges Wort; (übersetzbar)
nicht umsonst reimt es sich auf Not und Tod (unübersetzbar)
- b) Herr Metzger war ein friedfertiger Mann, der so gar nichts Blutrünstiges an sich hatte.
- c) Sur l'autoroute entre Pouilly et Mâcon: attention aux bouchons!

Das erste Beispiel verdeutlicht die Problematik Reime und Wortspiele zu übersetzen. Wie Albrecht (2005:16) bereits aufweist, ist der erste Teil von Beispiel *a* übersetzbar (*Red is a bloody word, Le rouge est un mot sanglant*). Wenn allerdings der Reim folgt Rot – Not – Tod, wird es umso schwieriger ein äquivalentes Gegenstück zu finden, wie zum Beispiel in der französischen Sprache *Rouge – Misère – Mort*, sowie auch im Englischen *Red – Misery – Death* zeigen. Das heißt, die übersetzten Begriffe haben die gleiche Bedeutung allerdings fehlt ihnen die Klangähnlichkeit, die für das Wortspiel ausschlaggebend ist. (Albrecht 2005:16). Eine passende Lösung für dieses unübersetzbare Dilemma bietet Albrecht (2005:16): „*Blue is a word that inspires confidence, not for nothing does it rhyme with true and due.*“ In dieser übersetzten Version ist die Klangähnlichkeit wieder hergestellt, allerdings geht der Bezug zu dem Begriff Blut, Not und Tod verloren und wird somit in seiner Bedeutung deutlich abgeschwächt.

Das zweite Beispiel illustriert die besondere Herausforderung Eigennamen zu übersetzen. Der Familienname Metzger bezieht sich auf die bestimmte Berufsgruppe, sodass das Wortspiel mit dem Begriff blutrünstig erfolgen kann. In einer französischen oder englischen Übersetzung müsste der Übersetzer den Familiennamen ändern (Monsieur Boucher, Mister Butcher) um das Wortspiel erfolgreich in die Zielsprache transportieren zu können.(Albrecht 2005:16) Im Falle einer literarischen Übersetzung würde sich dann allerdings der geänderte Name durch den gesamten Text ziehen, sodass sich der Übersetzer genau überlegen muss, welchen Namen er den Charakter nun verleiht. Ist es wichtiger den Bezug zu der Berufsgruppe zu erstellen und somit eine spezifische Bedeutung des Namens zu illustrieren oder die Namenswahl des Autors exakt zu übersetzen?

Das dritte Beispiel, das Albrecht (2005:16) anführt, bezieht sich auf das kulturspezifische Wissen des Lesers. Das heißt „Wer nicht weiß, daß Pouilly und Mâcon tatsächlich an einer bekannten Autobahn liegen und gleichzeitig für ihre Weine berühmt sind, wird die doppelsinnige Verwendung [...] nicht erkennen.“ (Albrecht 2005:16-17) Das bedeutet gleichzeitig, dass die versteckte Komik und die Zweideutigkeit in einer wörtlichen Übersetzung verloren gehen würden und somit nicht die Emotion in der Leserschaft auslösen würden, die der Autor intendierte.

In Hinsicht auf schwer übersetzbare Wortgebilde und Begriffe erläutert Kremnitz (2004:106), dass der Übersetzer eine genaue Erläuterung solcher zwar in Kommentaren und Fußnoten zufügen könnte, dies aber eher der ästhetischen Form eines literarischen Werkes schädigen würde und somit nur schwer als Lösung

anzuwenden ist.

Generell gilt, dass nur wenn der Übersetzer ein ausreichendes Wissen über die Ausgangs- sowie auch Zielkultur verfügt, kann er Äquivalenz aufbauen und eine erfolgreiche Überlieferung in die Zielsprache erbringen. Nun stellt sich die Frage, wie der Übersetzer wissen soll, welchen Wissensstand die Zielleserschaft hat. In diesem Fall kann er nur Vermutungen anstellen ob und wie die Leser seinen übersetzten Text verstehen und interpretieren. (Liedtke 1997:19) Dabei übersetzt er den Ausgangstext mit jener Annahme, „daß die Leser das verstehen, was sie auch verstehen würden, könnten sie den betreffenden Text in der Originalsprache lesen.“ (Liedtke 1997:19)

Von der Annahme ausgehend, dass der Übersetzer ein tief reichendes Wissen über die Zielkultur verfügen muss, behaupte ich, dass ein kompetenter Sprecher einer Fremdsprache sich nicht unbedingt auch als kompetenter Übersetzer erweisen muss. (Wilss 1997:95) Womöglich kann er zwar wörtliche Übersetzungen tätigen und eine Übersetzung mit linguistischen Hilfsmitteln erfolgreich durchführen, doch sollte er auf kulturspezifische Inhalte treffen, die nicht in der Zielkultur impliziert sind, zeigen sie ihm deutlich seine Grenzen auf. Mit anderen Worten, Linguistik allein ist nicht ausreichend, um eine qualitative Übersetzung durchzuführen. (Kupsch-Losereit 2008:52) Es ist anzunehmen,

dass die Kenntnis von Morphologie, Syntax und Semantik des AT und die Entschlüsselung ihrer Strukturen dem Übersetzer zum Textverstehen nicht ausreichen. Textverstehen setzt das Wissen um soziale Konventionen, Wertvorstellungen sowie kulturell und situativ übliche Sprach- und Verhaltensmuster voraus. (Kupsch-Losereit 2008:52)

House (1997:31) unterscheidet im Bezug zum kulturspezifischen Aspekt der Übersetzung zwischen der *Overt Translation* und der *Covert Translation*. House (1997:31) argumentiert, dass bei Ausgangstexten „die wesentlich an die ausgangssprachliche Kultur gebunden sind“ eine *overt translation* angewendet werden soll. Gemeint ist mit dieser Aussage, dass in diesem Fall dem Urheber des Textes besonders die Bindung seines Textes an seine Kultur wichtig ist und diese nicht in der Übersetzung verloren gehen sollte, sodass sich der Übersetzer vor allem der Ausgangskultur des Textes hinwenden muss. (House1997:31)

Bei der *covert translation* hingegen ist eine besondere Kulturpräferenz nicht gegeben, sodass hier vor allem die Funktion des Textes und Aussage des Autors von Bedeutung sind. Mit anderen Worten, die *covert translation* vermittelt die Aussage des Textes und

nicht dessen Ausgangskultur. (House 1997:31)

Die sprachlichen Elemente, die eine besondere Herausforderung für den Übersetzer darstellen sind kategorisierbar. So sind zum Beispiel „*Naturgegenstände*, d.h. Tiere, Pflanzen, Landschaftsformen, die nur in bestimmten Gegenden vorkommen“ als schwer übersetzbare Fragmente zu bezeichnen. (Albrecht 2005:10) Da gewisse Naturgegenstände (Albrecht (2005:10) führt hier als Beispiele *garrigue*, *macchie*, *Taiga* oder *Geest* an), nur in einem begrenzten Gebiet auftreten und nur die Bewohner dieses Gebietes ihre Bedeutung kennen, muss der Übersetzer einen äquivalenten Begriff finden, der in dieselbe Sparte einzuordnen ist. Dasselbe gilt für kulturelle Artefakte, Landes- oder kulturspezifische Institutionen oder kollektive Einstellungen zu Gegenständen. (Albrecht 2005:10-11) Begriffe wie *Pumpernickel*, *vin d'honneur* oder *churros* gelten als kulturspezifisch und können nur in dem bestimmten Kulturkreis in der ursprünglichen Bedeutung verstanden werden. (Albrecht 2005:10-11) Die Frage an den Übersetzer in solchen Fällen lautet, ob er diese Begriffe wortwörtlich übersetzt und damit riskiert, dass die Leserschaft der Zielkultur den transferierten Begriff nicht versteht oder ob er diese Sprachinhalte mit einer äquivalenten Idee der Zielsprache ersetzt. Dabei besteht allerdings ebenso die Gefahr, dass der ersetzte Begriff der Bedeutung des kulturspezifischen Wortes nicht entspricht und somit der Leser schon wieder die Übersetzung nicht begreift.

Falls sich der Übersetzer als inkompetent erweist, das heißt, falls er entweder den Verstehensprozess nicht erfolgreich abgeschlossen hat oder falls er nicht ausreichend Wissen über die Ausgangs- und Zielkultur besitzt, so kann das Risiko bestehen, dass die Übersetzung als nicht erfolgreich erachtet werden kann. Mit anderen Worten, es entsteht ein Übersetzungsfehler. (Kupsch-Losereit 2005:42) Offensichtlich kann sich ein Übersetzungsfehler vor allem auf textanalytischer Ebene durchsetzen, sei es auf grammatikalische oder lexikalische Ebene. Allerdings kann eine fehlerhafte Übersetzung auch durch externe Faktoren entstehen. (Kupsch-Losereit 2008:42) Beispiele für derartige Fehler nennt Kupsch-Losereit (2008:42):

- raum-zeitliche Distanz zwischen AT und ZT
- unterschiedliche aktuelle und kulturelle Situation oder
- unterschiedliche Vor- und Hintergrundwissen der AT- und ZT- Leser

Falls der Übersetzer diese Faktoren eventuell bei dem Übersetzungsprozess nicht bedenkt, so können unumgänglich Übersetzungsfehler entstehen. Diese sind allerdings

nicht immer einfach aufzudecken, da sich das Wissen der Zielleserschaft unterscheidet und somit ein Leser das Übersetzte versteht und ein anderer eventuell nicht. (Liedtke 1997:19) Ob man in diesem Fall jedoch von einem Übersetzungsfehler sprechen kann, ist fraglich, da sich vielleicht das Defizit eher auf interkulturelle Unterschiede ableiten lässt.

Zusammenfassend ist zu erwähnen, dass dieses Kapitel nur eine oberflächliche Betrachtung der wichtigsten Faktoren des Übersetzungsprozesses ist, der in der Tat ein hochkomplexer Vorgang ist, dessen detaillierte Untersuchung die Grenzen dieser Arbeit sprengen würde. Dennoch sind hier die wichtigsten Aspekte erwähnt, die vor allem für die Untersuchung der Selbstübersetzung hilfreich und aufbauend wirken. Inwieweit sich die Selbstübersetzung von der einer Fremdübersetzung unterscheidet wird nun im nächsten Kapitel genauer erläutert.

3.2. Selbstübersetzen

Nach der Betrachtung des allgemeinen Übersetzungsprozesses stellt sich nun die Frage, ob der Selbstübersetzungsprozess äquivalent ist. Doch zuerst ist festzustellen, wie die Selbstübersetzung definiert werden kann. Generell gilt, dass eine Selbstübersetzung durch den Autor selbst erfolgt, der seinen Originaltext interpretiert, liest und ihn durch Übersetzung in eine neue Version umwandelt. (Cordingley 2013:143) Klimkiewicz (2013:4285) spezifiziert die Definition der (literarischen) Selbstübersetzung,

Literary self-translation implies the presence of at least two languages involved in the process of (re) writing, generating a dynamics of 'displacement', which can be studied from at least four perspectives: *text-oriented, author-oriented, reader-oriented and process-oriented*.⁶

Die Text-orientierte Perspektive betrachtet dabei den Text an sich als ein Ergebnis von bilingualer Arbeit, die Autoren-orientierte Perspektive bezieht sich vor allem auf die Identität des Autors (dies ist besonders von Bedeutung, wenn der Autor zum Beispiel durch Kolonisation Bilingualität erlebt hat), die Leser-orientierte Sichtweise bezieht sich

⁶ Literarische Selbstübersetzung beinhaltet die Präsenz von zumindest zwei Sprachen, die im Prozess des (Wieder) Schreibens involviert sind, die eine Dynamik von Verschiebung erzeugen, die aus vier Perspektiven untersucht werden kann: Text-orientiert, Autor-orientiert, Leser-orientiert oder Prozess-orientiert.

auf die Erfahrung des Lesers und wie er den übersetzten Text empfängt (dies ist besonders interessant, wenn der Leser bilingual ist und beide Versionen parallel lesen kann) und schließlich die Prozess-orientierte Sichtweise, die sich auf den Vorgang der Übersetzung bezieht. (Klimkiewicz 2013:4285-4292)

Im Grunde durchbricht der Selbstübersetzer die traditionelle Aufteilung zwischen Leser und Autor, da der Selbstübersetzer beide Rollen einnimmt, indem er beim Vorgang des Übersetzens seinen Text nochmals liest und interpretiert. (Gomille 2009:247) Oustinoff (2001:25) bezeichnet die Zwischenphase von Schreiben und Übersetzen auch als *la réécriture traduisante*. Der Vorgang des Selbstübersetzens sowie auch die Rolle und Aufgabe des Selbstübersetzers wurden bisweilen nur wenig oder rein oberflächlich in wissenschaftlichen Arbeiten untersucht. Dabei offenbart die Vorgehensweise eines Selbstübersetzers höchst interessante Fragestellungen, die eine detaillierte Nachforschung durchaus wert sind. Eine dieser Fragen bezieht sich vor allem auf den mentalen Vorgang, den der Selbstübersetzer erfährt, wenn er seinen Originaltext übersetzt. Wie bereits im vorhergehenden Kapitel erwähnt, ist der Prozess des Verstehens ausschlaggebend für eine erfolgreiche Übertragung eines Ausgangstextes in einen Zieltext. (Schneiders 2007:73) Die Untersuchung der Rolle des Selbstübersetzers führt zu der Frage, ob dieser ebenfalls diesen Pfad beschreiten muss oder ob der Prozess des Verstehens für die Aufgabe des Selbstübersetzers irrelevant ist.

Während der Übersetzer einen Originaltext nur nach seinem eigenen Vorstellen interpretieren kann und sich somit oftmals auf sein eigenes Können und Erfahrungen verlassen muss, bleibt dem Selbstübersetzer dieser Schritt erspart. Das bedeutet, da der Selbstübersetzer eine Doppelrolle im Übersetzungsprozess einnimmt, nämlich die des Autors und die des Übersetzers, muss er den Text nicht interpretieren und den Sinn erfragen, da er den Ausgangstext selbst verfasst hat und somit auch weiß, wie er diesen zu verstehen hat. (Kremnitz 2004:110) Der Selbstübersetzer kennt die Bedeutung des Textes, die Intention des Autors und vor allem, was der Text bei der Leserschaft bewirken soll. (Kremnitz 2004:110) Allerdings möchte ich an dieser Stelle spekulieren, dass der Autor in der Zeit, in der der Text nicht von ihm bearbeitet wird, dessen Sinn und seine eigentliche Intention auch vergessen kann. Wenn in diesem Fall der Selbstübersetzer den Text nicht versteht, so befindet er sich auf der gleichen Ebene wie der Übersetzer, der den Sinn des Ausgangstextes oftmals frei interpretieren muss. (Schneiders 2007:74)

Es erweist sich also auch der Zeitpunkt des Übersetzens als eine gewisse

Herausforderung. In vielen Fällen wird der Originaltext erst Jahre später von dem Autor selbst übersetzt. Samuel Becketts Selbstübersetzung von *Molloy* erfolgte zum Beispiel erst vier Jahre später. (Ackerley;Gontarski 2004:376) Wäre es also nicht möglich, dass der Autor nach einer gewissen Zeit vergisst, was er mit seinem Werk eigentlich ausdrücken wollte? Kann sich ein Schriftsteller an jedes Detail seines kreativen Prozesses erinnern?

Diese Frage kann nicht eindeutig beantwortet werden, da sie im Ermessen des jeweiligen Autors liegt. Es mag sein, dass ein Autor tatsächlich sich nicht an seine ursprüngliche Intention erinnert während ein anderer den Text en détail memoriert. Im Grunde genommen ist diese Fragestellung personenorientiert und kann nicht verallgemeinert werden. Falls sich jedoch tatsächlich ein Vorgang des Vergessens einstellen sollte, muss sich der Selbstübersetzer ebenfalls dem Prozess des Verstehens unterstellen, da er keine Kenntnisse über den eigentlichen Sinn des Ausgangstextes hat.

Neben dem Prozess des Verstehens gibt es auch noch ein anderes Kriterium, dass die Tätigkeit des Selbstübersetzens von der des Übersetzens unterscheidet. Diese Unterscheidung findet sich in Oustinoffs Text (2001: 24): „L'écrivain se traduisant lui-même est libre d'opérer tous les changements qu'il souhaite, [...]“. Dieser Faktor bezieht sich auf das Urheberrecht eines Textes und des geistigen Eigentums eines Schriftstellers. Wie bereits im vorhergehenden Kapitel erwähnt wurde, muss sich der Übersetzer dem Autor unterstellen, was gleichzeitig bedeutet, dass der den Regeln des Urhebers Folge leisten muss. (Wilss 1997:89)

Der Übersetzer hat sich spezifischen Richtlinien unterzuordnen, vor allem im Bereich seines kreativen Schaffens. Im Grunde genommen kann man ihn als eine Art Kommunikationsvermittler interpretieren, der zwischen Ausgangs- und Zielkultur vermittelt. (Wills 1997:89) Der Ausgangstext ist für den Übersetzer als Vorlage und vor allem als Original oder Primärtext zu interpretieren, während der Übersetzer diesen im Verlauf der Translationsphase interpretiert und in einen Sekundärtext verfasst, der nicht identisch mit dem Originaltext ist. (Wliss 1997:94) Der Übersetzer „soll übersetzen, was der Autor gemeint und gesagt hat. Gibt es eine Diskrepanz zwischen Gemeintem und Gesagtem, hat er ein Problem.“ (Schneiders 2007:23-24)

Diese Regeln beziehen sich vor allem auf die Veränderung des Textes. Während der Übersetzer in seiner kreativen Freiheit eingeschränkt ist, kann der Selbstübersetzer seinen Text nach seinem Ermessen modifizieren, indem er Textfragmente ersetzt, reduziert oder auch addiert. (Oustinoff 2001:25) Das bedeutet, da der Autor der Urheber

und gleichzeitig der Übersetzer ist, offenbart sich ihm eine unbegrenzte Möglichkeit die Originalversion eines Textes frei umzuformen. (Oustinoff 2001:24-25) Die Entscheidungen, die er bei diesem Prozess trifft, sind allein ihm zuteil. Das heißt, der Autor muss niemandem Erklärungen liefern, falls er seinen Ausgangstext verändert. Der Selbstübersetzer besitzt das ultimative Recht Ausgangstexte zu modifizieren, das dem Übersetzer in jeder Weise verwehrt ist. Im Grunde genommen kann man argumentieren, dass der Selbstübersetzer im Verlauf des Translationsprozesses eine neue Version seines Originals anfertigt. (Cordingley 2013:157)

Dass der Autor den Ausgangstext a priori versteht und ihn nicht erst interpretieren muss, sowie auch, dass er das ultimative Recht besitzt den Originaltext nach seinen Vorstellungen zu ändern, leitet zu der Frage, ob in der Version des Selbstübersetzers Übersetzungsfehler auftreten können. Bassnett (2013:687) versucht dies zu beantworten.

Only the author retains the right to change, alter, deform or distort the reflected image of the original, and we could not in any way accuse the author of mistakes or inaccuracies, because the 'mirror' is not something foreign to him or her: the author is, de facto, the 'mirror' in which the original looks at itself.⁷

Können wir also dem Selbstübersetzer einen Fehler vorhalten, wenn die Übersetzung von der Originalversion abweicht? Ist eine Modifikation in der Selbstübersetzung als kreativer Input des Autors zu betrachten oder als fehlerhafte Abweichung des Ausgangstextes?

Wie bereits im vorhergehenden Kapitel erläutert wurde, verläuft der Translationsprozess auf mehreren Ebenen, während der Übersetzer auf verschiedene Aspekte achten muss, um einen fehlerfreien, sekundären Text des Originals zu verfassen. (Kupsch-Losereit 2005:15) Das heißt, er muss einerseits Syntax, Grammatik, Lexik oder Morphologie berücksichtigen, aber auch eben kulturspezifische und Zielleserschaft bezogene Sprachinhalte. Übersetzt der Übersetzer auf linguistischer Ebene falsch, beziehungsweise nicht äquivalent, macht er einen Übersetzungsfehler. (Kupsch-Losereit 2005:42) Vermag es der Übersetzer nicht eine spezifische Idee, die nur in der Ausgangskultur verankert ist, klar und deutlich, sprich ebenfalls äquivalent, in die

⁷ Nur der Autor hat das Recht das reflektierte Bild des Originals zu ändern, zu modifizieren, zu deformieren oder zu verzerren, und wir können in keinster Weise dem Autor Fehler oder Ungenauigkeiten vorwerfen, weil ihm oder ihr der Spiegel nicht fremd ist: der Autor ist de facto der Spiegel, in dem sich das Original betrachtet. (Übersetzung stammt von mir)

Zielsprache zu übersetzen, ist dies ebenso ein Übersetzungsfehler. Die vorhergehenden theoretischen Ansätze was die Rolle des Selbstübersetzer betrifft führen zu der Annahme, dass Übersetzungsfehler in einer selbstübersetzten Version nur schwer als solche zu definieren sind.

Falls der Autor einen kulturspezifischen Inhalt, eine grammatikalische Einheit oder ein Wort nicht äquivalent übersetzt, so kann er immer noch argumentieren, dass er aus stilistischen und künstlerischen Entscheidungen diese Änderungen vorgenommen hat. Mit anderen Worten, die Zielleser können Selbstübersetzern keinen inäquivalenten Übersetzungsfehler vorwerfen, da sie selbst der Urheber des Textes sind und kein Vermittler in dem Sinne wie es der Fremdübersetzer ist. Das ist womöglich der wichtigste Unterschied zwischen der Rolle des Übersetzers und der Person des Selbstübersetzers, nämlich seine unlimitierte künstlerische Freiheit. (Wilss 1997:89) Im Grunde genommen muss der Leser die Änderungen eines Selbstübersetzers hinnehmen, ob er diese allerdings auch versteht und als qualitativ erachtet, ist eine andere Frage. Natürlich muss der Leser auch die Fehler eines Übersetzers akzeptieren, aber im Gegensatz dazu, ist der Selbstübersetzer nicht kritisierbar, da es ja sein Werk, sein Recht und sein Original ist.

Bassnett (2013:710) vergleicht die künstlerische Freiheit eines Selbstübersetzers mit einem „play of mirrors“ (Spiel der Spiegel). Generell ist der Prozess des Selbstübersetzens als ein dynamischer Verlauf anzusehen, der niemals ruht und sich kontinuierlich selbst reflektiert. (Bassnett 2013:710) Diese Dynamik wird besonders verstärkt, wenn der Schreib- und Übersetzungsprozess zeitlich parallel abläuft. Dabei befinden sich beide Versionen im stetigen Dialog, reflektieren sich und beeinflussen sich, sodass am Ende des Prozesses ein durchaus außergewöhnliches Werk entstehen könnte. (Bassnett 2013:734) Der Autor befindet sich in einem derartigen Entstehungsverlauf konstant zwischen zwei Spiegeln. In Hinsicht dieser Spiegel argumentiert Bassnett (2013:828), dass aufgrund der konstanten Reflexion der übersetzte Text sich nicht mehr als Kopie von dessen definiert, sondern durch die ständige Selbstreflexion zum Original wird und den Ausgangstext sogar übertrifft.

Allerdings kann auch der umgekehrte Fall eintreten, nämlich, dass die selbstübersetzte Version qualitativ gesehen bei Weitem nicht an das Original heranreicht. (Kremnitz 2004:11) Wie bereits in diesem Kapitel erwähnt, treten in der Selbstübersetzung Übersetzungsfehler, wie sie in der traditionellen Übersetzungswissenschaft definiert werden, nicht auf, da man nur schwer erfassen kann, ob die Modifikation in der übersetzten Version aus Versagen, Inkompetenz oder vielleicht doch aus kreativer

Motivation entstanden ist. Nichtsdestotrotz kann die Selbstübersetzung dennoch als qualitativ minderwertiger als das Original in Erscheinung treten, wenn die Leser der Zielsprache die neue Version nicht mit denselben Emotionen aufnehmen, wie sie es bei dem Ausgangstext tun würden, wären sie der Ausgangssprache mächtig. Besonders bilinguale Leser, die den Vorteil nutzen können, beide Versionen zu lesen und zu bewerten, können eine Selbstübersetzung in Betracht auf ihren Ausgangstext durchaus als zweitklassig titulieren. (Kremnitz 2004:11)

Kremnitz (2004:11) äußert zu dieser Überlegung: „Mancher bekannter Autor bleibt in seinen Selbstübersetzungen recht blass und kann nur von Glück sagen, dass seine weltweite Rezeption nicht nur auf Ihnen beruht.“

Ich spekuliere an dieser Stelle, dass der Grund für eine qualitativ minderwertige Selbstübersetzung vor allem auf die sprachliche Kompetenz des Autors zurückzuführen sein könnte. Mit anderen Worten, falls der Autor nicht über ein ausreichendes Wissen über die sprachlichen Normen der Zweitsprache verfügt (sei es nun die Grammatik, die Syntax, die Lexik oder auch Kultur- und Situationsbedingte Normen), ist es äußerst schwierig Äquivalenz zwischen dem Ausgangs- und dem Zieltext zu produzieren, wodurch die Gefahr entsteht, dass die neue Leserschaft die zweite Version nicht versteht und somit auch als inferior zu dem Originaltext betrachtet. (Kremnitz 2004:1100) Die Problematik besteht also darin, dass der Autor zwar weiß was er in der übersetzten Version ausdrücken möchte, ihm allerdings oftmals das sprachliche Wissen fehlt, um diese Vorstellung genauso zu übersetzen, wie es der Autor intendiert. (Oustinoff 2001:20)

Es ist also deutlich, dass der Prozess des Fremdübersetzens nicht als gleichwertig zu jenem des Selbstübersetzens definiert werden kann. Obwohl auf den ersten Blick erscheint, dass die Form der Selbstübersetzung deutlich mehr Vorteile aufweist, (sei es nun, dass der Autor den Text nicht mehr interpretieren muss oder unendliche kreative Freiheit besitzt) so ist die Selbstübersetzung dennoch nicht unproblematisch, da auch sie auf gewissen Ebenen versagen kann, vor allem im Falle einer mangelnden Sprachkompetenz des Autors.

4. Selbstübersetzung in Samuel Becketts Romantrilogie

Molloy ist der erste Teil der Trilogie und wurde im Verlag Éditions des Minuits am 10. März 1951 veröffentlicht. (Ackerley; Gontarski 376) Die Übersetzung des Romans, die von Patrick Bowles in Zusammenarbeit mit Samuel Beckett stammt, erscheint im Verlag Olympia Press 1955 unter demselben Namen. (Ackerley; Gontarski 2004:377)

Der Roman ist in zwei Teile unterteilt, wobei der erste Teil aus dem inneren Monolog Molloy besteht. Am Beginn des Romans befindet sich der Protagonist Molloy in dem Zimmer seiner verstorbenen Mutter. Von dort aus erzählt er seine vergangene Reise auf der Suche nach ihr. Während des Monologs erlebt Molloy zunehmend einen körperlichen und geistigen Niedergang.

Die Hauptfigur im zweiten Roman ist Moran, von Beruf Detektiv, der den Auftrag hat Molloy zu finden. Wie auch Molloy seine Mutter nicht findet, so findet Moran auch Molloy nicht. Gemeinsam mit seinem Sohn bricht er auf, um ihn zu suchen. Auch er erlebt einen geistigen und körperlichen Zerfall.

Der zweite Teil der Trilogie *Malone Meurt* wird 1951 im Verlag Édition de Minuits veröffentlicht. (Hartel; Veit 2006:77) Die Selbstübersetzung von *Malone Meurt* wird im Jahr 1956 vom Verlag Grove unter dem Titel *Malone Dies* publiziert. (Ackerley, Gontarski 2004: 341) Der ursprüngliche Titel des Romans war *L'Absent*. (Ackerley;Gontarski 2004: 342)

Während im ersten Roman die Suche das Hauptthema war, reflektiert Malone im zweiten Teil sein Leben. Der Protagonist liegt im Sterben und kann sich nicht mehr bewegen. Während die äußerliche Handlung sich nicht weiter bewegt, erzählt sich Malone im inneren Monolog Geschichten, wie zum Beispiel über die Familie Saposcat.

Der dritte und letzte Teil der Trilogie *L'Innommable* wird 1953 ebenfalls im Verlag Éditions de Minuits veröffentlicht. (Hartel;Veit 2006:79) Die Übersetzung von *L'Innommable* wurde 1958 vom Verlag Grove herausgegeben. (Ackerley;Gontarski 2004:596) Die Hauptfigur in dem letzten Teil der Trilogie ist ein unbewegliches, körperloses und namenloses Ich, dem nichts weiter bleibt als die Sprache, die er auch benutzt um von sich zu erzählen. (Hartel;Veit 2006:79)

Da der Hauptfokus dieser Arbeit allerdings auf einer sprachwissenschaftlichen Ebene liegt, soll anstatt einer detaillierten Inhaltsangabe eine Analyse von Becketts Methode der Selbstübersetzung seiner Romantrilogie erfolgen. Dieses Kapitel präsentiert nun den eigentlichen Fokus dieser Arbeit nämlich die Untersuchung von Samuel Becketts

Romantrilogie in Selbstübersetzung. Die einleitenden theoretischen Kapitel in dieser Arbeit bilden die Basis für die folgende komparative Analyse. Die zentralsten Fragen in dieser Gegenüberstellung richten sich vor allem nach Becketts Techniken der Übersetzung. Wie geht Samuel Beckett mit dem Problem der Inkommensurabilität um? Kann er stets äquivalent übersetzen oder muss er in der Selbstübersetzung auch in manchen Fällen an seine Grenzen stoßen?

Nutzt Beckett den positiven Aspekt der Methode der Selbstübersetzung, um Modifikationen an seinem Originaltext vorzunehmen und falls ja, was waren vermutlich die Beweggründe? Geht Beckett im Rahmen seiner Selbstübersetzung auf das anglophone Zielpublikum ein und passt die Übersetzung an die englische Zielkultur an? All diese Fragen sollen im Verlauf der folgenden Seiten eine Antwort finden. Dabei ist diese komparative Analyse allerdings nicht nach den einzelnen Romanen selbst (*Molloy*, *Malone Meurt*, *L'innomable*) aufgegliedert, sondern sie unterteilt sich nach den am häufigsten verwendeten Methoden, die Samuel Beckett nutzte um seine Romantrilogie zu übersetzen. Dazu gehören Kategorien wie Addition, Reduktion, Wiederholungen, Wortspiel und so weiter. Diese Segmentierung der komparativen Analyse soll dem Leser erleichtern, den Fokus dieser Arbeit ins Auge zu fassen, nämlich Becketts Methode zur Selbstübersetzung.

4.1. Kulturspezifische -aspekte

Bereits das erste Kapitel der Analyse exemplifiziert wie Samuel Beckett in der selbstübersetzten Version seines Originaltexts mit seiner anglophonen Leserschaft kommunizierte. Bereits in Kapitel 3.1. wurde argumentiert, dass kulturspezifische Aspekte für die Übersetzung ausschlaggebend sind, ob diese äquivalent und somit auch qualitativ getätigt werden kann. (Albrecht 2005:8) Auch Beckett war sich deren Bedeutung durchaus bewusst und schuf in einigen Fällen eine Brücke, die speziell für den englischen Leser, erbaut wurde. Diese Annahme bestätigt auch das nächste Beispiel.

Il se lèvera donc, qu'il le veuille ou non, et gagnera par d'autres endroits un autre endroit, et de là par d'autres encore un autre encore, à moins qu'il ne revienne ici, où il semble ne pas trop se déplaire, **mais rien n'est moins sûr**, et ainsi de suite, ainsi de suite, pendant de longues années. (Beckett *Malone meurt* 107. Hervorhebung stammt von mir)

He will therefore rise, whether he likes it or not, and proceed by other places to another place, and then by others still to yet another, unless he comes back here where he seems to be snug enough, **but one never knows, does one?** And so on, for long years? (Beckett *Malone Dies* 213. Hervorhebung stammt von mir)

Diese Textpassage verdeutlicht, dass Samuel Beckett sich der Kultureigentümlichkeit des neuen Zielpublikums bewusst ist, sodass er ein sogenanntes *question tag* einführt. (vgl. Colline 2000:57) Dieses ist zwar auch mit dem französischen *n'est-ce pas* äquivalent, doch fehlt dieses in der Originalversion. Der Gebrauch von *question tags* wird in der englischen Sprache exzessiver genutzt als in Französisch, und Collinge (2000:57), die ebenfalls dieses Beispiel aufgreift, bezeichnet Becketts Verwendung des *question tags* an dieser Stelle als „l'usage d'une tournure linguistique caricaturale de l'anglais.“

Das bedeutet also, dass sich durch die Einführung eines *question tags*' sich speziell an die anglophone Sprache und Zielkultur anpasst, vor allem, da dessen Gebrauch an dieser Stelle nicht unbedingt notwendig gewesen wäre. Auch das nächste Beispiel bezeugt Becketts Kommunikation mit dem englischen Leser.

Une femme dit cependant , Ils t'emmènent en bateau, ce qui déclencha une tempête de rires si forte que des couples se formèrent spontanément, s'étraignant, chancelant, et chacun riant par-dessus l'épaule de son partenaire. (Beckett *Malone Meurt* 202)

One woman however did pass a witty remark, to good effect. (Beckett *Malone Dies* 125)

Die prägnanteste Auffälligkeit an dieser Übersetzung ist vor allem die Länge und Komplexität des französischen Originals. Offensichtlich aber hat sich Beckett im Verlauf der Selbstübersetzung dazu entschieden, den Satz nicht in der gleichen komplexen

Struktur zu übertragen, sondern ihn zu vereinfachen. Außerdem nimmt die Frau in der französischen Version eine aktivere Rolle ein, als in der englischen. (Collinge 2009:59) Des weiteren hat Beckett die Aussage *Ils t'emmènent en bateau* semantisch nicht übernommen, sondern durch ein allumfassendes *witty remark* ersetzt. Dass die Frau in der englischen Übersetzung eben diese *witty* Bemerkung macht, leitet Collinge (2000:59) von Becketts Anpassung an die anglophone Kultur ab.

Il est intéressant de noter que lorsque la plaisanterie doit être supprimée pour des raisons linguistiques, elle devient pour le public anglophone «a witty remark» – «une remarque pleine d'esprit» et pour le public francophone une plaisanterie de fort mauvais goût, soit consciemment pour tenir compte des sensibilités ou des goûts du traducteur vis-à-vis de la langue qu'il utilise, l'une obligeant une retenue, l'autre permettant un laisser-aller. (Collinge 2000:59)

Das nächste Beispiel zeigt Becketts Übersetzung von kulturspezifischen Inhalten wie zum Beispiel Währungseinheiten. Eine besondere Auffälligkeit in der französischen Version ist, dass sich Beckett nicht an das metrische System anpasst und die ihm bekannten Maße verwendet „[D]istances, for example, are not expressed in the metric system, but in *pouces*, or inches, and in *milles* or miles. Weight is expressed in *livres*, or pounds; monetary references are to *livres* and shillings.“ (Morin 2009: 60-61)

Vor allem aber lehnt Beckett die Namen sowie Landschaften in seinen französischen Fassungen an seine anglophone Herkunft an, worauf bereits die Namen Molloy, Moran, Malone, Murphy und Quin verweisen. (Morin 2009:61)

<p>Les traîtres collines où avec effroi il s'engageait, sans doute ne les connaissait-il que pour les avoir vues de loin, de la fenêtre de sa chambre peut-être, ou du sommet d'un monument un jour de chagrin où, n'ayant rien de spécial à faire et cherchant dans l'altitude un réconfort, il avait payé ses trois ou six pence et gravi jusqu'à la plateforme l'escalier en colimaçon. (Beckett <i>Molloy</i> 10-11. Hervorhebung stammt von mir)</p>	<p>The treacherous hills where fearfully he ventured were no doubt only known to him from afar, seen perhaps from his bedroom window or from the summit of a monument which, one black day, having nothing in particular to do and turning to height for solace, he had paid his few coppers to climb, slower and slower, up the winding stones. (Beckett <i>Molloy</i> 5. Hervorhebung stammt von mir)</p>
--	--

Im französischen Original wird die Währungseinheit *pence* verwendet, also ein Zahlungsmittel, das in der frankophonen Kultur nicht beheimatet ist.. In der anglophonen Kultur ist die Währungseinheit durchaus bekannt, sodass der Begriff durchaus 1:1 in die englische Fassung übersetzt werden kann. Allerdings hat sich Samuel Beckett dazu entschieden, statt den konkreten Begriff wörtlich zu übersetzen, ihn in der englischen Version durch den verallgemeinernden Begriff *coppers* (Kupfermünzen) zu ersetzen. Während in der französischen Fassung die Währung konkretisiert wird, *trois ou six pence*,

generalisiert er den Begriff in der Übersetzung bei der Beschreibung von *einigen Kupfermünzen*. An dieser Stelle müssen wir fragen, weshalb Beckett die Währung nicht einfach übernommen hat, vor allem da sie besonders für den Zielleser kulturspezifisch ist. Eine Antwort auf diese Frage muss an dieser Stelle allerdings ausbleiben, da Becketts Motivation hier nicht ersichtlich ist und möglicherweise nur auf seinen persönliche Stil zurückzuführen ist. Im Gegensatz zu der Annahme, Beckett verwende nicht die metrische Norm in der französischen Sprache, zeigt das nächste Beispiel, dass der Autor sich sehr wohl dem metrischen System unterordnet.

<p>Premier emmerdement. J'ajouterais donc seulement que tous les cent mètres à peu près je m'arrêtais pour me reposer les jambes, la bonne aussi bien que la mauvaise, et non seulement les jambes, non seulement les jambes. (Beckett <i>Molloy</i> 20. Hervorhebung stammt von mir)</p>	<p>First taste of shit. So shall I only add that every hundred yards or so I stopped to rest my legs, the good one as well as the bad, and not only my legs, not only my legs. (Beckett <i>Molloy</i> 7. Hervorhebung stammt von mir)</p>
--	--

In der französischen Fassung benutzt Beckett den metrischen Ausdruck *mètres* (Meter), um eine Distanz zu beschreiben, während er in der Übersetzung das englische Maß *yards* benutzt und sich somit den englischen Leser anpasst. Allerdings vermisst es Beckett in diesem Fall die verschiedenen Maße umzurechnen, da hundert Meter nicht hundert *yards* entsprechen. Dennoch ist es offensichtlich, dass die Umrechnung auch nicht nötig ist, da die Distanz nicht im konkreten Sinn benutzt werden soll.

Es ist durchaus offensichtlich, dass es in anderen Fällen der Übersetzung deutlich

prägnantere kulturspezifische Divergenz herrscht und es in einigen Fällen durchaus schwieriger ist diese zu übersetzen. Samuel Becketts Methode der Selbstübersetzung veranschaulicht, dass im Falle eben einer solchen Diskrepanz zwischen zwei Kulturebenen (bei Beckett der englischen und französischen), der Autor und Selbstübersetzer versucht, diese Diskrepanz zu bereinigen, indem er seinen Text für die anglophone Leserschaft noch spezifiziert und damit genau auf die Zielkultur richtet. Davon ausgeschlossen sind allerdings Namen, geografische Orte, Währungseinheiten oder Längenmaße. Kulturfremde Inhalte wie *yards* oder *pence* werden manchmal bereits in das französische Original eingebettet.

Nachdem in dieser Arbeit bereits eine Einführung in Samuel Becketts Lebenslauf getätigt wurde, wissen wir, dass Samuel Beckett sowohl in der Ausgangs- als auch in der Zielkultur beheimatet war und deren Besonderheiten genauestens kannte. In Becketts Fall handelt es sich um eine sogenannten Bikulturalität, da seine Identität sowohl an sein Heimatland Irland (dies zeigt sich vor allem in Becketts häufigen Gebrauch irischer Namen und Landschaften in seinem Oeuvre) als auch an seine Wahlheimat Frankreich gebunden ist. (McDonald 2006:21) Diese Bikulturalität vereinfacht Beckett die Selbstübersetzung, sodass kulturspezifische Inhalte keine große Problematik darstellen.

4.2.Additionen

Eine besondere Technik die Samuel Beckett im Prozess des Selbstübersetzens anwendet, ist die Addition und die Reduktion von einzelnen Wörtern, Sätzen oder in wenigen Fällen sogar ganzen Textfragmenten. Diese Vorgehensweise bezeichnet Collinge (2000:113) als *Dire ou Taire* und bezieht sich damit auf, die Tatsache, ob Samuel Beckett in der selbstübersetzten Version Information vorenthält oder gewisse Inhalte durch das Hinzufügen von Text noch intensiviert. Dieses Kapitel beschreibt Becketts Anwendung von Addition und versucht zu definieren, wie diese vom Leser aufgefasst werden könnten.

Das erste Beispiel aus *Malone Meurt* und *Malone Dies* verdeutlicht die Beschreibung von Addition.

J'ai prêté l'oreille à diverses heures de la journée, sans jamais rien entendre de suspect ou d'inusité, mais toujours les bruits paisibles de l'homme en liberté, se levant, se couchant, se faisant à manger, allant et venant, pleurant et riant, ou bien **rien**.
 (Beckett *Malone Meurt* 14.
 Hervorhebung stammt von mir)

I have listened at different hours of the day and night and never heard anything suspicious or unusual, but always the peaceful **sounds** of men at large, getting up, lying down, preparing food, coming and going, weeping and laughing, or **nothing at all, no sounds at all**.
 (Beckett *Malone Dies* 168.
 Hervorhebung stammt von mir)

Collinge (2000:128) argumentiert, dass Beckett eine Addition in dieser Passage vorgenommen hat, um den Text für den englischen Leser noch verständlicher zu machen.

Während die französische Textpassage mit einem simplen *rien* die Handlung beschreibt, dass der Protagonist nichts hört, intensiviert Beckett in diesem Fall die englische Version durch die Hinzunahme *no sounds at all*. Der Effekt, der durch die Beifügung entsteht, ist offensichtlich ein verstärkender, da sich die Addition nochmals auf die vorher genannten *sounds* bezieht. Somit entsteht nicht nur durch eine weitere Hinzufügung eines Wortes eine Intensivierung der Semantik, sondern vor allem auch durch die Wiederholung, die dadurch entsteht. Weshalb sich Beckett in diesem Fall für die Zufügung entschieden hat, kann möglicherweise vor allem stilistisch motiviert sein, da durch die Addition eine andere Textdynamik entsteht. Das nächste Beispiel der Textaddition stammt aus *Molloy*.

Ce n'était pas le vrai amour. Le vrai amour était dans une autre. Vous allez voir. **Voilà que j'ai encore oublié son nom**. Il me semble quelque fois que j'ai même connu mon fils, que je me suis occupé de lui.
 (Beckett *Molloy* 8
 Hervorhebung stammt von mir)

It wasn't true love. The true love was in another. We'll come to that. **Her name? I've forgotten it again**. It seems to me sometimes that I even knew my son, that I helped him.
 (Beckett *Molloy* 3-4
 Hervorhebung stammt von mir)

Streng genommen zeigt dieses Beispiel nicht eine pure Addition, da Beckett den Satz des französischen Originals eigentlich aufspaltet und in zwei Satzstrukturen umwandelt. Nichtsdestotrotz führt diese Vorgehensweise zu einer Änderung, die eine starke semantische Betonung mit sich zieht. Das heißt, in dem der Autor die Frage *Her name?* zwischen den Originaltext schiebt, entsteht eine sprachliche Pause, die durch das Fragezeichen begrenzt wird. Es scheint mir, dass Beckett diese Addition vorgenommen hat, um einen stärkeren Effekt zu erzielen, um Molloy's Mutter zu beschreiben. Während der Satz in der französischen Originalfassung durch seine standardisierte Syntax vom Leser nicht als besonders wahrgenommen wird, hat Beckett in der übersetzten Version diesen Mangel ausgebessert. Durch den verstärkten Effekt der Frage schlage ich vor, dass Samuel Beckett in diesem Fall seine übersetzte Version aufgebessert hat. Er war sozusagen der Spiegel seiner selbst, wie Bassnett (2013:710) argumentiert. Auch im nächsten Beispiel aus *Molloy* erzielt Beckett mit seiner Wahl der Addition einen intensivierten Effekt.

<p>Actionner cette corne était pour moi un vrai plaisir, une volupté presque. J'irai plus loin, je dirai que si je devrais dresser les palmarès des choses qui m'ont pas trop fait chier au cours de mon interminable existence, l'acte de corner y occuperait une place honorable. (Beckett <i>Molloy</i> 7. Hervorhebung stammt von mir)</p>	<p>To blow this horn was for me a real pleasure, almost a vice. I will go further and declare that if I were obliged to record, in a roll of honour, those activities which in the course of my interminable existence have given me only a mild pain in the balls, the blowing of a rubber horn – toot! - would figure among the first. (Beckett <i>Molloy</i> 7. Hervorhebung stammt von mir)</p>
--	--

Während Beckett in der französischen Originalversion das Fahrrad gewöhnlich beschreibt, hat er sich in der übersetzten Version dazu entschlossen einen symbolisierenden Begriff hinzuzufügen, nämlich den Terminus *toot*. Dieses Wort ist im Bereich der Onomatopöie anzusiedeln, was bedeutet, dass das Wort den Klang eines Gegenstandes imitiert. In Becketts Fall ist dies der Klang einer Hupe, also *toot*. Durch die Addition schafft es Beckett erneut seinen übersetzten Text mit Modifikationen zu verstärken und andere Emotionen in der Zielleserschaft auszulösen, als wie es beim Ausgangstext der Fall wäre. Durch die onomatopoetische Verwendung fühlt sich der

Leser in den Lesefluss hineingezogen und hat die Idee eines Fahrrads oder einer Hupe bildlich vor Augen.

Dieses Beispiel verdeutlicht, dass Becketts Additionen in manchen Fällen die Textdynamik extrem verstärken. Weshalb er diesen onomatopoetischen Begriff nicht bereits im Ausgangstext verwendet hat, ist nicht erischlich. Möglicherweise ist dem Autor erst im Prozess des erneuten Lesens des Originaltextes diese Möglichkeit bewusst geworden und hat somit seine Übersetzung genutzt, um das Original zu verbessern. Andererseits könnte die Entscheidung für die Einführung des onomatopoetischen Wortes sprachbedingt sein, sodass Beckett die Muttersprache aufgrund der phonetischen oder morphologischen Eigenheit des Wortes *toot*, als geeigneter empfand. Im nächsten Beispiel aus *Malone Meurt* und *Malone Dies*, ist ebenfalls eine Addition enthalten, allerdings hat sie nicht einen derart stilistisch intensivierenden Effekt wie im ersten Beispiel.

<p>Mais dire de quoi il retourne exactement, j'en serais bien incapable à présent. C'est vague la vie et la mort. (Beckett <i>Malone Meurt</i> 93-94)</p>	<p>But what it is all about exactly I could say no more, at the present moment, then take up my bed and walk. It's vague life and death. (Beckett <i>Malone Dies</i> 206. Hervorhebung stammt von mir)</p>
---	---

Der hinzugefügte Satz *then take up my bed and walk* beeinflusst den Textfluss nicht im besonderen Maße, außer dass er eine zusätzliche Information hinzufügt, die jedoch nicht von besonderer Relevanz erscheint. Sie intensiviert weder das zuvor Gesagte oder eine bestimmte Handlung noch verweist sie auf eine besondere Textdynamik hin, sodass an dieser Stelle fraglich ist, weshalb sich Samuel Beckett für die Hinzufügung des Satzes entschieden hat. Man könnte in diesem Fall sogar argumentieren, dass die französische Originalversion stärkere Symbolik ausdrückt als die englische Übersetzung, da der Begriff *présent* nicht von einem zusätzlichen Satz von den Termini *la vie et la mort* getrennt ist. Dadurch verstärkt sich der Bezug zu der Gegenwart, der jetzigen Zeit und dem Leben und Tod an sich. Auch das nächste Beispiel zeigt deutlich, dass Beckett dazu tendiert, Inhalte in die übersetzte Version hinzuzufügen.

<p>Mais finis de manger! cria</p>	<p>Adrian, cried Mrs. Saposcat, come</p>
--	---

sa femme. (Beckett <i>Malone Meurt</i> 68. Hervorhebung stammt von mir)	back and finish your sweet! (Beckett <i>Malone Dies</i> 194. Hervorhebung stammt von mir)
--	--

Während in der französischen Version Mme Saposcat ihren Ehemann bloß auffordert fertig zu essen, konkretisiert Beckett diese Aufforderung in der englischen Übersetzung, in dem er die Information hinzufügt, dass es sich um eine süße Speise handelt (*finish your sweet*) und außerdem wird in der Übersetzung ein Name geäußert. Das heißt also, dass obwohl es sich nur um zwei kleine Details handelt, stelle ich dennoch fest, dass Samuel Beckett in seiner übersetzten Version Texte mit zusätzlicher Information ausschmückt. Die Frage richtet sich an diesem Beispiel, weshalb Beckett sich dazu entschloss zwei weitere Informationseinheiten einzuführen, vor allem da sie semantisch gesehen den Text nicht besonders aufwerten.

Bedenkt man nun auch die vorhergehenden Beispiele, könnte man dahin gehend argumentieren, dass Beckett im Prozess der *réécriture traduisante* seine englische Version nochmals überarbeitet und stilistisch verbessert. Hill (2000:104) geht ebenfalls von der Annahme aus, dass es sich bei Samuel Becketts Selbstübersetzung um eine kreative Verbesserung des Originals handelt,

The act of translation needs therefore to be understood not as a process of unproblematic transmissions, dedicated to the recovery of the original, a regulated transformation which recasts the original as a different text. In Beckett's case, translation is a work which entertains a strangely chiasmic relationship with the original writing: same but different, different but same. (Hill 2000:104)⁸

Es ist möglich, dass dem bilingualen Leser manche Additionen, die Beckett eingeführt hat, als nicht besonders sinngeneigend erscheinen, doch vermutlich hatten diese Hinzufügungen von Textfragmenten für Beckett eine künstlerische Bedeutung. Vor allem die Beispiele als *Molloy* haben in diesem Kapitel verdeutlicht, dass manche Additionen Becketts durchaus einen verstärkenden Einfluss auf die Textdynamik haben und die Reaktion des Ziellesers somit eine ganz andere sein könnte als die Ausgangslesers. Dies verweist wieder auf die Annahme, dass der Selbstübersetzer seine Werke im

⁸ Der Akt des Übersetzens muss nicht als unproblematische Übertragung verstanden werden, die der Wiederbelebung originaler, essentieller Meinungsinhalte gewidmet ist, sondern als ein erneutes Schreiben des Originals, eine regulierte Transformation, das das Original in einen neuen Text umgestaltet. Im Fall von Beckett ist die Übersetzung eine Arbeit, die eine chiasische Beziehung mit dem Original unterhält: gleich aber anders, anders aber gleich. (Übersetzung stammt von mir)

Prozess des Übersetzens nochmals überarbeitet. Da in Samuel Becketts Fall einige Jahre zwischen der Veröffentlichung des Originals und der Übersetzung liegen, ist es möglich, dass Beckett durch die zeitliche Differenz Abstand zu seinem Primärtext genommen hat und ihn dadurch besser überarbeiten konnte.

4.3. Reduktion

Neben Addition verwendet Samuel Beckett auch die Methode der Reduktion, das heißt, er verschweigt den englischsprachigen Lesern, was nur dem französischsprachigen Lesepublikum vorbehalten ist. Mit anderen Worten, Beckett bleibt in seiner Funktion als Selbstübersetzer stumm. Besonders auffällig ist, dass die Übersetzung der Romantrilogie stark von der Methode des Weglassens und Hinzufügens geprägt ist, und sich beinahe auf jeder Seite derartige Beispiele finden lassen. Allerdings verwendet Beckett vorrangig die Methode des Schweigens und verheimlicht den Lesern in der selbstübersetzten Version gewisse Textfragmente. Aus diesem Grund wirkt die englische Version prägnanter, lakonischer, stilistisch weniger spielerisch und deutlich simpler als die französische Originalfassung. Ein möglicher Grund dafür könnte einerseits im Bereich der Syntax und der Lexik zu finden sein, sodass sich Beckett einfach nur normativen Richtlinien gebeugt hat, andererseits kann man auch vermuten, dass Beckett die französische Sprache einfach spielerischer gebrauchte als die Muttersprache. Wie bereits in Kapitel 2.3. erklärt wurde, vollzog der Autor den Sprachwechsel ins Französische, um sich bemerkbar zu machen und ohne Stil zu schreiben. (Mooney 2011:10) Für Beckett bedeutet die Verwendung seiner Zweitsprache jene Freiheit, um sein Können zu testen und vor allem literarisch zu spielen. Nun stellt sich aber die Frage, weshalb Beckett diese spielerische Verwendung von Sprache nicht einfach übernommen hat, sondern sie einfach eliminierte?

Die folgenden Beispiele sollen die Methode der Reduktion verdeutlichen. Das erste Beispiel stammt aus *Malone Meurt* und *Malone Dies*.

<p>Mais il ne tardent pas à arriver là où ils sont attendus, les uns chez eux ou chez autrui, les autres dehors comme on dit, dans un lieu public ou à un endroit convenu, souvent dans une entrée ou sous un</p>	<p>But soon they come to the appointed place, at home or at the some other home, or abroad, as the saying is, in a public place, or in a doorway in view of possible rain. (Beckett <i>Malone Dies</i> 211. Hervorhebung stammt von mir)</p>
--	---

<p>auvent, en prévision de la pluie. (Beckett <i>Malone Meurt</i> 103-104. Hervorhebung stammt von mir)</p>	
--	--

Während Beckett in der französischen Originalfassung den Ort genauer beschreibt und definiert, erwähnt er ihn in der übersetzten Version bloß als Eingang. Weshalb sich Beckett für diese Verkürzung entschieden hat kann unterschiedliche Gründe haben.

Es ist durchaus möglich, dass Beckett bei im Verlauf der *réécriture traduisante* die detaillierte Information, dass der vereinbarte Ort ein Flur sein kann sowie auch unter einer Markise zu finden ist, als unnötig, störend oder nichtssagend empfunden hat und sich somit entschied, sie durch ein einziges Wort zu ersetzen. Da die Semantik des Satzes nicht sonderlich verändert wird, kann man dies auch nicht unbedingt als prägende Veränderung ansehen. Ob sich Beckett tatsächlich aus diesem Grund für die Reduktion entschieden hat, kann nicht mit eindeutiger Sicherheit beantwortet werden, da die Entscheidungen des Selbstübersetzers nicht offensichtlich sind und nur er allein sie wirklich kennt. Das nächste Beispiel in dieser Analyse verdeutlicht Becketts intensive Verwendung von Substitution, indem er komplette Sätze nicht in die Übersetzung mit aufnimmt.

<p>Le jour n'était nulle part dans la pièce comme il était dehors, tranquille et continu entre le ciel et la terre. (Beckett <i>Malone Meurt</i> 52. Hervorhebung stammt von mir)</p>	
---	--

Der Inhalt dieses Textfragments ist deskriptiv. Da heißt, Beckett beschreibt darin die Atmosphäre der Szene. Dieser Satz fehlt in der englischen Fassung gänzlich. Hatte Beckett womöglich Probleme diesen Satz zu übersetzen? Vermutlich nicht, da andere Beispiele noch zeigen werden, dass Beckett mit deutlich schwierigeren Übersetzungsproblemen konfrontiert war. Möglicherweise lässt sich der Grund wieder im Bereich von Becketts kreativer Persönlichkeit finden, sodass die komplette Eliminierung Becketts stilistische Entscheidung war. Auch in der folgenden Textpassage

lässt Beckett einen kompletten Satz aus.

<p>Cela a pu commencer ainsi. Je ne me poserai plus de questions. On croit seulement se reposer, afin de mieux agir par la suite, ou sans arrière-pensée, et voilà qu'en très peu de temps on est dans l'impossibilité de plus jamais rien faire. (Beckett <i>L'Innommable</i> 7. Hervorhebung stammt von mir.</p>	<p>Perhaps that is how it began. You think you are simply resting, the better to act when the time comes, or for no reason, and you soon find yourself powerless ever to do anything again. (Beckett <i>The Unnamable</i> 285.)</p>
--	--

Während sich der namenlose Erzähler aus *L'Innommable* resigniert und sich keine Frage mehr stellt, reduziert Beckett diesen Inhalt, indem er den Satz *Je ne me poserai plus de questions* einfach in die Übersetzung nicht miteinbezieht. Bei derartigen Reduktionen muss man allerdings nicht nur nach der Motivation des Selbstübersetzers fragen, sondern vor allem auch ob die reduzierten Begriffe relevant für den Sinn oder die Dynamik des Textes wären. Mit anderen Worten, muss man sich als bilingualer Leser bei der Betrachtung dieses Auszugs fragen, ob er als englischer Leser nun einen anderen Informationsstand hat, als der französische. Hat Becketts Eliminierung des Satzes tatsächlich Auswirkungen auf den Text und den Leser?

Im Falle einer Fremdübersetzung würde der Übersetzer von seinen Lesern kritisiert werden, da es einfach nicht sein Recht ist, im Eigentum des Autors etwas zu verändern und schon gar nicht wegzunehmen. Doch wäre das Verstehen des Textes wirklich ein anderes, wenn der Satz doch in der Übersetzung geblieben wäre? Ich vermute nicht. Und deshalb wirken sich die meisten Reduktionen von Samuel Beckett nicht negativ auf die Textinformation aus. Viele Eliminierungen sind wohl eher künstlerischer Art zu betrachten, als dass Beckett intendierte Information zu enthalten. Im nächsten Beispiel vereinfacht Beckett den Text in der übersetzten Version.

<p>Les portes, celles des bureaux, celles des magasins, et les autres portes, en vomissent chacune son contingent. (Beckett <i>Malone Meurt</i> 102.</p>	<p>The doors open and spew them out, each door its contingent. (Beckett <i>Malone Dies</i> 211. Hervorhebung stammt von mir)</p>
--	---

Hervorhebung stammt von mir)	
------------------------------	--

In diesem Fall spezifiziert Beckett den Terminus *Tür*, in dem er sie Büros oder Geschäften zuweist, während sie in der übersetzten Version nur als Türen definiert werden. Auch hier hat Beckett eine Information eliminiert, und präsentiert eine vereinfachte übersetzte Version. Der Grund für Substration ist zwar spekulativ, es ist jedoch offensichtlich, dass die französische Version auf semantischer Ebene ausgereifter und bildhafter erscheint als die prägnante und kurz geformte englische Übersetzung. Möglicherweise verwendete Beckett das sogenannte Schweigen, um sich seinem englischen Lesepublikum anzupassen. Da Beckett sehr darauf bedacht war, eine möglichst qualitative Selbstübersetzung zu liefern, die sich sehr an seinem anglophonen Zielpublikum richtet, kann in diesem und vielen anderen Fällen ebenso, angenommen werden, dass Beckett die englische Version verkürzte, um sie der einfacheren Syntax der englischen Sprache anzupassen, und seine Selbstübersetzung somit besser der Zielleserschaft zugänglich zu machen.

<p>Mais pour passer maintenant à l'habillement proprement dit, sous-jacent et même intime, car nous n'avons vu jusqu'à présent que celui de plein vent, des lieux publics, il est difficile de rien avancer avec assurance. (Beckett <i>Malone Meurt</i> 101. Hervorhebung stammt von mir)</p>	<p>But to pass on now the garments that really matter, subjacent and even intimate all that can be said is that this for the moment is delicate ground. (Beckett <i>Malone Dies</i> 210. Hervorhebung stammt von mir)</p>
--	--

Auch hier wurde wieder in der Selbstübersetzung ein Nebensatz ausgelassen, wodurch die englische Passage wesentlich kürzer und prägnanter aber auch simpler konstruiert wirkt. Während die französische Passage 34 Wörter umfasst, übersetzt Beckett dieses Textfragment mit nur 28 Wörtern. Dies kann man natürlich nicht als deutlichen Unterschied erkennen, dennoch lässt das Fehlen der zusätzlichen Information den Text als prägnanter erscheinen, der nicht nur in seiner Syntax vereinfacht wurde, sondern auch auf seiner Informationsebene. Falls der Selbstübersetzer auf dieser

Informationsebene Eliminierungen vornimmt, so kann sich das deutlich auf den semantischen Inhalt auswirken, wie das nächste Beispiel zeigt.

Alors je jouerai tout seul, je ferai comme si je me voyais. (Beckett <i>Malone Meurt</i> 10.)	Then I shall play with myself. (Beckett <i>Malone Dies</i> 166)
--	--

Wie dieses Exempel deutlich demonstriert, ist im Zuge der Selbstübersetzung, eine Ambiguität aufgetreten, die in der Originalversion nicht derart offensichtlich ist. Die sexuelle Zweideutigkeit ist erst im Verlauf der Übersetzungsphase entstanden, sodass Beckett diese Ambiguität vermutlich beim Verfassen womöglich überhaupt nicht beabsichtigte und sich erst in dem Prozess des Übersetzens dazu entschloss, sie dem anglophonen Lesepublikum darzubieten. Diese Annahme verweist wieder auf die von Oustinoff genannte *réécriture traduisante*, da Becketts Übersetzung gleichzeitig ein erneutes Erfahren seines eigenen Originals ist. Während der Produktion einer zweiten Version hat Beckett dann zu dem Entschluss gefunden, an dieser Stelle für seine neue Leserschaft eine anrühige Zweideutigkeit zu schaffen. Es wurde schon oftmals argumentiert, dass Beckett eine Vorliebe für Sprachspiele und Humor erwies, dass Beckett die Ambiguität kreierte um mit der englischen Sprache und seinem Lesepublikum zu spielen.

Geht man nun allerdings von der traditionellen Übersetzungstheorie aus, so erscheint die Frage, ob man dies nun als Übersetzungsfehler ansehen kann. Im Falle einer Fremdübersetzung würde man möglicherweise mit Ja antworten, allerdings nicht in Becketts selbstübersetzten Werk.

Wie schon im Kapitel der Selbstübersetzung erwähnt wurde, hat jeder Selbstübersetzer das Recht seinen Text zu modifizieren, also auch Passagen zu ergänzen oder wegzulassen, da er der Urheber und Eigentümer des Ausgangstextes ist. Somit kann man Samuel Beckett mit seiner Methode *Dire ou Taire*, wie es Colligne (2011:113) nennt, keinen Fehler unterstellen. Der Selbstübersetzer muss niemanden Rechenschaft schulden, falls er den Text nach seiner Vorstellung umändert, sodass Becketts Erschaffung von Ambiguität in der übersetzten Version nicht als Fehler, sondern vielmehr als kreative Bereicherung gesehen werden kann. Diese Annahme gilt auch für die bereits erwähnten Beispiele der Addition und Reduktion, selbst wenn wichtige

Information verloren geht oder der Text eine eigene Dynamik entwickeln sollte. Die Gründe für derartige Modifikationen sind in den meisten Fällen nicht offensichtlich und nur spekulierbar, jedoch ist anzunehmen, dass Beckett die Änderungen nicht durch mangelnde sprachliche Kompetenz vornahm, sondern vielmehr um seine Selbstübersetzung zu nutzen und einen stilistischen Effekt zu produzieren. Hill (2000:105) argumentiert jedoch, dass Beckett keine Verschönerung des Textes im Sinn hatte, als er seinen Originaltext übersetzte.

Beckett does not embroider his text in his translation, though there must surely have been a temptation to do so, and cuts far more frequently than he adds. He avoids obscuring the original text by adding new material. And when he does rework the original, it is usually to determine meaning rather than clarify or expand it. (Hill 2000:105)⁹

Becketts benutzte also die Technik der Reduktion, um den Sinn des Textes zu spezifizieren und nicht um ihn weiter auszudehnen. Dass der Selbstübersetzer Samuel Beckett allerdings auch Änderungen unternahm um einen gewissen Effekt zu erzielen, zeigt das nächste Kapitel, das sich Becketts Methode der Wiederholung beschäftigt.

4.4. Wiederholung

Eine der deutlichsten Merkmale des *Beckettian* Schreibstils ist die Verwendung von Wiederholungen und dem Echo. (Gomille 2009:249) Sie ziehen sich konstant wie ein roter Faden durch das Oeuvre von Beckett und haben einen selbstreflektierenden Charakter auf den Text. Die repetitive Verwendung von Wörtern, Wortgruppen und ganzen Sätzen in relativ kurzen Abständen erinnert den Leser immer wieder an die Präsenz des Textes. Der Einsatz von Wiederholung als Stilmittel, um gewisse Emotionen beim Leser zu wecken, findet sich in der Selbstübersetzung der Romantrilogie wieder.

⁹Beckett schmückt seinen übersetzten Text nicht aus, obwohl er sicher dazu versucht war, und er eliminiert mehr als er hinzufügt. Er vermeidet es den Text durch Addition zu verschleiern. Und wenn er das Original überarbeitet, dann um den Sinn zu bestimmen und nicht um ihn klarzustellen oder zu erweitern. (Übersetzung stammt von mir)

La répétition, c'est à dire la reprise de mots ou de les syntagmes, fait partie du style de Beckett; on la trouve obsessionnellement dans toutes les oeuvres. Il n'est donc pas étonnant de voir augmenter le nombre de répétitions dans la traduction. [...] la répétition est une sorte de rescapée, car elle structure là où l'absence d'intrigue stable, c'est à dire la multiplicité d'intrigues éphémères, avait déstructuré. (Collinge 2000:129-130)

Das erste Beispiel verdeutlicht den Gebrauch von Wiederholungen in der Romantrilogie.

<p>Et une grande partie de son existence, c'est à dire de la moitié ou du quart de son existence comportant des mouvements plus ou moins coordonnés du corps, il l'avait passée à ces petits travaux non rénumérés de confection et de réfection souvent d'une certaine ingéniosité. Car il le fallait s'il voulait continuer à aller et venir, et à vrai dire il n'y tenait pas outre mesure, mais il le fallait, pour des raisons obscures. (Beckett <i>Malone Meurt</i> 133. Hervorhebung stammt von mir)</p>	<p>And indeed he had devoted to these little tasks a great part of his existence, that is to say of the half or quarter of his existence associated with more or less coordinated movements of the body. For he had to, he had to, if he wished to go on coming and going on the earth, which to tell the truth he did not, particularly, but he had to, for obscure reasons. (Beckett <i>Malone Dies</i> 225. Hervorhebung stammt von mir)</p>
---	---

In dieser Passage ist der Gebrauch der Wiederholung vor allem in der englischen Selbstübersetzung deutlich. Während die französische Version nur eine wiederholte Wortgruppe aufweist, *le fallait*, enthält die englische Version gleich mehrere Fälle von Wiederholungen, nämlich die dreifache Wiederholung von *he had to* und die zweifache Repetition von *go on*. Die Änderung auf der syntaktischen Ebene hat einen semantischen Effekt zur Folge, nämlich die deutliche Intensivierung der Tatsache, dass er etwas tun musste, wozu er verpflichtet war. Die Verwendung von Repetition lässt die englische Version nicht nur intensiver auf semantischer Ebene erscheinen, sondern sie lässt auch einen Hauch von Unwirklichkeit anmuten, sodass der Leser durch den erneuten Hinweis auf ein bestimmtes Wort aus dem Lesefluss gerissen wird und auf eindringliche Weise auf die Semantik des Textes, sowie auch auf die Textdynamik und

Textstruktur aufmerksam gemacht wird. Becketts Verwendung von *for he had to, he had to* kann man als verzichtbar deklarieren, da schon allein der Ausdruck *he had to* ausreichen würde, um den Sinn des Satzes zu verstehen. Allerdings verdeutlicht die Repetition die Dringlichkeit der Aussage und verbindet somit die Semantik mit der Morphologie des Satzes. Auch Gomille (2009:249) unterstützt diese Annahme.

Er benutzt das Echo zur Auslotung der Beziehung zwischen Laut und Bedeutung zwischen Laut und Bedeutung, Signifikant und Signifikat, genauer gesagt: der Instabilität bzw. der Spannung die dieser Beziehung innewohnen kann, was ihn interessiert, sind die im Prozeß der Wortwiederholung produzierten geringfügigen Differenzen in der Signifikantenstruktur, die verblüffende ja schockierende semantische Effekte hervorrufen können. (Gomille 2009:249)

Dieses Beispiel verdeutlicht Becketts Talent mit Sprache zu spielen und sie nicht nur zu nutzen, um Inhalte und Informationen zu vermitteln, sondern den Text an sich, mitsamt seiner Syntax, Lexik, Morphologie und Grammatik in ein Kunstwerk zu verwandeln. Mit anderen Worten, der Text vermittelt Becketts Kreativität nicht nur auf semantische Ebene, sondern auch auf syntaktischem Level. Auch das nächste Beispiel reflektiert Becketts literarisches Genie.

<p>Grandiose souffrance. J'enfle. Si j'éclatais? Le plafond s'approche, s'éloigne en cadence, comme lorsque j'étais foetus. Egalement à signaler un grand bruit d'eaux, phénomène <i>mutatis</i> <i>mutandis</i> analogue peut-être au mirage, dans le désert. Fenêtre. (Beckett <i>Malone Meurt</i> 207- 208. Hervorhebung stammt von mir)</p>	<p>Grandiose suffering. I am swelling. What if I should burst? The ceiling rises and falls, rises and falls, rhythmically, as when I was a foetus. Also to be mentioned a noise of rushing water, phenomenon <i>mutatis</i> <i>mutandis</i> perhaps analogous to that of the mirage, in the desert. The window. (Beckett <i>Malone Dies</i> 259-260. Hervorhebung stammt von mir)</p>
---	---

An diesem Beispiel erkennt der bilinguale Leser, dass Beckett die Wiederholung nur in der übersetzten Version benutzt und sie in der Originalfassung in diese Passage nicht eingeführt wurde. In der französischen Erstfassung hebt und senkt sich die Decke nur einmal, zwar nicht semantisch gesehen, da Beckett ja beschreibt, dass dies rhythmisch

also fortlaufend geschieht, aber in der Textstruktur ist die Aussage nur ein einziges Mal verankert. Während *Malone Meurt* die Technik der Wiederholung verwehrt bleibt, ist die englische Version auch in diesem Beispiel durch Repetition semantisch reicher geworden. Die wiederholte Angabe von *risés and falls* kann als Symbolik verstanden werden.

Das heißt, die Textstruktur verbindet sich mit der Inhaltsebene, sodass durch die Wiederholung des Satzteils die rhythmische Bewegung der Decke verdeutlicht wird. Auch hier beweist Beckett sein künstlerisches Talent. Mit eigentlich relativ einfach anwendbaren Stilmitteln, schafft er es beim Leser eine gewisse Emotion auszulösen und ihn an den Text zu binden. Damit gemeint ist, dass der Leser durch die Syntax des Textes, sprich durch die aufeinanderfolgende Wiederholung zweier Textfragmente, in den Text miteinbezogen wird, da auch er durch die symbolische Verbindung den Rhythmus beinahe selbst fühlen kann.

Doch weshalb hat Beckett nicht bereits in der Originalfassung an dieser Stelle eine Repetition eingeführt? Schließlich hätte er genau so schreiben können: *Le plafond s'approche et s'éloigne, s'approche et s'éloigne en cadence, comme lorsque j'étais foetus*. Eine mögliche Erklärung für die einseitige Verwendung ist, dass die englische Variante eine stärkere Bindung zwischen den beiden Termini *rise* und *fall* aufweist, da diese eine sogenannte *Collocation* bilden. *Rise and fall* wird in der englischen Sprache oftmals gemeinsam benutzt, sodass sie auch als ein gesamter Begriffsinhalt gesehen werden können. Dadurch entwickelt sich eine komplett andere Textmelodie, wenn Beckett die *Collocation* in Repetition setzt. Das *s'approche, s'éloigne* hingegen wirkt eher abgehackt und nicht derartig *melodiös* wie das englische Äquivalent, sodass auch in diesem Fall Beckett vermutlich die Selbstübersetzung und Rückkehr zur englischen Sprache genutzt hat, um seinen spielerischen Umgang mit Wiederholungen einsetzen zu können.

C'était l'aboiement des chiens, la nuit, dans les petits hameaux accrochés aux flancs de la montagne, où vivaient les casseurs de pierres, depuis des générations.
(Beckett *Malone Meurt* 59. Hervorhebung stammt von mir)

It was the barking of the dogs, at night, in the clusters of hovels up in the hills, **where the stone-cutters lived, like generations of stone-malone cutters before them.**
(Beckett *Malone Dies* 189. Hervorhebung stammt von mir)

In diesem Beispiel nutzt Beckett die Wiederholung um einen Terminus noch weiter zu detaillieren und genaustens zu klassifizieren, was allerdings Hills (2000:105) Annahme widerspricht, dass Beckett den Sinn des Textes nicht erweitern wolle, denn der Autor bietet in der selbstübersetzten Fassung eine detailliertere Version eines Begriffes. Im Gegensatz zu den vorhergehenden Beispielen erfolgte der Einsatz von Wiederholung vermutlich nicht aus künstlerischer Motivation, sondern eher, da es die englische Syntax verlangte. Der englische Satz wäre zwar auch ohne die Wiederholung of *stone-cutters* grammatikalisch richtig, jedoch trägt die erneute Erwähnung zu einer leichteren Lesbarkeit in der englischen Version bei, sodass ich an dieser Stelle behaupte, dass Becketts Motivation darin bestand, dem englischen Leser eine Information noch detaillierter zu erläutern. Eine deutliche andere Intention verfolgte er allerdings im nächsten Beispiel.

<p>Oui, j'essaierai de faire, pour tenir dans mes bras, une petite créature, à mon image, quoi que je dise. (Beckett <i>Malone Meurt</i> 96. Hervorhebung stammt von mir)</p>	<p>Yes, a little creature, I shall try and make a little creature, to hold in my arms, a little creature in my image, no matter what I say. (Beckett <i>Malone Dies</i> 225. Hervorhebung stammt von mir)</p>
--	--

Aus diesem Beispiel wird besonders deutlich mit welcher Intensität Beckett Wiederholungen einsetzte, um mit der Sprache, der Phonetik, der Semantik und sonstigen Aspekten zu spielen. Die Version des französischen Ausgangstextes erregt keine besondere Aufmerksamkeit beim Leser, da der Satz eine normale Syntax, Lexik und Morphologie aufweist, so wie es jede Standardgrammatik der französischen Sprache vorgeben würde. In der übersetzten Version allerdings zeigt sich wieder Becketts Hang zum Spiel der Sprache. Die Wortgruppe *a little creature* wird insgesamt drei Mal wiederholt, mit einer kleinen Unterbrechung von anderen Wortgruppen. Durch den repetitiven Charakter dieser Textpassage wirkt sie für den Leser beinahezu wie eine hypnotische Melodie. Die Wiederholung unterbricht außerdem immer wieder den Lesefluss und verweist insistierend auf die kleine Kreatur, die den semantischen Hauptfokus dieser Passage bildet.

Aufgrund von Becketts Änderung in der selbstübersetzten Version ist es auch möglich,

dass der Leser den Zieltext anders interpretiert als den Ausgangstext. Durch eine beinahezu irrationale Wiederholung erhält der Charakter in der englischen Fassung eine „verrückt“ anmutenden Konnotation, während diese in der Originalfassung nicht derart vordergründig beziehungsweise gar nicht gegeben ist.

Dieses Beispiel zeigt deutlich, was bereits in dem theoretischen Teil dieser Arbeit (Kapitel 3.1.) erläutert wurde, nämlich, dass ein Zielpublikum einen übersetzten Text anders auffassen und verstehen könnte als die Ausgangsleserschaft. Auch hier in diesem Beispiel besteht diese Möglichkeit. Während allerdings beim Fremdübersetzer ein Versagen nachweisbar wäre, da es der Übersetzer nicht geschafft hat, Äquivalenz aufzubauen und sogar sein Regelwerk verstoßen hätten, indem er den Text veränderte, so gilt für Beckett, dass diese unterschiedliche Auffassung dieser Textpassage intendiert war und speziell sich an das englische Publikum richtete. Das nächste Beispiel, das sich mit Becketts Stil der Wiederholung beschäftigt, stammt aus *Molloy*.

<p>Il a toujours soif. C'est lui qui m'a dit que j'avais mal commencé, qu'il fallait commencer autrement. J'avais commencé au commencement, figurez-vous, comme un vieux con. Voici mon commencement à moi. (Beckett <i>Molloy</i> 8. Hervorhebung stammt von mir)</p>	<p>He's always thirsty. It was he told me I'd begun all wrong, that I should have begun differently. He must be right. I began at the beginning like an old ballocks, can you imagine that? Here's my beginning. (Beckett <i>Molloy</i> 4. Hervorhebung stammt von mir)</p>
---	--

In diesem Fall ist die Wiederholung, die Beckett in der französischen Originalfassung eingeführt hat, komplett äquivalent in die Übersetzung übernommen worden. Die Wörter *Beginn* und *beginnen* (*commencement* und *commencer*, *beginning* und *begun*) ziehen sich durch die kurzen Textpassagen wie ein roter Faden und lassen den Text auf struktureller Ebene wie ein Kunstwerk erscheinen. Gomille (2009:249) bezeichnet Becketts Nutzung von Echo und Wiederholung auch als eine Technik, die einen einem überraschenden semantischen Effekt kreiert und, dass auf phonetischer und morphologischer Ebene eine „Kluft“ entsteht.

Ihre Expressivität, ihr Potential zur Produktion semantischen

Überschusses auf der Basis lautlicher Ähnlichkeiten und die Tatsache, daß dieses Spiel der Differenzen weder vorhersagbar noch regelbar ist, läßt Sprache >unheimlich< erscheinen. (Gomille 2009:252)

Dieses Beispiel verdeutlicht diese Annahme, vor allem da durch die hohe Anzahl der Wiederholungen, der semantische Inhalt immer weniger präsent zu sein scheint und anstatt dessen die Morphologie des Wortes hervorsteht.

Diese Passage demonstriert auch, dass Beckett nicht nur in der englischen Version die Technik der Wiederholung anwendet, sondern diese auch in der französischen Fassung enthalten sind. Allerdings ist festzustellen, dass sie dennoch deutlich vermehrt in der englischen Übersetzungen erscheinen. Besonders auffällig an dieser Übersetzung ist, dass Samuel Beckett es schaffte, die Alliteration aus dem Französischen (*commencer /con*) in das Englische zu übernehmen (*begin/ ballocks*). Allerdings bleibt die Alliteration in der französischen Fassung dennoch durch ein weiteres *comme* verstärkt. Nichtsdestotrotz würde ich diese Übertragung Becketts in seine Muttersprache als eine gelungene Übersetzung bezeichnen. Auch das nächste Beispiel aus *Molloy* zeigt, dass Beckett Wiederholungen aus dem Originaltext in die Übersetzung übernommen hat. In diesem Fall verstärkt er sie sogar noch.

<p>J'en parlerai sans doute plus tard, quand il s'agira de dresser l'inventaire de mes biens et mes possessions. A moins que je ne les perde d'ici là. Mais même perdus ils auront leur place dans l'inventaire de mes biens et possessions. Mais je suis tranquille, je ne les perdrai pas. Mes béquilles non plus je ne les perdrai pas. Mais je les jeterai peut-être un jour. (Beckett <i>Molloy</i> 17. Hervorhebung stammt von mir)</p>	<p>Doubtless I shall speak of them later, when the time comes to draw up the inventory of my goods and possessions. Unless I lose them between now and then. But even lost they will have their place, in the inventory of my possessions. But I am easy on my mind, I shall not lose them. Nor my crutches, I shall not lose my crutches either. But I shall perhaps one day throw them away. (Beckett <i>Molloy</i> 10. Hervorhebung stammt von mir)</p>
--	---

Die Wörter *inventaire* – *inventory*, *biens* – *possessions* sowie *perdre* – *lose* sind im gleichem Maße wiederholt. Allerdings fügt in diesem Beispiel Beckett noch eine weitere Repetition in der Übersetzung hinzu, nämlich das Wort *crutches*, das in der französischen Fassung nicht wiederholt wird. Obwohl die Repetition also äquivalent

übernommen wurde, liegt der Fokus trotz allem auf der englischen Übersetzung.

<p>Ma mère ma voyait volontiers, c'est-à-dire qu'elle me recevait volontiers, car il y avait belle lurette qu'elle ne voyait plus rien. (Beckett <i>Molloy</i> 20. Hervorhebung stammt von mir)</p>	<p>My mother never refused to see me, that is she never refused to receive me, for it was many a long day since she had seen anything at all. (Beckett <i>Molloy</i> 13. Hervorhebung stammt von mir)</p>
--	---

Die Intensität der Wiederholung, die Beckett in dieser Textpassage übersetzt kann *man* zwar fast als äquivalent ansehen, dennoch sind in diesem Beispiel aus *Molloy* zwei unterschiedliche Merkmale, die Divergenz erschaffen. Erstens ist zu bemerken, dass die französische Originalfassung ein positives Verb enthält, und zwar in dem Sinne, dass ihn seine Mutter gerne gesehen hat, während die Mutter aus der englischen Fassung diese willkommene Funktion nicht erhält, sondern lediglich sich bereit erklärt (*she never refused – sie hat sich nie geweigert*) Molloy zu sehen. Durch die eingeführte Negation in der englischen Originalfassung erhält die Textpassage eine andere Konnotation als in ihrem Originaltext. Somit wandelt Beckett den Ausgangstext bewusst in einen neuen Primärtext um, der eine komplett neue Reaktion auslösen könnte, als der Ausgangstext. Was an dieser Textpassage noch weiters auffällig ist, ist dass durch die äquivalente Übersetzung eine Alliteration übernommen wurde, *refuse/receive* und *voyait/volontiers*.

Beckett hat sich also bewusst für eine deutlich negativere Sprache und die damit entstehenden negativen Inhalte entschieden, die er vor allem durch konkrete Begriffe, sowie auch mithilfe der Syntax kreiert. Durch die Verwendung der Negation produziert Beckett eine neue Version der Textpassage.

<p>Du reste cela devait être bien peu de chose, quelques crottes de bique parcimonieusement arrosées tous les deux ou trois jours. La chambre sentait</p>	<p>In any case it can't have amounted to much, a few niggardly wetted goat-droppings every two or three days. The room smelt of ammonia, oh not merely of ammonia, but of</p>
---	---

<p>l'ammoniaque, oh pas que l'ammoniaque, mais l'ammoniaque, l'ammoniaque. Elle savait que c'était moi, à mon odeur. (Beckett <i>Molloy</i> 21-22. Hervorhebung stammt von mir)</p>	<p>ammonia, ammonia. She knew it was me, by my smell. (Beckett <i>Molloy</i> 13. Hervorhebung stammt von mir)</p>
--	--

Ohne jeglichen Zweifel ist erkennbar, dass sich Beckett in dieser Textpassage sehr um eine bildhafte Vorstellung seines Textes bemüht. Indem er das Wort *ammoniaque/ammonai* repetitiv benutzt, bedrängt er den Leser nahe zu und verdeutlicht symbolisch den penetranten Geruch des Ammoniaks. Ich wage an dieser Stelle die Vermutung aufzustellen, dass Beckett diese Verbildlichung wichtig war, da er sie gleichwertig in die Übersetzung übernommen hat. In diesem Fall ist auch deutlich, dass Beckett keinerlei Schwierigkeiten hatte, den Begriff zu transferieren und an gleicher Stelle in der englischen Syntax anzubringen.

Eine weitere textstrukturelle Besonderheit ist der letzte Satz dieses Beispiels *Elle savait que c'était moi, à mon odeur* wird genau in derselben Satzstellung in die Muttersprache Becketts übersetzt *She knew it was my, by my smell*. Diese Übersetzung lässt erkennen, dass sich Beckett an manchen Stellen seines Originaltextes an der französischen Fassung orientiert und diese wortwörtlich ins Englische übernimmt. Eine detaillierte Untersuchung dieser die Methode erfolgt in Kapitel 4.7.

Becketts Technik des Echos und der Wiederholung besteht offensichtlich hauptsächlich in der englischen, selbstübersetzten Version und ist nicht oder nur selten in der französischen Originalfassung enthalten. Die Erkenntnis leitet zu der Frage über, weshalb Beckett seine für ihn typische Stilmethode nicht auch bereits beim Verfassen des französischen Originals gebrauchte. Ist der Grund dafür auf die Verschiedenheit der beide Sprachen zurückzuführen? Oder ist es vielmehr eine Besonderheit der englischen Sprache, die einen geeigneten Nährboden für Becketts Stilmittel der Repetition bietet? Hill (2000:105) erklärt, dass Beckett in seiner Selbstübersetzung dazu tendiert erfinderisch zu sein und den Text abzuwandeln, auch wenn eine wörtliche Übersetzung möglich wäre.

Die Annahme, dass der Autor und Selbstübersetzer seine Affinität zum sprachlichen Spiel eher in der Muttersprache auslebt kann in diesem Fall nicht bestätigt werden, da ja

bereits die Untersuchungen von Becketts Additionen und Weglassungen gezeigt haben, dass er ebenso dazu tendiert im französischen Ausgangstext mit Sprache und Textstruktur zu spielen, während diese nicht in die Selbstübersetzung übernommen werden.

Diese Tendenz lässt den bilingualen Leser die Vermutung erstellen, dass sich die Beschaffenheit der englischen Sprache, also die Phonetik, die Syntax, die Morphologie besser eignet, um repetitive Spielchen zu spielen und den Leser damit in den Text mit einzubeziehen.

Möglicherweise war Beckett der Auffassung, dass Wiederholungen, die in die französische Syntax eingebettet werden, nicht denselben Effekt auslösen wie beim englischen Leser. Das heißt, die Klangfarbe, die Intention oder die Textdynamik könnte eine ganz andere sein, als sie Beckett eigentlich mit der Verwendung von Wiederholungen intendierte.

Diese Tatsache verweist wieder auf das Prinzip der Äquivalenz, das sich in diesem Fall allerdings weder auf kulturspezifische noch sprachliche Inhalte bezieht, sondern eher auf die Dynamik des Textes und die Verwendung von Sprache als Stilmittel der Ästhetik.

4.5.Euphemismus

Ein besonders deutlicher Unterschied bei der Betrachtung von Becketts Original und seiner Selbstübersetzung zeigt sich bei der Verwendung des Begriffes *Tod* und dessen semantisch inhaltlichen Äquivalent. Der Tod und die Sterblichkeit spielen in Becketts Romantrilogie eine elementare Rolle und treten als Leitmotiv in Erscheinung. Die Analyse des Ausgangstextes und des Zieltextes offenbart, dass Beckett seine Rolle als Selbstübersetzer dahingehend nutzte, dass er für die Originalsprache Euphemismen verwendete, während er in der englischen Übersetzung deutlich konkreter agierte und das Thema sozusagen beim Namen nannte. Das folgende Beispiel soll diese Behauptung verdeutlichen.

Serait-ce un avant-goût du paradis? Ma tête. Elle est en feu, pleine d'huile bouillante. De quoi vais-je partir enfin? D'un transport au cerveau? Ce serait le	Foretaste of paradise? My head. On fire, full of boiling oil. What shall I die of, in the end? A transport of blood to the brain? That would be the last straw. The pain is almost
---	---

comble. Comme douleur, ma foi c'est quasiment insoutenable. (Beckett <i>Malone Meurt</i> 189. Hervorhebung stammt von mir)	unbearable, upon my soul it is. (Beckett <i>Malone Dies</i> 251. Hervorhebung stammt von mir)
---	---

Das französische Wort *partir* wird hier als Euphemismus für den Terminus *sterben* verwendet, während ihn Beckett in der französischen Version nicht verschönert oder versucht durch einen semantisch ähnlichen Begriff zu umgehen. Er nennt in der Übersetzung die Dinge beim Namen, das heißt er konfrontiert den anglophonen Leser mit dem konkreten Begriff. Im französischen Original löst der verwendete Euphemismus allerdings auch die Möglichkeit aus, den Text anders zu interpretieren als es der Autor vielleicht intendierte. *Partir* kann zwar als Euphemismus für das Wort *sterben* benutzt werden, allerdings ist der semantische Inhalt hauptsächlich mit der Idee *weggehen* verbunden, was wir durchaus als neutralen, weder positiv noch negativ besetzt Begriff bewerten können.

Dadurch entsteht Ambiguität und nur durch den Kontext weiß der französische Leser, dass *partir* als Euphemismus benutzt wird und der Autor eigentlich damit den weitaus negativeren besetzten Begriff *sterben* meinte. Versteht der französische Leser den Kontext allerdings nicht, so kann dies dazu führen, dass er den Text anders interpretiert als der Autor eigentlich anstrebte. Dessen ungeachtet ist es allerdings möglich, dass Samuel Beckett genau diese Ambivalenz anvisierte als er sich für die unterschiedlichen Übersetzungen entschied. Während das französische Lesepublikum sich eine eigene Vorstellung bilden musste, wird der englische Leser mit konkreten Tatsachen konfrontiert, die ihm keinen Spielraum mehr für seine eigene Fantasie lassen. Genau auf dieselbe Weise drückt sich Beckett im nächsten Beispiel aus.

non, pas heureux, ça jamais, mais souhaitant que la nuit ne finisse jamais ni ne revienne le jour qui fait dire aux hommes, Allons, la vie passe, il faut en profiter. (Beckett <i>Malone Meurt</i> 95. Hervorhebung stammt von mir)	no, not happy, I was never that, but wishing night would never end and morning never come when men wake and say, Come on, we'll soon be dead, let's make the most of it. (Beckett <i>Malone Dies</i> 207. Hervorhebung stammt von mir)
---	--

Auch in dieser Textpassage verschont Beckett den französischen Leser mit dem konkreten Begriff des Todes, während er das englische Publikum vor vollendetet

Tatsachen stellt. *La vie passe*, also *das Leben vergeht*, unterscheidet sich deutlich auf semantischer Ebene von *we'll soon be dead*, also, *wir werden bald tot sein*. Auch in diesem Fall verwendet Beckett Euphemismus, der die eigentliche Aussage, nämlich dass wir bald tot sein werden, deutlich abschwächt. Der Effekt ist natürlich intensiv und unterscheidet sich deutlich vor allem im Bereich der Semantik.

Die Äußerung *das Leben vergeht* ist nicht nur negativ konnotiert, sondern ruft unter gewissen Umständen auch positive Emotionen hervor. *Das Leben vergeht* kann gleichsam bedeuten, dass man positive Erinnerungen oder erfreuliche Erwartungen daran stellt. In der Tat hat diese Aussage nicht nur etwas Abschließendes, sondern kann auch einen Hinweis auf die Zukunft darstellen. Im Gegensatz dazu ist *sterben* endgültig und somit automatisch negativ besetzt.

Auch in diesem Beispiel schmeichelt Beckett den französischen Leser, verschont ihn vor der unschönen Realität mit dem Gebrauch von Euphemismen. Der Leser der übersetzten Version wird jedoch eisern, ohne Umschweife mit der Endgültigkeit unseres Lebens konfrontiert. Auch hier tritt wieder eine Divergenz zwischen Ausgangs- und Zielkultur auf und Samuel Beckett selbst kann als Auslöser dafür benannt werden, da er sich der Konsequenzen mit Sicherheit bewusst war, als er sich dazu entschied, das englische Zielpublikum mit dem konkreten Begriff zu konfrontieren. Er nutzte seine kreative Freiheit in der Selbstübersetzung um eine andere Reaktion beim Leser auszulösen. Der nächste Auszug aus *Malone Meurt* demonstriert, dass nicht nur der Tod mit Euphemismus besetzt wird, sondern auch andere Begriffe. Generell muss an dieser Stelle erwähnt werden, dass Samuel Beckett die englische Sprache deutlich direkter benutzt als seine Zweitsprache.

<p>L'air pur du plateau. C'était un plateau en effet, Moll n'avait pas menti, ou plutôt une éminence aux pentes douces [...] Une rivière qu'enjambaient de loin en loin – mais il s'agit bien de la nature. D'ailleurs où aurait-elle pu prendre sa source, je me le demande. Sous terre peut-être. (Beckett <i>Malone meurt</i> 196-197. Hervorhebung stammt von mir.)</p>	<p>The pure plateau air. Yes, it was a plateau, Moll had not lied, or rather a great mound with gentle slopes [...] A stream at long intervals bestrid – but to hell with all this fucking scenery. Where could it have risen anyway, tell me that. Underground perhaps. (Beckett <i>Malone dies</i> 254. Hervorhebung stammt von mir)</p>
---	--

Collinge (2000:74) führt in diesem Beispiel aus *Malone Meurt* und *Malone Dies* an, dass die Aggression in diesem Beispiel deutlich aus der Version der Selbstübersetzung ausgeht. Während der Erzähler im Ausgangstext die Natur neutral beschreibt (*mais il s'agit bien de la nature*) wütet der Erzähler in der übersetzten Version nahezu und argumentiert mit Schimpfwörtern (*fucking hell*). Der originale Erzähler fragt sich selbst, in einem neutralen Ton, wo der Ursprung des Flusses sei. Das heißt, er hat keinerlei Aggression in seiner Rede, während englische Erzähler einen Imperativ benutzt und den Leser dadurch auf eine gewisse aggressive Weise anspricht. Es ist hier deutlich, dass der Autor beim Verfassen des Originaltextes keinerlei Intention verspürte den Erzähler mit einer aggressiven Attitüde zu belegen. Weshalb also modifizierte Beckett den Erzähler? Hatte Samuel Beckett eine bestimmte Intention? Armstrong (2011:754) beschreibt die allgemeine Sichtweise des Übersetzers wie folgt,

Apart from the author's intention, an important characteristic of the texts discussed above is their subjectivity or expressive character. By this we mean that the authors are expressing either a point of view [...] or simply playing about with words [...]¹⁰

War die Modifikation also bloß ein Spiel mit Wörtern? Kam er bei der *Réécriture* zu dem Resultat, dass dieses Eigenheit dem Originaltext fehlte? Oder passte er seine Sprach- und Wortwahl seinem englischen Leser an? Auch hier kann die Antwort wieder nur spekuliert werden. Doch zunächst verstärkt das nächste Beispiel die Annahme, Beckett benutze eine derbe Sprache in der Selbstübersetzung.

<p>C'est vous le responsable? dit Mme Pédale. L'un des marins se pencha vers Lemuel et dit, On vous demande si c'est vous le responsable? La paix, dit Lemuel. (Beckett <i>Malone meurt</i> 211. Hervorhebung stammt von mir)</p>	<p>Are you the one in charge? said Lady Pedal. One of the sailors leaned towards Lemuel and said, She wants to know if you're the one in charge. Fuck off, said Lemuel. (Beckett <i>Malone dies</i> 261. Hervorhebung stammt von mir)</p>
--	--

Hier wird das französische *La paix!* (jemanden in Ruhe lassen) mit der aggressiven Aufforderung *Fuck off!* übersetzt. Auch hier verändert Beckett nicht nur den Begriff, sondern vor allem den Charakter von Lemuel. Da die Originalphrase *La paix* nicht nur

¹⁰ Neben der Intention des Autors, ist eine wichtige Eigenschaft der oben situierten Texte ihr subjektiver und expressiver Charakter. Damit meinen wir, dass Autoren entweder eine Sichtweise vertreten, die personengebunden an den Autor ist und offen zur Debatte steht oder einfach nur ein Spiel mit Wörtern. (Übersetzung stammt von mir)

benutzt wird, um jemanden aufzufordern, in Ruhe gelassen zu werden, sondern auch mit der Bedeutung „Frieden“ konnotiert ist, verdeutlicht, dass in diesem Fall das französische Wort den positiv-besetzten Text darstellt, während die englische Version den negativ-besetzten Text symbolisiert.

Nach Untersuchung der beiden vorhergehenden Beispiele fragt sich der Leser an dieser Stelle, weshalb Beckett in seiner Selbstübersetzung eine derart derbe Sprache benutzt. Ein Grund dafür, der aber natürlich rein spekulativ bleibt, ist dass Beckett sich in seiner Muttersprache beheimatet fühlte, sodass er mehr sprachlichen Mut in der Übersetzung offenbarte. Der Begriff *fuck* ist besonders familiär und umgangssprachlich und möglicherweise hatte Beckett als englischer Muttersprachler keine Scheu diesen zu benutzen. Eine andere Erklärung ist, dass die Romantrilogie, mit wenigen Ausnahmen von Gedichten, eines der ersten Werke war, die Beckett nach dem Sprachwechsel in französischer Sprache verfasst. Es könnte durchaus möglich sein, dass Beckett seine neuen Leser nicht mit einer derben Sprache. Ein weiterer Grund könnte sein, dass Beckett seine literarische Kreativität in seiner Zweitsprache völlig anders auslebte und er beim Verfassen des Originaltextes gar nicht an die Verwendung derartiger Begriff gedacht hat. Doch die Methode der Verschönerung sprachlicher Inhalte funktionierte bei Samuel Beckett auch umgekehrt. Diese Vermutung verdeutlicht der nächste Auszug aus *Malone Meurt* und *Malone Dies*.

<p>Alors il s'en allait ayant sous le bras, dans leur boîte, les couteaux longuement affilés la vielle au coin du feu, et dans sa poche, dans un papier, le tablier destiné à protéger pendant le travail son costume des dimanches et jours de fête. (Beckett <i>Malone meurt</i> 46. Hervorhebung stammt von mir)</p>	<p>Then he would set forth, hugging under his arm, in their case, the great knives so lovingly whetted before the fire the night before, and in his pocket, wrapped in paper, the apron destined to protect his Sunday suit while he worked. (Beckett <i>Malone Dies</i> 184. Hervorhebung stammt von mir)</p>
---	--

Die französische Variante *ayant sous les bras* übersetzt Beckett mit *hugging*, was deutlich positiver und liebevoller wirkt. Während die Messer im Original bloß das Attribut „lang“ erhalten, übersetzt Beckett diese Charakteristika mit dem englischen Begriff für

liebevoll. Dieses Beispiel leitet mich zu der Frage, wie man Messer, sprich seelenlose Gegenstände, mit der Eigenschaft *liebevoll* bezeichnen kann. Aufgrund dessen, dass in dieser Übersetzung keinerlei Äquivalenz herrscht, da beide Begriffe völlig unterschiedliche Bedeutungen haben, ist es offensichtlich, dass Beckett wieder mit dem Instrument Sprache spielen wollte und sie das Wort *lovingly* an das Morphem lo- von *longuement* anpassen wollte. Collinge (2000:93) argumentiert an diesem Beispiel, dass die Begriffe *hugging* und *lovingly* die zärtliche Beziehung des Mannes zu seinen Messern verdeutlichen sollen. Ob dies allerdings die tatsächliche Motivation war, kann nicht hundertprozentig bejaht werden.

Die elementare Frage in diesem Kapitel soll nun lauten: Weshalb verschont Samuel Beckett den französischen Leser mit der konkreten Begrifflichkeit seines Textes und umschreibt sie mit Euphemismen? Wieso traute sich Beckett in der Originalfassung, nicht die Dinge beim Namen zu nennen und den Leser mit dem Begriff des Todes zu konfrontieren?

Auch in diesem Fall können nur Spekulationen aufgestellt werden, da nur der Autor selbst seine Übersetzungsentscheidungen erklären könnte. Aber da Samuel Beckett in dieser Arbeit bereits als Person, Schriftsteller und Selbstübersetzer untersucht wurde, nehme ich an, dass Beckett mit dem Gebrauch und der Eliminierung der Euphemismen ein Experiment auf literarischem Gebiet vollzog. Er nutzte möglicherweise den Übersetzungsprozess, um zwei unterschiedliche Versionen seines Textes in Umlauf zu bringen. Aber auch dies bleibt Spekulation. Es ist offensichtlich, dass der Fremdübersetzer mit einer derartigen Übersetzungsentscheidung (Euphemismen zu eliminieren) einen verheerende Regelstoß begehen würde, da er die Intention des Autors nicht respektieren würde. Das heißt, würde der Fremdübersetzer Becketts Euphemismen mit dem konkreten Begriff übersetzen, auch wenn ein äquivalenter Euphemismus in der Zielsprache vorhanden sein würde, so verstößt der Übersetzer gegen das Urhebergesetz des Autors.

In Samuel Becketts Fall hingegen hat er als Selbstübersetzer sich in dieser Hinsicht keiner Richtlinie zu unterwerfen. Wenn er den französischen Leser mit Euphemismen verschonen möchte, so ist das in seiner Rolle als Selbstübersetzer völlig legitim. Auf jeden Fall stellt sich am Ende dieses Kapitels die Konklusion auf, dass Samuel Beckett seine Tätigkeit als Selbstübersetzer durchaus ausnutzt, um nicht nur mit Sprache, sondern auch mit seinen Lesern zu spielen.

4.6. Humor und Wortspiele

Samuel Beckett ist nicht nur für den Gebrauch von Wiederholungen als bewusstes Stilmittel bekannt, sondern vor allem auch für seine Vorliebe für Wortspiele, zweideutige Aussagen und Wortwitze. Wortspiele und Humor treten auch in der Romantrilogie in ihrer Originalfassung sowie auch in ihrer übersetzten Version auf. Wie die folgende Analyse allerdings zeigen wird, kann sie Samuel Beckett nicht immer erfolgreich in die Ausgangssprache transportieren. Das heißt, in Bezug auf Wortspiele hatte der Autor deutlich Probleme äquivalente sprachliche Inhalte zu finden. Das erste Beispiel zeigt allerdings eine teilweise gelungene Übersetzung.

<p>Je veux seulement que ma dernière parle jusqu'au bout de vivre, j'ai dû changer d'vavis. C'est tout. Je me comprends. Si la vie y vient y vient à manquer, je le sentirai. Je veux seulement savoir, de celui qui y fait de si bons débuts, avant de l'abandonner, que seule ma mort l'empêche de continuer, de vaincre, perdre, jouir, souffrir, pourrir, et mourir, et que même moi vivant il vivant il aurait attendu, pour être mort, que son corps le fût. (Beckett <i>Malone Meurt</i> 42. Hervorhebung stammt von mir)</p>	<p>All I ask is that the last of mine, as long as it lasts, should have living for its theme, that is all, I know what I mean. If it begins to run short of life I shall feel it. All I ask is to know, before I abandon him whose life has so well begun, that my death and my alone prevents him from living on, losing, joying, suffering, rotting and dying, and that even had I lived he would have waited, before he died, for his body to be dead. (Beckett <i>Malone Dies</i> 180. Hervorhebung stammt von mir)</p>
--	--

Dieses Beispiel vermischt die Kategorien Wiederholungen und Wortspiel und beide sind im Überbegriff Spiel mit Sprache kategorisierbar. Besonders hervorstechend in dieser Textpassage ist Becketts Verwendung von dem Konsonanten V in der Originalfassung und dem Konsonanten L in der Übersetzung. Auch Collinge (2000:45) verweist in diesem Beispiel auf die besondere Quantität von Alliteration. Beide Morpheme treten in konstanter Abfolge auf, das heißt, sie ziehen sich wie ein roter Faden durch die Textpassage und verleihen der Textstruktur, sondern auch der Phonetik eine besondere

Beschaffenheit. Die ständige Wiederholung wirkt nahezu absurd. Das heißt, durch die übertriebene Verwendung wird der Lesefluss wieder unterbrochen und der Leser wird auf die Textebene geleitet. Während jedoch die Übersetzung der Konsonanten durchaus äquivalent ist, so ist in der englischen Fassung erkennbar, dass Beckett das Wortspiel *jouir, souffrir, pourrir, et mourir* nicht gleichwertig in die Ausgangssprache transferieren konnte, da Becketts Vorschlag *joying, suffering, rotting and dying* semantisch zwar äquivalent ist, aber dennoch geht das Wortspiel aus der Originalfassung verloren, da die Begriffe phonetisch und klanglich einander nicht ähneln. Somit hat sich Beckett bezüglich der Invarianzforderung, die in Kapitel 3.1. definiert wurde, dazu entschieden das Wortspiel nicht zu übersetzen, und dafür die semantisch äquivalenten Begriffe zu benutzen. Das nächste Beispiel verdeutlicht ebenfalls ein Verlust des Wortspiels in der englischen Übersetzung aufgrund von lexikalischen Unebenheiten.

<p>Ce n'est pas une chambre d'hôpital ou de maison d'aliénés, ça se sent. (Beckett <i>Malone Dies</i> 14. Hervorhebung stammt von mir)</p>	<p>It is not a room in a hospital, or in a madhouse, I can feel that. (Beckett <i>Malone Dies</i> 168. Hervorhebung stammt von mir)</p>
---	--

Die Zweideutigkeit von *ça se sent*, nämlich den Bezug zu *sentir* (riechen) geht in der übersetzten Version verloren, da sich *I can feel that* nur mit anfühlen und nicht mit riechen übersetzen lässt. Dass es ihm hier nicht gelang eine Äquivalenz aufzubauen, ist auf die Unterschiedlichkeit von Sprachen aufzubauen, die bereits in Kapitel 3.1 genauer erläutert wurde. Während *sentir* in Französisch sowohl *fühlen*, als auch *riechen* bedeuten kann, wird dieser Begriff im Englischen in zwei lexikalischen Einheiten unterteilt, nämlich *feel* und *smell*. Die Problematik, die sich hier zeigt, ist auf das Problem der Inkommensurabilität zurückzuführen, worauf manche Begriffe nur schwer oder nicht äquivalent übersetzt werden können. Genau dieses Problem musste sich in diesem Fall auch Beckett stellen, wobei er sich für den Lösungsweg entschied die Zweideutigkeit zu eliminieren und das Wortspiel nicht auf eine andere Weise zu übersetzen.

<p>Il était réputé bon saigneur et dépeceur de porcs.</p>	<p>He was highly thought of as a bleeder and disjointer of pigs.</p>
--	---

(Beckett <i>Malone Meurt</i> 46. Hervorhebung stammt von mir)	(Beckett <i>Malone Dies</i> 183. Hervorhebung stammt von mir)
---	--

In diesem Beispiel erfolgt ebenfalls eine nicht äquivalente Übersetzung, da die Ambiguität des französischen Originals nicht mit der englischen Sprache ausgedrückt werden kann. Das französische Wort für Bluter *saigneur* ist phonetisch gleichwertig wie das französische Wort für Herr oder Gott *seigneur*. Das heißt, auf phonetischer Ebene sind beide äquivalent und produzieren als Konsequenz eine Ambiguität und somit gleichsam ein Wortspiel. Das englische Wort *bleeder* hingegen hat nur einen eindeutigen semantischen Inhalt, nämlich Bluter, und vermittelt somit auch keine Ambiguität. Aufgrund dessen geht der Wortwitz in Becketts Selbstübersetzung verloren. In diesem Fall blieb dem Autor vermutlich nur eine semantisch äquivalente Lösung möglich, da in der englischen Sprache kein gleichwertiger Ambiguitäts-behafteter Begriff existiert. Das nächste Beispiel aus *Molloy* zeigt eine gelungene Übertragung eines Wortspiels.

Je n'étais pas dans mon assiette. Elle est profonde, mon assiette, une assiette à soupe, et il est rare que je n'y sois pas. (Beckett <i>Molloy</i> 24. Hervorhebung stammt von mir)	I was out of sorts. They are deep, my sorts, a deep ditch, and I am not often out of them. (Beckett <i>Molloy</i> 15. Hervorhebung stammt von mir)
--	--

Die Übertragung des Wortspiels hat in diesem Beispiel erfolgreich stattgefunden. Sowohl *ne pas être dans son assiette* als auch *to be out of sort* haben dieselbe semantische Ebene. Beide sind familiäre Begriffe, um zu beschreiben, dass man nicht „auf dem Damm ist.“ In der Originalfassung vergleicht Beckett die Tiefe seines Unwohlseins symbolisch mit einem Suppenteller und schafft somit ein Wortspiel, das mit Humor versehen ist. Im Zuge seiner Übersetzung hat Beckett schließlich versucht die gleiche Reaktion beim englischen Lesepublikum hervorzurufen, und vergleicht dort die Tiefe seines Gemüts mit einem tiefen Graben. Obwohl die Äquivalenz der beiden Wortspiele hier als gelungen erscheint, ist dennoch festzustellen, dass Becketts symbolischer Vergleich eines Suppentellers deutlich mehr Komik in sich trägt als der tiefe Graben. Dennoch ist an diesem Beispiel abschließend zu sagen, dass es Beckett

mit allen ihm möglichen Mitteln gelungen ist, das Wortspiel erfolgreich in die Zielsprache zu übersetzen. Die nächste Textpassage beweist jedoch, dass Wortwitze zwar größtenteils in der Übersetzung verloren gehen, aber Beckett in der Übersetzung auch Wortspiele eigens produziert.

<p>Tourné vers la vitre je l'ai vue frissonner enfin, blêmir devant l'aurore livide. Ce n'est pas une vitre ordinaire, elle m'apporte l'aube et elle m'apporte le couchant. [...] J'ai guetté la vitre. J'ai laissé aller mes douleurs, mon impotence. (Beckett <i>Malone Meurt</i> 64-65. Hervorhebung stammt von mir)</p>	<p>Turned towards the window I saw the pane shiver at last, before the ghastly sunrise. It is no ordinary pane, it brings me sunset and it brings me sunrise. I watched for the window. I gave rein to my pains, my impotence. (Beckett <i>Malone Dies</i> 192-193. Hervorhebung stammt von mir)</p>
--	---

Samuel Beckett hat hier die phonetische Gleichheit der Worte *pane* und *pain* genutzt um in der englischen Übersetzung ein Wortspiel entstehen zu lassen, wo es in der französischen Originalfassung nicht möglich war, da der semantisch äquivalente Begriff *vitre* sich nicht auf der gleichen phonetischen Ebene findet wie *douleurs*. Die Frage stellt sich hierbei allerdings, ob dieses phonetische Wortspiel (*pane/pains*) überhaupt von dem Autor beabsichtigt war. Da die Begriffe *pane* und *pains* in einem semantisch äquivalenten Verhältnis zu *vitre* und *douleurs* stehen, ist es durchaus möglich, dass der Wortwitz durch Zufall und aufgrund der Begriffsäquivalenz entstanden ist. Das nächste Beispiel aus *Malone Meurt* und *Malone Dies* veranschaulicht, dass Samuel Beckett sowohl in der Originalfassung als auch in ihrer Übersetzung Wortspiele verwendet und diese an geeigneten Stellen der jeweiligen Sprache einsetzt.

<p>Et en effet ce manteau se termine en frange, comme certains rideaux, et des manches aussi la trame est à nu et garnie de longs fils, follets qui batifolent au vent. Et les mains aussi sont cachées, comme de juste, car les manches de ce cache-misère sont à la mesure</p>	<p>And indeed this coat terminates in a fringe, like certain curtains, and the thread of the sleeves too is bare and frayed into long waving strands that flutter in the wind. And the hands too are hidden. For the sleeves of this vast rag are of a piece with its other parts. But the collar has</p>
--	--

du reste. Mais le col est resté net, étant en velours ou peut-être en panne. Maintenant pour ce qui est de la couleur, car la couleur est elle aussi une chose importante, on a beau le nier, tout ce qu'on peut en dire c'est que le vert y prédomine. Et à parier qu'étant neuf ce manteau était d'un beau vert uni on ne risquerait pas gros, d'un vert comment dire de fiacre, car il y avait autrefois des fiacres et des carrosses aux panneaux d'un beau vert bouteille, j'ai dû en voir moi-même, et même cela ne m'étonnerait pas que j'ai voyagé dedans. Mais peut-être ai-je tort d'appeler manteau ce vêtement et serais-je mieux inspiré en y voyant un pardessus, ou même un surtout, car c'est là **en effet l'effet qu'il fait**, d'être sur et pardessus le tout, à l'exception évidemment de la tête, qui s'élève, altière et impassible, hors de son étreinte.

(Beckett *Malone Meurt* 98-99.
Hervorhebung stammt von mir)

remained intact, being velvet or perhaps **shag**. Now as to the colour of this coat, for colour too is an important consideration, there is no good denying it, all that can be said is that green predominates. And it might safely be wagered that this coat, when new, was a fine plain green colour, what you might call cab green, for there used to be cabs and carriages rattling through the town with panels of a handsome bottle green. I must have seen them myself, and even driven in them, I would not put it past me. But perhaps I am wrong to call this coat a greatcoat and perhaps I should rather call it an overcoat or even cover-me-down, for that is indeed the impression it gives, that it covers the whole body all over, with the exception obviously of the head which emerges, lofty and impassive, clear of its *embrace*.

(Beckett *Malone Dies* 209.
Hervorhebung stammt von mir)

In der französischen Originalfassung verdeutlicht sich Becketts Wortspiel vor allem an den Alliterationen *fiacres, follets qui batifolent* und an der Repetition *en effet l'effet qu'il fait* die man wieder Becketts Vorliebe für stilistische Wiederholungen zuordnen kann. Auch in der übersetzten Fassung erscheint diese Art von Wortspiel zwischen *fringe* und *frayed* und den phonetisch und lexikalisch ähnlichen Begriffen *rag* und *shag*. Wie dieses Beispiel zeigt verwendet Beckett seine Wortspiele mit Bedacht. Das bedeutet, dass falls die Übersetzung keine äquivalente Lösung anbietet, um dieselbe Emotion beim Leser auszulösen, wie beim Leser des Ausgangstexts, verzichtet Samuel Beckett auf das Wortspiel. Sollte sich jedoch in anderen Textteilen ein Wortwitz andeuten, so führt der Autor es auch ein.

Collinge (2000:46) beschreibt die Übertragung der Alliterationen *fiacres/follets* und *panne/paronomase* dieses Beispiel wie folgt: "Beckett ne les traduit pas mais joue ailleurs sans

être obligé d'aller loin; curieusement la traduction littérale fournit les jeux des mots.“

Durch die wörtliche Übersetzung entsteht somit ein Wortspiel, das als solches nicht intendiert war.

Samuel Becketts Verwendung von Wortspielen und Wortwitzen in der Originalfassung verdeutlicht das Problem einer äquivalenten Übersetzung. Diese Beispiele beweisen sozusagen die Annahme, wie sie in Kapitel 3.1. geäußert wurde, dass nicht alle Begrifflichkeiten äquivalent übersetzt werden können, da sie entweder kulturspezifisch sind oder wie in Becketts Fall sich lexikalisch, phonetisch oder durch Ambiguität unterscheiden. Außerdem exemplifiziert dieses Kapitel, dass selbst der Selbstübersetzer mit dem Problem der Inkommensurabilität konfrontiert wird und gewisse textspezifische und semantische Inhalte wie Wortwitze oder Ambiguität auch ihn in seiner Tätigkeit des Übersetzens fordern. So möchte ich abschließend auch behaupten, dass sich die Tätigkeit des Fremdübersetzers nicht gänzlich von der eines Selbstübersetzers unterscheidet und dass beide in manchen Fällen vor den gleichen Problemen gestellt werden. Denn in den vorhergehenden Beispielen wurde deutlich, dass obwohl Beckett den Originaltext in seiner Position als Urheber ja versteht und kennt und obwohl ihm jegliche künstlerische Freiheit beschert ist, so muss er sich dennoch eingestehen, dass auch er als Selbstübersetzer nicht alles aus seinem Originaltext äquivalent übersetzen kann.

4.7. Syntax, Semantik und Grammatik

Die theoretischen Ansätze der Übersetzungswissenschaften wurden in dieser Arbeit bereits erläutert. Die Untersuchungen in Kapitel 3.1. haben gezeigt, dass ein erfolgreicher Übersetzungsprozess stark kulturbehafet ist, dennoch muss der Übersetzer genauso auf die Normen von Syntax, Lexik und Grammatik achten. Tut er dies nicht, unterläuft ihm ein Übersetzungsfehler, der deutlich als Makel in der Übersetzung hervorsteht. Dieses Kapitel vereint all jene Aspekte von Becketts Selbstübersetzung, die einen linguistischen Bezug haben, also Syntax, Grammatik, Textstruktur, Semantik oder Lexik. Im Falle der Übersetzung der Romantrilogie zeigt sich, dass sich Beckett oftmals an der französischen Syntax orientiert. Das nachfolgende Beispiel verdeutlicht diese Aussage.

<p>Je suis dans la chambre de ma mère. C'est moi qui y vis maintenant. Je ne sais pas comment j'y suis arrivé. Dans une ambulance peut-être, un véhicule quelconque certainement. On m'a aidé. Seul je ne serais pas arrivé. Cet homme qui vient chaque semaine, c'est grâce à lui peut-être que je suis ici. Il dit que non. (Beckett <i>Molloy</i> 7. Hervorhebung stammt von mir)</p>	<p>I am in my mother's room. It's I who live there now. I don't know how I got there. Perhaps in an ambulance, certainly a vehicle of some kind. I was helped, I'd never have got there alone. There's this man who comes every week. Perhaps I got here thanks to him. He says not. (Beckett <i>Molloy</i> 3. Hervorhebung stammt von mir)</p>
---	--

Dieses Beispiel zeigt einerseits Becketts Anlehnung an die französische Syntax, gleichzeitig aber auch einen signifikanten Unterschied auf derselben Ebene. Die französische Äußerung *C'est moi qui y vis maintenant* übersetzt Beckett mit *It's I who live there now*. In diesem Fall lehnt sich Beckett deutlich an der französischen Satzstellung an, da der Gebrauch *it is I* in der englischen Sprache nur selten Verwendung findet. Mit anderen Worten, Beckett übernimmt in diesem Fall die französische Struktur ohne sie der englischen Satzstellung anzugleichen. Warum Beckett sich für eine derartige syntaktische Anpassung entschied, ist rein spekulativ. Armstrong (2011:683) nennt diese Methode "foreignising strategies that infuse elements of the SL into TL in a clearly visible way." (Armstrong 2011:683) Eben diese *foreign strategies* verfremden die englische Übersetzung, wodurch ein bestimmter stilistischer Effekt entsteht. Doch sollten wir uns an dieser Stelle fragen, weshalb Samuel Beckett diese *foreign strategies* in seiner Selbstübersetzung benutzte. Wäre es vielleicht möglich, dass diese Übersetzungsentscheidung während des Vorgangs des Selbstübersetzens eventuell unbewusst geschah, ohne, dass sich Beckett der Fremdartigkeit der englischen Struktur bewusst war? Oder konnte Samuel Beckett keinen besseren Lösungsweg finden?

Becketts Vorgehensweise beim Übersetzen, die in diesem Kapitel bereits untersucht wurde führt mich zu der Annahme, dass sich Beckett der Modifikation bewusst war und dass die Anpassung an die französische Syntax eher als Spiel von sprachlichen Mitteln bezeichnet werden kann. Neben der Angleichung an die französische Syntax zeigt dieses Beispiel allerdings auch offensichtliche Diskrepanzen, was die Satzstruktur oder

die Grammatik betrifft. Das französische Aktiv *On m'a aidé* wird im Englischen mit einem Passiv übersetzt *I was helped*.

Diese Änderungen kann man auf das Fehlen eines entsprechenden Äquivalents des französischen *On* zurückführen. Das heißt, das verallgemeinernde Pronomen *man* existiert in der englischen Sprache nicht, sodass sich Samuel Beckett in diesem Fall einfach mithilfe einer veränderten Textstruktur zu einer äquivalenten Übersetzung verhalf.

Das dritte Beispiel weist ebenfalls einen Unterschied in der Textstruktur auf. Im französischen Original wird die Aussage *Cet homme qui vient chaque semaine, c'est grace à lui peu-être que je suis ici* in einem Satz ohne Unterbrechung geäußert. In der englischen Übersetzung unterteilt Beckett diesen Satz durch Interpunktion. Dabei ist festzustellen, dass Beckett in der französischen Sprache komplexere Satzstrukturen verwendet, die aus mehreren Nebensätzen konstruiert sind. Dies ist einerseits darauf zurückzuführen, dass die englische Sprache generell komplexe Satzformen vermeidet. Außerdem weiß der bilinguale Leser bereits, dass Beckett in der Verwendung der französischen Sprache viel spielerischer umgeht als in der Muttersprache.

Diese Annahme lässt sich auch auf Becketts Äußerung zurückführen, er wolle sich bemerkbar machen. Samuel Beckett nutzt also die Komplexität der französischen Sprache, um mit der Sprache zu experimentieren. In der englischen Übersetzung wiederum vermeidet er derartig komplex konstruierte Satzstrukturen, um sie an seinen anglophonen Leser anzupassen. Auch diese Mutmaßung deutet darauf hin, dass sich Samuel Beckett im Zuge seiner Selbstübersetzung dem englischen Leser assimiliert und er versucht seine Übersetzung für diesen lesbar zu machen.

In Kapitel 3.1. wurde bereits erklärt, dass Sprachen unterschiedliche Codes sind und sich manche Inhalte nicht gleichwertig übersetzen lassen. (Albrecht 2005:6) Die Untersuchung von Becketts Wortspielen hat diese These bereits bestätigt. Um Kongruenz zwischen seinen beiden Versionen der Romantrilogie zu schaffen, hat sich Beckett in manchen Fällen dazu entschlossen, die englische Sprache auf lexikalischer und syntaktischer Ebene der französischen Zweitsprache anzupassen. Das folgende Beispiel erläutert dieses Argument.

Non, disons-le, je ne naîtrai ni par conséquent ne <i>mourrai</i> jamais, c'est mieux ainsi. [...] Et cependant il me semble que je suis né et que	Not, the answer is no, I shall never get born and therefore never get dead , and a good job too. [...] And yet it sometimes seems to me I did get born and
--	---

j'ai vécu longuement. (Beckett <i>Malone Meurt</i> 95. Hervorhebung stammt von mir)	had a long life. (Beckett <i>Malone Dies</i> 207. Hervorhebung stammt von mir)
---	--

Auch in diesem Beispiel erfolgt eine Angleichung, dieses Mal an die französische Passivum. Die korrekte Übersetzung hätte in der englischen Version eigentlich *be born* anstelle von *get born* lauten müssen. Zumindest erachten Standardgrammtiken der englischen Sprache diese Version als korrekt. Für den englischsprachigen Leser muss die intensivierte Passivform von *get born* deutlich hervorstechen und es ist anzunehmen, da es deutlich von der grammatikalisch richtigen Version abweicht. Das heißt in diesem Fall, dass Beckett zwar die semantische Ebene verstärkt indem er die Passivität des Verbs intensiviert, allerdings besteht hier die Gefahr, dass der Leser diese Wahl als hinderlich empfindet. Die nächsten beiden Beispiele zeigen ebenfalls eine Anpassung an die französische Sprache an.

Les oui et non , c'est autre chose, ils me reviendront à mesure que je progresserai, et à la façon de chier dessus, tôt ou tard, comme un oiseau, sans en oublier seul. (Beckett <i>L'Innommable</i> 8. Hervorhebung stammt von mir)	With the yesses and noes it is different they will come back to me as I go along and ho, like bird, to shit on them all without exception. (Beckett <i>The Unnamable</i> 285. Hervorhebung stammt von mir)
--	--

Mais je l'accable peut-être à tort, mon bon maître , il n'est peut-être pas seul comme moi, mon bon maître, pas libre comme moi. (Beckett <i>L'Innommable</i> 53. Hervorhebung stammt von mir)	But perhaps I malign him unjustly, my good master , perhaps he is not solitary like me, nor freelike me. (Beckett <i>The Unnamable</i> 307. Hervorhebung stammt von mir)
---	--

Astbury (2001:447) nennt Becketts Anpassung an die französische Syntax auch *binary-turned sentences*, in dessen Satzstellung das Subjekt als Objekt nochmals wiederholt wird. In beiden Beispielen aus *L'Innommable* zeigt sich also wieder die Anlehnung an das französische Original. Beinahe zu äquivalent vollzieht Beckett dieselbe Satzstruktur

in der englischen Übersetzung. Auch in diesem Fall wirkt die Satzstellung in der englischen fremdartig. Doch ist sie auch falsch? Diese Frage erfordert eine Definition, was als linguistischer Fehler bezeichnet werden kann und was nicht. (Armstrong 2011:1105) definiert,

In linguistics, an acceptable utterance means one that a native-speaker will accept or recognize as conforming to the grammar of the language: not the prescriptive grammar that tries (in English) to surpress split infinitives, prepositions at the end of sentences, etc. but the descriptive grammar that produces a sentence which, although perhaps non-standard by the rules of writing, everyone recognizes as being part of their language.¹¹

Die ungewohnte Wahl der Syntax lässt vermuten, dass ein englischsprachiger Rezipient zwar diese Form als grammatikalisch korrekt bezeichnet, sich jedoch in seinem Lesefluss gestört fühlt. Die aus dem Französischen übernommene Syntax erscheint als eine Anreihung von Hindernissen, an die der englische Leser stößt. Der Fokus in diesem Kapitel geht nun aber zum Bereich der Semantik über. Das nächste Beispiel lässt sich allerdings auch in die Kategorie der Reduktion zuordnen

<p>Mais c'est toujours la même qui vient. Vous ferez ça plus tard, dit-il. Bon. Je n'ai plus beaucoup de volonté, voyez-vous. Quand il vient chercher les nouvelles feuilles il rapporte celles de la semaine précédente. (Beckett <i>Molloy</i> 7. Hervorhebung stammt von mir)</p>	<p>But it's always the same one that comes, You'll do that later, he says. Good. The truth is I haven't much will left. When he comes for the fresh pages he brings back the previous week's. (Beckett <i>Molloy</i> 3. Hervorhebung stammt von mir)</p>
---	---

In der französischen Originalversion spricht der Autor den Leser direkt durch die Implizierung von *voyez-vous* an, während er dies in der englischen Übersetzung eliminiert bzw. durch ein *the truth is* ersetzt. .

Durch die direkte Anrede des französischen Lesers wird dieser mehr in den Text

¹¹ In der Linguistik bedeutet eine akzeptable Äußerung, dass sie ein Native-speaker akzeptiert und sie als konform zu der Sprachgrammtik ansieht: nicht die präskriptive Grammatik, die versucht (in Englisch) Split Infinitive, Präpositionen am Ende eines Satzes, etc. zu unterdrücken, sondern die deskriptive Grammatik, die einen Satz produziert, der obwohl er von den Regeln des Schreibens als Nicht Standard angesehen wird, jeder solchen als Teil ihrer Sprache anerkennt.

miteinbezogen. In der Selbstübersetzung hat sich Beckett dazu entschieden, den Leser nicht derartig anzusprechen und den Textteil zu eliminieren. Durch diese Reduktion geht auch der Bezug zum Leser verloren. Das nächste Beispiel aus *Molloy* verdeutlicht eine semantische Unterscheidung aufgrund unterschiedlicher lexikalischer Einheiten.

<p>Oui, la nuit tombait, mais l'homme était innocent, d'une grande innocence, il ne craignait rien, si, il craignait, mais il n'avait besoin de rien craindre, on ne pouvait rien contre lui, ou si peu. Mais ça, il l'ignorait sans doute. (Beckett <i>Molloy</i> 7 Hervorhebung stammt von mir)</p>	<p>Yes, night was gathering, but the man was innocent, he had nothing to fear, there was nothing they could do to him, or very little. But he can't have known it. (Beckett <i>Molloy</i> 6. Hervorhebung stammt von mir)</p>
--	---

Die Originalfassung *Mais ça il l'ignorait sans doute* weist gegenüber der englischen Übersetzung *But he can't have known it* eine weitaus intensivere Bedeutung auf und zwar in Bezug das Wissen. Während Becketts Wahl von *sans doute* ausdrückt, dass kein Zweifel an der Aussage herrscht und somit eine gewisse Sicherheit der Aussage besteht, vermittelt das semantisch schwächere *But he can't have known it* eine gewisse Unsicherheit aus. Er hätte es nicht wissen können vermittelt einen hohen Grad an Zweifel, sodass in beiden Versionen ein komplett unterschiedlicher semantischer Inhalt entsteht. Warum hat also Samuel Beckett in diesem Fall seine englische Version abgeschwächt und seinem englischen Leser somit eine gewisse Unsicherheit vermittelt? Ob diese semantisch unterschiedliche Übersetzungsunterscheidung tatsächlich eine stilistische Motivation zu Grunde hatte, kann nicht mit Sicherheit beantwortet werden. In der folgenden Textpassage verwendet Beckett zwei semantisch unterschiedliche Begriffe, die eine Ambiguität kreieren.

<p>Alors voilà, je suis fixé sur certaines choses, je sais certaines choses sur lui, des choses que j'ignorais, qui me tracassaient, des choses même dont je n'avais pas souffert. Quelle langue. Je suis même capable d'avoir appris</p>	<p>There I am then, informed as to certain things, knowing certain things about him, things I didn't know, things I had craved to know, things I had never thought of. What rigmarole. I am even capable of having learnt what his</p>
--	---

<p>quel est son métier, moi qui m'intéresse tellement aux métiers. (Beckett <i>Molloy</i> 15. Hervorhebung stammt von mir)</p>	<p>profession is, I who am so interested in professions. (Beckett <i>Molloy</i> 9. Hervorhebung stammt von mir)</p>
--	---

Becketts Begriff *rigmarole* heißt wörtlich übersetzt *Geschwätz* oder *langatmige Geschichte*, während das französische Wort *langue* Sprache oder in der Anatomie auch *Zunge* bedeutet. Auch hier zeigt sich, dass Becketts Entscheidung *langue* nicht äquivalent zu übersetzen, eine signifikante Änderung auf inhaltlicher Ebene zu Folge hat. Während Becketts Beschreibung in französischer Fassung neutral ist, hat der übersetzte Begriff in der englischen Fassung eine weitaus negativere Bedeutung. *Geschwätz* bezeichnet im Allgemeinen langatmige Reden, die keine relevanten Informationen vermitteln. Außerdem weist der französische Begriff auch Ambiguität auf, da er sich entweder auf die Sprache an sich (Muttersprache, Fremdsprache, Zweitsprache usw.) oder auf die Sprache auf der Stilebenen (literarische, rhetorische Sprache) beziehen kann.

Dieses Kapitel leitet mich zu der Frage, weshalb Samuel Beckett in der Übersetzung der französischen Originalfassung, das Risiko eingegangen ist, dass der Leser von dem neuen Text eine andere Emotion aufweist, als der Leser des Ausgangstextes. Es ist zwar offensichtlich, dass die Übersetzungsentscheidungen die inhaltliche Struktur des Textes nicht in hohem Maße verändern, doch schon allein kleine semantische Änderungen können dazu führen, dass der Leser eine andere Sichtweise zum Text entwickelt. Obwohl dies in Becketts Übersetzung nicht der Fall ist, da die Modifikationen nur geringe inhaltliche Änderungen zur Folge hat. Auch hier könnte man vermuten, dass Beckett im Verlauf seiner Reinterpretation des Textes sich in der Funktion des kreativen Schriftstellers dazu entschloss, gewissen Textpassagen eine andere Konnotation zuzuweisen.

Am Schluss dieser komparativen Analyse soll nun exemplifiziert werden, dass Beckett nicht nur Änderungen in seiner Selbstübersetzungen vorgenommen hat, sondern sich auch in den meisten Fällen genau an die Vorlage des Originals gehalten hat.

<p>Un instant de silence, comme lorsque le chef d'orchestre frappe sur son pupitre, lève les bras</p>	<p>An instant of silence, as when the conductor taps on his stand, raises his arms, before the</p>
---	--

<p>avant le fracas des colles. De la fumée, des bâtons, de la chair, des cheveux, le soir, au loin, autour du desir d'un frère. (Beckett <i>Molloy</i> 18. Hervorhebung stammt von mir)</p>	<p>unanswerable clamour. Smoke, sticks, flesh, hair, at evening, afar, flung about the craving for a fellow. (Beckett <i>Molloy</i> 11. Hervorhebung stammt von mir)</p>
--	---

Diese Textpassage zeigt, dass gewisse Wörter wie *instant* und *silence* deckungsgleich in beiden Versionen verwendet wurden. Auch die Satzstellung, sowie die Wahl der Vokabel wirken kongruent zwischen dem Ausgangs- und dem Zwischentext.

Die einzige Diskrepanz, die diese Textstelle aufweist, ist der Begriff *frère* und die übersetzte Version *fellow*. Es ist zwar offensichtlich, dass beide Versionen einen vertraulichen Charakter aufweisen, dennoch zeigt sich hier die Divergenz in der Bedeutung von *frère* als Familienmitglied und der Bedeutung von *fellow* als Kamerad, Kollege oder Freund.

<p>Où maintenant? Quand maintenant? Qui maintenant? Sans me le demander. Dire je. Sans le penser. Appeler ça des questions, des hypothèses. Aller de l'avant, appeler ça aller, appeler ça de l'avant. (Beckett <i>L'Innommable</i> 7. Hervorhebung stammt von mir.)</p>	<p>Where now? Who now? When now? Unquestioning. I, say I. Unbelieving. Questions, hypotheses, call them that. Keep going, going, going, call that going, call that on. (Beckett <i>The Unnamable</i> 285. Hervorhebung stammt von mir.)</p>
---	--

Der Einleitung in den dritten Teil der Romantrilogie zeigt wie unterschiedlich Beckett auf semantischer, syntaktischer und stilistischer Ebene im Original und in der Übersetzung gearbeitet hat. Während sich der Namenlose im Original fragt, *Wer er jetzt sei*, so fragt er in der übersetzten Version, *Wann er denn sei*. Möglicherweise hat sich Beckett beim erneuten Lesen seines Originals zu dieser Änderung in seiner Einleitung entschieden. Des Weiteren ist hier wieder ersichtlich, dass Beckett seine Übersetzung vereinfacht, indem er nicht die Infinitivstruktur des Französischen übernimmt, sondern in ein englisches Gerundium umwandelt. Eine weitere relevante Modifikation in *L'Innommable* verdeutlicht folgender Auszug.

<p>Il serait sans doute temps que je donne un compagnon à Malone. (Beckett <i>L'Innommable</i> 18. Hervorhebung stammt von mir)</p>	<p>It is no doubt time I gave a companion to Malone. (Beckett <i>The Unnamable</i> 290. Hervorhebung stammt von mir)</p>
--	---

Das *Conditional* der französischen Fassung drückt eine Unsicherheit aus, es wäre ohne Zweifel, während die Übersetzung durch die konjugierte Präsensform Sicherheit vermittelt. Natürlich ist eine derartige Modifikation nicht besonders relevant, um den Text als Leser zu verstehen, da diese Änderung vom bilingualen Leser sogar unbemerkt bleiben kann, so ist es dennoch interessant, zu untersuchen, wie sehr eine Veränderung den Sinn einer Aussage verändern kann.

Um die komparative Analyse abzuschließen, behaupte ich, dass Samuel Becketts Methode der Selbstübersetzung nicht eindeutig und konkret definierbar ist, da, wie die vorhergehenden Beispiele gezeigt haben, diese stark variiert, und in vielen Fällen auch kein ersichtlicher Grund nachgewiesen werden kann. Nichtsdestotrotz ist eine starke Tendenz erkennbar, wie Samuel Beckett seine Werke übersetzt. Im Laufe der Selbstübersetzung ist Beckett konstant bemüht, seinem anglophonen Rezipienten sein übersetztes Werk so zugänglich wie möglich zu machen, indem er komplex strukturierte Sätze aus dem Ausgangstext durch Reduktion und Interpunktion vereinfacht und sie so der einfachen Syntax der englischen Sprache anpasst. Eines der typischsten Stilmittel Becketts, nämlich die Wiederholung tritt ebenfalls in der Übersetzung auf, wo sie im Gegensatz zum französischen Original frequentierter und intensiver benutzt wird. Die Analyse verdeutlichte auch Samuel Becketts Hang zum Spiel mit Sprache, wobei dieser hauptsächlich in der französischen Sprache in Erscheinung tritt.

Die Wortspiele Becketts demonstrierten auch die Schwierigkeit der Übersetzung und das Problem der Inkommensurabilität. (Liedtke 1997:20) Das bedeutet, dass auch der Selbstübersetzer nicht vor dieser Problematik verschont bleibt und wie die vorhergehenden Seiten bewiesen, auch Samuel Beckett manchen Wortwitzen und zweideutig besetzten Begriffen nicht übersetzen kann.

Generell unternimmt Beckett viele Modifikationen in seiner Selbstübersetzung, auch wenn diese in manchen Fällen nur in kleinen Maßen getätigt werden. Beinahe zu auf jeder Seite der Romantrilogie lassen sich Beispiele für Becketts Veränderungen finden. Das bedeutet, dass Samuel Beckett durchaus seine Position als Selbstübersetzer

benutzte, um sein Oeuvre zu verändern und in manchen Belangen auch zu verbessern.

5. Schluss

Nach der komparativen Untersuchung von Samuel Becketts Romantrilogie, tritt nun die Frage in den Vordergrund, wie der Autor als Selbstübersetzer zu definieren ist und auf welche Art und Weise Beckett in seiner doppelbesetzten Rolle seine Texte übersetzte. Es ist festzustellen, dass Becketts Beziehung zur französischen Sprache als besonders intensiv bezeichnet werden kann. Der ausschlaggebende Grund, weshalb Beckett nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs in seine Zweitsprache wechselte, um seine Werke zu verfassen, kann nicht mit eindeutigen Argumenten beantwortet werden, da der Autor selbst in einigen Interviews mehrere Gründe nannte und sich unschlüssig schien. Auf jeden Fall kann aber mit Sicherheit sein Wunsch nach stilistischer Freiheit und Veränderung als ein Grund für den Sprachwechsel genannt werden.

Der Wechsel in das Französische veränderte allerdings auch Becketts literarisches Werk dahingehend, dass Textstruktur, Sprache und Vokabular anders war als in seinen englischen Fassungen.

Der theoretischen Teil dieser Arbeit, nämlich die Unterscheidung zwischen Übersetzung und Selbstübersetzung, bietet eine weitere Fragestellung an, nämlich, ob sich Becketts Selbstübersetzung von der einer normalen Übersetzung unterscheiden würde. Hat der Autor tatsächlich sein Recht als Autor und Selbstübersetzer genutzt und seine Romantrilogie in der englischen Fassung verändert? Hätte ein Übersetzer „bessere“ Übersetzungsentscheidungen getroffen?

Ob es bessere Übersetzungslösungen für Becketts Trilogie gäbe, kann zwar nicht eindeutig beantwortet werden, da schon im theoretischen Teil dieser Arbeit dargestellt wurde, dass es nicht möglich ist, eine Übersetzung eindeutig als korrekt auszuweisen. Allerdings zeigte sich in der komparativen Analyse, dass Beckett tatsächlich von seiner Doppelrolle als Urheber und Selbstübersetzer Gebrauch gemacht hat, und offensichtliche Änderungen vorgenommen hat. Diese Änderungen äußerten sich entweder in Reduzierungen, Additionen oder Eliminierungen und zwar auf mehreren sprachrelevanten Ebenen wie Syntax, Textstruktur oder Semantik.

Es ist besonders wichtig anzumerken, dass sich die englische Sprache von der französischen in vielerlei Hinsicht unterscheidet, sei es die Syntax oder der Wortschatz, da wie bereits in dieser Arbeit argumentiert wurde, keine Sprache der anderen gleicht und in einer 1:1-Relation steht. Mit anderen Worten, viele übersetzungsrelevante Entscheidungen hat Samuel Beckett aufgrund von sprachlichen Diskrepanzen getroffen. Als bilingualer (rechnet man die deutsche Sprache noch hinzu, trilingualer) Autor war

sich Beckett bewusst, dass ein Übersetzer sich gewissen sprachlichen Grenzen unterordnen muss, sei es nun der Syntax oder das Vokabular einer Sprache. Da Beckett bereits vor seiner Tätigkeit als Selbstübersetzer Originaltexte anderer Autoren übersetzt hatte, war Beckett in diesem Bereich durchaus erfahren.

An dieser Stelle behaupte ich, dass Beckett diese Erfahrungen seiner Arbeit als Übersetzer mit der künstlerischen Freiheit des Selbstübersetzers verband. Das wichtigste Anliegen Becketts in seiner Funktion als Selbstübersetzer war wohl jenes, das übersetzte Werk für seinen englischen Leser anzupassen und es für diese zugänglich zu machen. Auch eine erhöhte Anzahl von Wiederholungen ist in Becketts Werk auffindbar, was bedeutet, dass Beckett auch mit seiner Übersetzung gespielt hat und die Freiheit genutzt hat, seine Werke zu einem neu geschriebenen Original zu transformieren.

Samuel Becketts Oeuvre ist vor allem für den bilingualen Leser von Interesse, da dieser die Schritte von Becketts Übersetzung nachverfolgen kann und seine eigenen Spekulationen über seine Modifikationen benennen kann. Da der Prozess des Selbstübersetzens nur allein dem Autor selbst vorbehalten ist, bedeutet dies, dass offensichtliche Veränderungen im Text nur spekulativ analysieren werden können, da mit Sicherheit auch viele Modifikationen aufgrund Becketts typischen literarischem Schreibstil und nicht aus übersetzungsrelevanten Motivationen entstehen können.

Zum Abschluss muss auf jeden Fall noch hinzugefügt werden, dass Samuel Beckett als Mensch, Autor, Künstler und Übersetzer eine höchst interessante Person war, dessen Werk durchaus Potenzial hat, noch zahlreiche wissenschaftliche Recherchen und Analysen zu inspirieren. Vor allem der Bereich von Becketts Rolle als Übersetzer und Selbstübersetzer bietet noch Unmengen an Material, dem auf jeden Fall noch wissenschaftliche Beachtung geschenkt werden sollte.

6. Anhang

6.1. Résumé

Samuel Beckett est né le 13 avril 1906 à Dublin. Il est le second fils d'une famille protestante. À l'âge de dix-sept ans, il s'inscrit au Trinity College où il fait des études de français et d'italien. En 1926, Beckett va à Paris pour travailler comme professeur d'échange à l'École Normale Supérieure. La ville, la culture française et les artistes qui y résident éblouissent le jeune auteur et, quand il revient à Dublin deux ans plus tard, il se sent misérable. C'est aussi à Paris que Samuel Beckett fait la connaissance de James Joyce qui devient indéniablement une idole fondamentale pour Beckett.

Entre 1932 et 1936, il est constamment en voyage ; jusqu'en 1937 où il s'installe finalement à Paris. Pendant la Seconde Guerre Mondiale, il se joint à la Résistance mais quand son groupe est découvert, il doit fuir avec sa femme dans le sud de la France. En 1960, il reçoit le Prix Nobel de littérature même s'il ne l'accepte pas personnellement. Il meurt le 22 décembre 1989.

Au cours de sa vie, Samuel Beckett exerce diverses activités : traducteur, metteur en scène de théâtre et écrivain. Son œuvre englobe de la prose, des drames et des poèmes, mais son œuvre centrale reste *En attendant Godot* qui est publié en 1952.

La vie littéraire de Beckett est généralement divisée en trois phases : la première phase décrit ses débuts littéraires, la seconde phase commence après la Seconde Guerre Mondiale quand Beckett décide d'écrire dans sa langue seconde, et la dernière phase comprend son retour à la langue maternelle.

On peut dire que Samuel Beckett peut vraiment être défini comme un auteur qui utilise des techniques expérimentales. En d'autres mots, la principale caractéristique de l'œuvre beckettienne réside dans un style exceptionnel qui ne peut être comparé à celui d'aucun autre auteur. Un grand nombre de critiques constate que l'œuvre de Beckett comporte des éléments modernes et existentialistes. On peut sans aucun doute affirmer que Samuel Beckett est un écrivain unique qui utilise la langue (soit l'anglais soit le français) pour introduire son propre style littéraire. À dire vrai, Beckett joue avec le langage comme pas un et il ose présenter à ses lecteurs une littérature innovatrice, nouvelle et extraordinaire.

En ce qui concerne la langue française, il est évident que l'écrivain a une relation particulière avec sa langue seconde, ce qui s'exprime visiblement dans son usage du français dans son œuvre. De fait, après la fin de la Seconde Guerre Mondiale, l'œuvre

littéraire de Samuel Beckett change quand il se met à écrire en français. Les raisons menant à ce changement ne sont pas claires et resteront inconnues.

Néanmoins, Samuel Beckett a indiqué dans plusieurs interviews qu'il écrivait en français pour se faire remarquer, mais aussi pour écrire sans style. Quelques années après avoir commencé à rédiger son œuvre en français, Beckett prend aussi la décision de traduire ses écrits lui-même. Ce rôle de Beckett, à savoir le rôle d'un auto-traducteur, est au centre de la présente étude.

Évidemment, on peut définir le processus de traduction comme un processus complexe dépendant de plusieurs facteurs. Avant d'être capable de transposer un contenu original dans une traduction, le traducteur est obligé de comprendre l'intention de l'auteur mais aussi l'intention du texte original, c'est-à-dire que chaque texte a un objectif qui peut être soit informatif soit divertissant. Le traducteur doit reconnaître la fonction du texte et la transposer dans une autre culture.

Concernant le rôle du traducteur, on peut le définir comme un intermédiaire entre deux langues, entre deux cultures ou encore entre deux lecteurs. Le traducteur s'efforce de rédiger un texte équivalent du texte original. Pendant ce processus, il doit se soumettre aux règles qui s'appliquent à tous les traducteurs et ne pas modifier le texte original. En d'autres termes, le droit d'auteur appartient exclusivement à celui-ci et la liberté créative du traducteur est restreinte puisqu'il ne doit traduire que ce que l'auteur a voulu exprimer. Mais pour être capable de traduire, le traducteur doit comprendre le texte aux niveaux sémantique, syntaxique, lexicale et phonétique pour pouvoir le transférer au même niveau dans la langue cible.

Le « processus de compréhension » est un concept de l'herméneutique qui le décrit comme un processus cognitif complexe qui se déclenche dès la première lecture du texte original. Si le traducteur ne réussit pas à comprendre le texte au même niveau que l'auteur, il risque de faire des erreurs dans sa traduction.

En général, la traduction est une activité complexe qui présente beaucoup de difficultés. Le problème le plus évident réside dans le fait que les langues sont différentes et que chaque langue a son propre code. Vu cette réalité, on ne peut pas traduire entre deux langues avec une relation 1:1, ni 1:2 ou 1:3. Cela revient à dire que l'inégalité des langues exige du traducteur qu'il l'équilibre en introduisant des termes équivalents. Cette exigence constitue une autre difficulté de la traduction parce que trouver des termes équivalents est parfois vraiment difficile. La tâche du traducteur est donc d'établir une équivalence entre deux textes et entre deux cultures.

Bien sûr, on peut affirmer que les différences entre les langues compliquent la

recherche d'équivalents parce que certains termes sont ambigus et que d'autres n'existent que dans une culture spécifique. Les jeux de mots et les rimes sont particulièrement difficiles à traduire parce qu'ils sont extrêmement liés à la sémantique ou à la phonétique. L'autre difficulté pour trouver des équivalents est attribuée aux différences culturelles. En d'autres termes, certains mots ont une connotation liée à une culture spécifique et ne sont pas transposables dans un autre contexte culturel parce qu'ils n'y sont pas connus. Par exemple, les Allemands comprennent le concept du mot *Pumpnickel* alors qu'il est inconnu aux Français.

De manière générale, pour faire une traduction de qualité, le traducteur idéal doit être expérimenté au niveau linguistique et connaître les deux cultures dont il est l'intermédiaire. Ce n'est que dans ce cas que ses chances de trouver des équivalents sont assez grandes pour être en mesure de créer une traduction correcte de qualité.

À la différence du « traducteur normal », l'auto-traducteur ne voit pas sa liberté créative restreinte, ce qui signifie qu'il peut modifier le texte comme il le veut : le remplacer, le couper ou l'étoffer. En effet, un auto-traducteur réunit en sa seule personne l'auteur et le traducteur du texte et, en relisant son œuvre originale, il devient même lecteur. En réinterprétant son texte, l'auto-traducteur entre dans une phase que Michaël Oustinoff a appelée *la réécriture traduisante*, ce qui signifie que l'auteur transforme l'original et obtient une autre version qui n'est pas inférieure et qui se trouve au même niveau que le texte source.

En traduisant, l'auteur se transforme lui-même en un miroir qui reflète l'image du texte original et c'est sur la base de cette réflexion que le texte source est transformé en un texte cible.

Au cours du processus de traduction, l'auto-traducteur dispose de plus avantages et de droits qu'un « traducteur normal ». Quant au processus de compréhension, on constate que l'auto-traducteur en est épargné en raison de son rôle double. Étant lui-même l'auteur, il connaît évidemment l'intention du texte et de l'auteur.

L'auto-traduction est un processus dynamique qui implique le texte source et le texte cible, ces derniers s'influençant l'un et l'autre. Cet effet est notamment intensifié quand les processus d'écriture de l'original et de traduction ont lieu parallèlement.

Même s'il est évident que l'auto-traducteur peut profiter de plus de liberté dans sa traduction, ce qui n'est pas le cas du « traducteur normal », le fait que l'auteur et le traducteur soit réunis en une même personne ne garantit pas que la traduction soit de qualité ou même idéale. Si l'auto-traducteur ne maîtrise pas suffisamment la langue cible, il risque de faire des fautes dans la traduction et, dans ce cas, il est possible que

le texte traduit soit inférieur au texte original.

Samuel Beckett lui-même a traduit sa propre œuvre *à partir de* sa langue maternelle ou *vers* sa langue maternelle. L'activité de traducteur ne lui était pas véritablement étrangère parce que Beckett avait déjà traduit l'œuvre d'autres auteurs comme James Joyce. On sait donc que Samuel Beckett avait déjà une certaine expérience de la traduction quand il a décidé de traduire son œuvre lui-même.

L'ambiguïté qui est liée à sa décision de traduire son œuvre est due au fait qu'il indiquait souvent que son occupation de traducteur lui répugnait. Il se plaignait constamment que traduire est inutilement compliqué et monotone.

Sa décision de devenir auto-traducteur n'est pas vraiment connue mais on peut supposer que Samuel Beckett était mécontent du travail des traducteurs qui avaient jusque-là traduit ses romans et ses drames.

Beckett a constaté que ces traductions n'étaient pas de bonne qualité et qu'aucun traducteur n'arrivait à traduire ses textes professionnellement. Beckett croyait que lui seul était capable de réussir à bien traduire ses textes. Sa décision de devenir auto-traducteur est due à ce mécontentement.

Un des romans les plus connus traduits par Samuel Beckett est la trilogie qui se compose *Molloy*, *Malone Meurt* et *L'Innommable*. Beckett les a traduits environ dix ans après leur publication en anglais. Ces trois romans constituent une source idéale pour une analyse scientifique parce qu'ils illustrent la méthode employée par Beckett pour traduire sa propre œuvre.

Dans la traduction de *Molloy*, de *Malone meurt* et de *L'Innommable*, Samuel Beckett utilise un certain nombre de techniques typiques de l'auto-traducteur. Même si les modifications ne sont pas tellement graves, elles illustrent bien les moments où Beckett travaille comme un écrivain et comme un auto-traducteur. Les techniques les plus fréquemment utilisées sont la répétition, l'addition et la réduction.

Samuel Beckett emploie souvent la répétition dans ses textes pour créer un certain style littéraire. En utilisant des mots, des phrases ou des morphèmes continuellement dans un passage, il réussit à produire une structure textuelle qui semble artistique aux niveaux de la syntaxe et de la phonétique. Les répétitions traversent l'écriture comme un fil conducteur qui serpente de phrase en phrase. Il est clair que l'emploi de la répétition est excessif chez Beckett mais c'est sans aucun doute un effet voulu. En répétant certains passages, l'auteur déconnecte le lecteur de sa lecture parce que la répétition exagérée ne semble pas s'intégrer naturellement dans la structure du texte.

En fait, Samuel Beckett garnit son ouvrage bilingue de répétitions, mais il y a une

certainne différence entre le texte original et le texte cible. L'emploi de la répétition est présent dans la traduction tandis qu'il est absent dans l'original. On comprend donc que, pendant le processus d'auto-traduction, Beckett a une tendance à ajouter des répétitions dans le texte cible dans des passages où on ne les trouve pas dans l'original. Néanmoins, le texte français a aussi ces répétitions, mais pas de la même qualité que le texte anglais. Si le lecteur est confronté à la répétition dans une partie du texte original, Beckett reprend cette répétition de manière équivalente dans sa traduction.

Il est évident que Samuel Beckett préfère la langue anglaise pour employer sa technique de la répétition et on peut de ce fait supposer que l'auteur préfère tout simplement le lexique et la syntaxe de l'anglais pour jouer avec les mots et avec le texte en le répétant.

Évidemment, on peut considérer la répétition dans le texte cible comme une addition au texte original. Les additions sont souvent visibles dans le texte anglais si bien qu'on peut supposer que Samuel Beckett a modifié son texte original au cours de la traduction. Les additions sont souvent minimales et l'auto-traducteur n'a pas vraiment l'intention d'intensifier l'information ou le style du texte.

Mais, dans quelques cas, les mots ou les phrases ajoutés peuvent aussi créer un sens complètement différent de celui du texte original. Il est clair que dans le cas de l'addition Samuel Beckett a utilisé son droit d'auto-traducteur de modifier son texte et il change son texte original en ajoutant des mots ou des phrases pour créer un autre style que dans le texte original.

Dans le cas de l'addition, le lecteur bilingue ignore pourquoi l'auteur s'est décidé à ajouter quelque chose parce que le sens du texte ne s'en trouve pas vraiment changé.

Néanmoins, il est clair que seul Samuel Beckett savait pourquoi il a modifié son texte par addition. Dans plusieurs cas, il est évident que ces changements étaient motivés par sa créativité d'auteur ou, en d'autres mots, Beckett a modifié son texte par addition pour des raisons stylistiques.

La même supposition s'applique également aux réductions. Là, l'auteur réduit l'information du texte original au lieu de procéder à des ajouts. Dans le cas de la réduction également, Beckett joue avec son rôle d'auto-traducteur, c'est-à-dire qu'il supprime quelques informations dans le texte parce qu'il pense que la même partie du texte original ne fonctionnerait pas à la même place dans la traduction. Les passages qui sont éliminés dans le roman français sont aussi minimaux et sans incidence sur le sens du texte. Dans la plupart de ces cas de réduction, le lecteur bilingue se demande

pourquoi le traducteur n'a pas transposé les mots supprimés dans le texte cible étant donné qu'il est manifeste que la plupart de ces réductions pourraient être traduites sans difficulté. On peut supposer qu'en ce qui concerne la réduction également Beckett transforme son texte pour créer son propre style et pas parce qu'il veut cacher quelque chose au lecteur.

La répétition, l'addition et la réduction, les trois techniques employées par Beckett montrent bien qu'un auto-traducteur se trouve dans une position plus avantageuse que le traducteur normal. En employant les techniques de la réduction, de la répétition et de l'addition, Beckett transforme et modifie son texte original de telle sorte qu'il finit par obtenir un nouveau texte différent du texte original.

Néanmoins, Samuel Beckett n'a manifestement pas seulement modifié et écrit son texte pour des raisons stylistiques, mais aussi pour s'adapter à ses lecteurs anglophones qui sont ses lecteurs cibles. Si un mot, une structure du texte ou la grammaire ne sont pas vraiment compréhensibles pour le lecteur anglais, l'auteur cherche à créer une équivalence en remplaçant les termes et les notions inconnus par des idées venant de la culture anglaise. En d'autres termes, Samuel Beckett essaie de remplacer les termes qui ne sont pas compris par la culture cible (le lecteur anglophone) par des termes dont la culture cible connaît le concept.

Cet ajustement à son lecteur anglais est particulièrement visible en ce qui concerne la structure du texte et la syntaxe. Dans la version française, Beckett emploie une langue riche aux phrases complexes, souvent composées de plusieurs subordonnées. De manière générale, la langue française de Samuel Beckett est plus ludique, elle contient des mots en grande quantité et l'auteur se sert souvent de phrases complexes pour décrire quelque chose. Dans sa traduction, c'est le contraire. Au cours du processus de traduction, Beckett adapte des phrases complexes au lecteur anglais en les remplaçant par des phrases courtes et en introduisant de la ponctuation. Autrement dit, les passages qui sont très élaborés dans le texte français sont interrompus par des pauses ou des signes de ponctuation pour être adaptés à la syntaxe simple de l'anglais. Par conséquent, on peut constater que Samuel Beckett respecte les différences culturelles entre le lecteur français et le lecteur anglais et il essaie donc de satisfaire le lecteur anglais en se conformant à la culture et la langue anglaises.

La même tentative d'adaptation au lecteur anglophone peut être constatée en cas de différences d'ordre culturel, c'est-à-dire si un mot ou une idée n'existe pas dans la langue cible. Concernant l'indication des mesures de quantité et de longueur, Samuel Beckett s'est souvent vu reprocher de ne pas s'adapter au système métrique. Dans la

plupart des cas, cette critique est justifiée mais l'exemple de la traduction de la trilogie illustre que Beckett remplace parfois les mètres par des yards, mais il ne fait pas l'effort de les convertir si bien que cent yards deviennent cent mètres.

Néanmoins, dans la plus grande partie de son œuvre écrite en français, Beckett utilise purement et simplement des unités anglo-saxonnes de telle sorte que le lecteur français se retrouve confronté au penny qui n'est pas une monnaie de la culture française.

La traduction de la trilogie montre également que Beckett prend pour modèle la syntaxe française en utilisant la construction des phrases du texte original. Cette adaptation de la syntaxe s'oppose par contre à l'hypothèse selon laquelle Samuel Beckett essaierait de satisfaire son lecteur anglais parce que la nouvelle syntaxe dans la traduction (sur le modèle de la langue française) semble étrange aux Anglais. Le lecteur anglais n'a pas le sentiment que cette syntaxe soit erronée et il comprend les phrases, mais l'emploi de cette nouvelle syntaxe lui paraît étrange.

Si Beckett transforme son texte original en introduisant des modifications, il court le risque que le texte prenne un sens complètement différent du sens original. Autrement dit, si dans certains cas Beckett décide d'ajouter, d'éliminer ou de remplacer quelque chose, il court le risque de créer une nouvelle information qui n'est pas contenue dans le texte original. Le lecteur pourrait-il reprocher à Beckett de faire une faute de traduction ? Ce n'est pas une question à laquelle il est facile de répondre. Du fait de sa position d'auto-traducteur, Samuel Beckett a le droit de modifier tout ce qu'il veut parce que le droit de l'original n'appartient qu'à lui. S'il veut écrire une œuvre complètement différente de son texte source pendant le processus de traduction, il en a tout à fait le droit.

Par conséquent, on ne peut pas reprocher de fautes de traduction à Beckett parce qu'il est possible qu'il ait eu le souhait de modifier quelque chose.

L'emploi d'euphémismes entraîne une modification décisive du sens du texte. Tandis que la version française est remplie d'euphémismes, particulièrement en ce qui concerne la notion de la mort, le langage de la version anglaise est manifestement plus fort, plus brutal et plus direct. Dans l'original, Samuel Beckett a tendance à paraphraser les mots ayant une connotation négative. Il écrit *s'éloigner* au lieu de *mourir* et *La vie passe vite* au lieu de *on va mourir*. Dans le texte traduit, ces euphémismes sont rendus de manière directe : *dying* et *we're going to die*.

De plus, le narrateur de la version anglaise jure et utilise des mots très familiers alors que la version française reste neutre. L'usage d'une langue plus directe et plus agressive entraîne une autre réaction chez le lecteur parce que cela modifie le

personnage du narrateur dans le texte traduit. Quand le narrateur jure et qu'il utilise des épithètes injurieuses, il obtient automatiquement une connotation agressive tandis que le narrateur de la version française n'est pas représenté de cette façon.

Alors, c'est évident que l'auteur épargne son lecteur français parce qu'il ne le confronte pas avec un langage direct. L'emploi d'euphémismes serait dû au fait qu'en français Beckett a tendance à jouer avec les mots et avec la structure linguistique et qu'il utilise pour cette raison des paraphrases plutôt que la notion concrète parce que cette technique est plus ludique et plus créative. Au contraire, l'emploi de mots directs et d'injures dans les passages traduits peut venir du fait que Beckett se sente plus proche de l'identité anglaise et qu'il ait par conséquent plus le courage *d'appeler un chat un chat*.

La trilogie est une des premières auto-traductions de Samuel Beckett et on peut supposer qu'il voulait éviter d'effarer sa nouvelle audience par un langage trop direct et trop agressif. Néanmoins, cette hypothèse reste d'ordre spéculatif.

L'analyse de l'auto-traduction de Beckett montre également que Beckett n'a pas seulement modifié son texte, mais que, pour une grande partie de la trilogie, il suit le texte original en utilisant la structure et le vocabulaire équivalents dans la traduction.

Dans ce cas, l'auteur fait une traduction littérale.

Le dernier exemple de l'analyse comparative de la trilogie met en évidence que même dans son rôle d'auto-traducteur Beckett est en prises directes avec les difficultés de la traduction normale. Sa prédilection pour les jeux des mots le met particulièrement dans l'embarras.

En général, la plupart des blagues, des jeux de mots et des rimes dépendent énormément de la phonétique, de la syntaxe et de la sémantique d'une langue donnée, ce qui les rend difficiles à traduire. Samuel Beckett en fait l'expérience plusieurs fois au cours de la traduction de sa propre œuvre. Dans la plupart de ces cas, l'auto-traducteur doit se résigner à l'impossibilité de traduire les jeux de mots.

Au lieu d'essayer trouver une solution équivalente, l'auteur renonce simplement à remplacer le jeu de mots par un équivalent et par conséquent, l'humour de certains passages du texte original n'est pas rendu dans la version traduite.

Ceci illustre le fait que le rôle de l'auto-traducteur n'est pas entièrement différent de celui du « traducteur normal » parce que tous deux ne réussissent pas à traduire ces jeux de mots correctement dans la langue cible. Si tous deux échouent à faire passer l'humour d'un texte dans l'autre, le lecteur ne comprend pas le sens et la chute de ce jeu de mots si bien que la réaction et l'émotion du lecteur français sont différentes de

celles du lecteur anglais.

Mais, même si Samuel Beckett ne réussit pas à traduire l'ambiguïté d'un mot ou de termes spécifiques, il profite de son rôle d'auto-traducteur en introduisant des jeux des mots dans quelques passages de la version traduite là où le texte original reste neutre. Néanmoins, l'analyse montre que les jeux de mots sont plus nombreux dans la version française, ce qui est peut-être dû à la prédilection de Beckett à jouer avec la langue française. Par ailleurs, on apprend que même si Samuel Beckett a le droit de modifier ce texte, que même s'il comprend l'intention du texte et celle de l'auteur et que même s'il connaît la culture cible, l'analyse des jeux de mots montre qu'un auto-traducteur est également faillible quand il s'agit de livrer une traduction de qualité. En effet, il y a quelques mots, phrases ou idées qui n'ont pas d'équivalent dans une autre culture ou une autre langue et ni le « traducteur normal » ni l'auto-traducteur ne sont capables de parvenir à une traduction de qualité.

Dans la traduction de *Molloy*, de *Malone Meurt* et de *L'Innommable*, Samuel Beckett emploie des techniques qui sont réservées à l'auto-traducteur. Il profite de son droit et également de sa créativité pour modifier son texte original et pour le transformer en une nouvelle version. Même si les modifications de Beckett ne sont pas graves et décisives, elles prouvent qu'un texte source peut être transformé en un autre texte par quelques remplacements, en une autre version de l'original.

6.2. Deutsche Zusammenfassung

Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs fasste Samuel Beckett die Entscheidung sein Werk in französischer Sprache zu verfassen. Dieser Wandel hatte nicht nur eine Änderung in Becketts Schreibstil zur Folge, sondern veranlasste den Autor, seine französischen Originalwerke selbst zu übersetzen. Auch seine Romantrilogie *Molloy*, *Malone Meurt* und *L'Innommable* verfasste Beckett zunächst in seiner Zweitsprache und übersetzte sie Jahre später in seine Muttersprache. Die komparative Analyse der Trilogie verdeutlicht wie Samuel Beckett in der Rolle des Selbstübersetzers agiert und vor allem, wie er den Originaltext in der Übersetzungsphase modifiziert.

Einige der häufig benutzten Techniken im Zuge der Übersetzung sind bei Samuel Beckett die Addition, die Reduktion und die Wiederholung. In allen drei Fällen verändert der Autor den Ausgangstext, indem er zusätzliche Informationen hinzufügt, Begriffe oder Sätze eliminiert oder den übersetzten Text mit einer bedeutenden Anzahl an Wortwiederholungen bereichert. Die Motivation für derartige Abwandlungen sind nicht immer ersichtlich und müssen vom jeweiligen Leser selbst interpretiert werden. Dennoch sind viele Modifikationen Becketts auf seinen persönlichen Schreibstil zurückzuführen.

Die Verwendung von Euphemismen ist in der französischen Originalfassung impliziert, während Samuel Becketts Sprache deutlich direkter und aggressiver ist. Anstatt die Begriffe wie im französischen Ausgangstext zu umschreiben, nennt er diese beim Namen.

Eine weitere Erkenntnis über Becketts Technik als Selbstübersetzer ist seine Anpassung an den englischen Leser. Dies zeigt sich vor allem an der einfachen Satzstruktur und an der Einführung von äquivalenten Begriffen, die als kulturspezifisch zu bezeichnen sind. In der Übersetzung seiner Romantrilogie steht Beckett allerdings einer gewissen Problematik gegenüber, nämlich die Übersetzung von Wortspielen, die als typisch für den *Beckettian* Schreibstil gelten. Aufgrund der Ambiguität einiger Begriffe, die ihre Zweideutigkeiten nur in der französischen Sprache besitzen, kann Beckett das Wortspiel und somit den Humor der Sprache nicht erfolgreich und äquivalent in die Zielsprache übersetzen. Die komparative Analyse von Samuel Becketts Technik der Selbstübersetzung demonstriert, dass Beckett seine Rolle als Selbstübersetzer nutzt und seine Originaltexte während der Übersetzungsphase überarbeitet, verändert und modifiziert.

7. Bibliographie

7.1 Primärliteratur

Beckett, Samuel, 1963, *Molloy*, Paris: Éditions de Minuit.

Beckett, Samuel, 1951, *Malone Meurt*, Paris: Éditions de Minuit.

Beckett, Samuel, 1953, *L'Innommable*, Paris: Éditions de Minuit.

Beckett, Samuel, 2009, *Three Novels. Molloy. Malone Dies. The Unnamable*. New York: Grove Press.

7.2. Sekundärliteratur

Albrecht, Jörg, 1973, *Linguistik und Übersetzung*. Tübingen: Niemeyer.

Ackerley, C.J.; Gontarski, S.E., 2004, *The Grove Companion to Beckett. A reader's guide to his works, life, and thought*. New York: Grove Press.

Armstrong, Nigel, 2011, *Translation, Linguistics, Culture: A French-English Handbook: A French - English Handbook*. Channel View Publications. (Kindle E-Book Version)

Astbury, Helen, 2001, *How to do things with syntax: Beckett's binary-turned sentences in French and Their Translation into English*. In: Moorjani, Anja; Veit, Carola (Hrsg.) *Samuel Beckett: Endlessness in the year 2000*. Samuel Beckett. Fin Sans Fin en l'an 2000. Amsterdam: Rodopi, S. 446-453.

Basnett, Susan, 2013, *The self-translator as re-writer*. In: Cordingley, Arthur (Hrsg.) *Self-Translation*, London: Bloomsbury Academy, Location 363-655. (Kindle E-book Version)

Bell, Roger T., 1991, *Translation and translating : theory and practice*, London: Longman.

Breuer, Rolf, 2005, *Samuel Beckett. Eine Einführung*. München: Wilhelm Fink Verlag.

Collinge, Linda, 2000, *Beckett traduit Beckett. De Malone meurt à Malon dies ; l'imaginaire en traduction*. Genève: Droz.

Cordingley, Anthony, 2013, *The passion of self-translation: A masocritical perspective*. In: Cordingley, Arthur (Hrsg.) *Self-Translation*, London: Bloomsbury Academy, Location 1924-2244. (Kindle E-book Version)

Gomille, Monika, 2009, *Zwischen den Sprachen und Kulturen: Becketts Selbstübersetzungen*, In: Fischer-Seidel, Therese; Fries-Deckmann, Marion, *Der unbekannte Beckett: Samuel und die deutsche Kultur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 244-256.

Grutman, Rainier, 2013, *A sociological glance at self-translation and self-translators*. In: Cordingley, Arthur (Hrsg.) *Self-Translation*, London: Bloomsbury Academy, Location 1488-1920. (Kindle E-book Version)

Hartel, Gaby; Veit, Carola, 2006, *Samuel Beckett. Suhrkamp Basisbiographie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Hill, Leslie, 2000, *Thr Trilogy Translated*. In: Birkett, Jennifer; Ince, Katie. *Samuel Beckett*. London: Longman. S.99-116.

House, Juliane, 1997, *Interkulturelle Pragmatik und Übersetzen*. In: Wotjak, Gerd; Heide Schmidt (Hrsg.), *Modelle der Translation. Models of Translation*, Vervuert: Frankfurt am Main, S. 41-40.

Kremnitz, Georg, 1990, *Gesellschaftliche Mehrsprachigkeit : institutionelle, gesellschaftliche und individuelle Aspekte ; ein einführender Überblick*, Wien: Braumüller.

Kliemkiewicz, Aurelia, 2013, *Self-translation as broken narrativity: Towards an understanding of the self's multilingual dialogue*. In: Cordingley, Arthur (Hrsg.) *Self-*

Translation, London: Bloomsbury Academy, Location 4263-4543. (Kindle E-book Version)

Kupsch-Losereit, Sigrid, 2008, *Vom Ausgangstext zum Zieltext*. Berlin: Saxa Verlag.

Liedtke, Frank, 1997, *Übersetzen in funktionaler Hinsicht*. In: Keller, Rudi (Hrsg.) *Linguistik und Literaturübersetzen*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, S. 17-33.

McDonald, Rónán, 2006, *The Cambridge introduction to Samuel Beckett*, Cambridge: Cambridge University Press.

Mooney, Sinéad, 2011, *A tongue not mine. Beckett and translation*. Oxford: Oxford University Press.

Morin, Emilie, 2009, *Samuel Beckett and the problem of Irishness*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Oustinoff, Michaël, 2001, *Bilinguisme d'écriture et auto-translation. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, Paris : L'Harmattan.

Rathjen, Friedhelm, 2006, *Samuel Beckett*. Reinbeck: Rowohlt Verlag.

Schneiders, Hans-Wolfgang, 2007, *Allgemeine Übersetzungstheorie. Verstehen und Wiedergeben*. Bonn: Romanistischer Verlag.

Wilss, Wolfram, 1997, *Die Rolle des Übersetzers im Übersetzungsprozess*. In: Wotjak, Gerd; Heide Schmidt (Hrsg.), 1997 *Modelle der Translation. Models of Translation*, Vervuert: Frankfurt am Main, S.89-106.

8. Lebenslauf

Isabella Birnbaum

persönliche Daten:

Geburtsdatum: 05.11.1985
Geburtsort: Eisenstadt
Nationalität: Österreich
Wohnort: 7000 Eisenstadt

Ausbildung:

1992-1996: Volksschule
1992-2004: BG Mattersburg, Matura am 11. Juni 2004
seit Oktober 2004: Diplomstudium Anglistik und Amerikanistik an der
Universität Wien
seit März 2005: Diplomstudium Französisch an der
Universität Wien

Berufstätigkeit:

August 2006
Haydnfestspielen
August 2009
Ferialpraktikum bei den Burgenländischen

Juli 2010
Ferialpraktikum bei den Schlossspielen Kobersdorf

2011
Tour Guide in deutscher und englischer Sprache im

2012
Landesmuseum und Haydnhaus Eisenstadt

seit April 2012
Lehrkraft im Nachhilfesinstitut Lernquadrat, Standort
Eisenstadt