



universität  
wien

# MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

„Ana Terra“ aus Erico Verissimos  
*O Continente* in deutscher Fassung.  
Eine Übersetzungskritik anhand des funktionalen  
Modells nach Margret Ammann

Verfasserin

Magdalena Schätz, Bakk.phil.

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, im Jänner 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 060 351 357

Studienrichtung lt. Studienblatt: Masterstudium Übersetzen Spanisch Portugiesisch

Betreuerin: Emer. o. Univ.-Prof. Dr. Mary Snell-Hornby



## **Danksagung**

Zuallererst möchte ich mich bei emer. o. Univ.-Prof. Dr. Mary Snell-Hornby bedanken, die sich sofort bereit erklärte, diese Arbeit zu betreuen.

Besonderer Dank gilt meinen Eltern, Jutta und Leopold Schätz, die mir das Studium ermöglichten und mich stets in all meinen Vorhaben unterstützten; spezieller Dank gilt an dieser Stelle meiner Mutter für das Korrekturlesen der Arbeit.

Zu guter Letzt gilt mein Dank all jenen, die mich durch meine Studienzeit begleitet und während des Schreibens dieser Arbeit stets motiviert haben, insbesondere meinen Freundinnen und Geschwistern. Ganz besonders danke ich auch meinem Freund Hannes für alles.

# Inhaltsverzeichnis

<b>0. Einleitung</b>	<b>7</b>
<b>1. Theoretische Grundlagen</b>	<b>11</b>
1.1 Die Entwicklung der Übersetzungswissenschaft	11
1.2 Der funktionale Ansatz in der Translationswissenschaft	13
1.2.1 Die Skopostheorie nach Reiß/Vermeer	14
1.2.2 Die Theorie des translatorischen Handelns nach Holz-Mänttari	15
1.3 Literarische Übersetzung	16
1.3.1 Neuübersetzungen	20
<b>2. Übersetzungskritik</b>	<b>23</b>
2.1 Rezensionen im Feuilleton vs. wissenschaftliche Übersetzungskritik	23
2.2 Das funktionale Modell der Übersetzungskritik nach Margret Ammann	25
2.2.1 Die <i>scenes-and-frames</i> -Semantik nach Fillmore im Kontext der Translationswissenschaft	26
2.2.2 Der Modell-Leser nach Eco	29
2.2.3 Objektivität in der Übersetzungskritik	30
2.2.4 Textfunktion	31
2.2.5 Intratextuelle und intertextuelle Kohärenz	32
<b>3. Der Autor und der Roman</b>	<b>34</b>
3.1 Der Autor: Erico Verissimo	34
3.1.1 Leben und Werk	34
3.1.2 Rezeption im deutschsprachigen Raum	36
3.2 Die Trilogie: <i>O Tempo e o Vento</i>	37
3.3 Der Roman: <i>O Continente</i>	38
3.3.1 Aufbau	38
3.3.2 Historischer Kontext und Inhalt	39
3.3.2.1 „A Fonte“: 1745-1756	39
3.3.2.2 „Ana Terra“: 1777-1811 – Historischer Kontext	41
3.3.2.3 „Ana Terra“ – Inhalt	42
3.3.2.4 “Um certo Capitão Rodrigo” bis “O Sobrado”: 1822-1895	44
<b>4. Der Übersetzer: Ernst Doblhofer</b>	<b>47</b>
4.1 <i>Die Zeit und der Wind</i> – Eine Übersetzung aus zweiter Hand?	48
4.2 Funktionale Übersetzungskritik und Übersetzungen aus zweiter Hand	50
<b>5. Übersetzungskritik der deutschen Fassung von „Ana Terra“ anhand des funktionalen Modells nach Margret Ammann</b>	<b>52</b>
5.1 Feststellung der Translatfunktion	52
5.2 Feststellung der intratextuellen Translatkohärenz	54
5.2.1 Textbeispiel 1a	54
5.2.2 Textbeispiel 2a	59

5.2.3 Textbeispiel 3a	64
5.2.4 Textbeispiel 4a	67
5.3 Feststellung der Funktion des Ausgangstextes	71
5.4 Feststellung der intratextuellen Kohärenz des Ausgangstextes	72
5.4.1 Textbeispiel 1b	72
5.4.2 Textbeispiel 2b	76
5.4.3 Textbeispiel 3b	79
5.4.4 Textbeispiel 4b	81
5.5 Feststellung einer intertextuellen Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext	83
5.5.1 Textbeispiel 1	83
5.5.2 Textbeispiel 2	86
5.5.3 Textbeispiel 3	88
5.5.4 Textbeispiel 4	89
5.6 Zwischenbilanz	93
<b>6. Schlusswort</b>	<b>95</b>
<b>7. Bibliographie</b>	<b>98</b>
<b>8. Anhang</b>	<b>111</b>

## **Abkürzungsverzeichnis**

m.E. meines Erachtens

o.A. ohne Autor

o.J. ohne Jahresangabe

s.o. siehe oben

u.U. unter Umständen

vgl. vergleiche

z.B. zum Beispiel

## 0. Einleitung

Wir sind im Alltag ständig mit Übersetzungen konfrontiert. Und jeder einzelne Fall bringt ganz spezifische Gegebenheiten mit sich, die die Rezeption des übersetzten Textes und deren Folgen beeinflussen. Googeln wir z.B. ein einzelnes Wort, so findet sich unter den ersten Treffern meist nicht die gesuchte Information, sehr wohl aber eine Übersetzung in eine andere Sprache, die wir gar nicht brauchen. Gehen wir ins Kino, so hören wir mit hoher Wahrscheinlichkeit nicht die Schauspieler, die wir so mögen, sondern ihre Synchronsprecher, und wir hören dann vielleicht auch nicht die witzigen oder geistreichen Dialoge, von denen uns vorgeschwärmt wurde, sondern eine an die Lippenbewegungen angepasste Übersetzung. Im Bereich der literarischen Übersetzung ist es ähnlich: Wenn wir einen Roman lesen, dann lesen wir oft, ohne es zu wissen, nicht die Schriftstellerin, die wir (glauben zu) mögen, sondern die Übersetzerin oder den Übersetzer. Gefällt uns ein Buch, so schreiben wir die Qualität der Autorin oder dem Autor zu. Gefällt es uns nicht, so ist wohl eines der folgenden Szenarien am wahrscheinlichsten: Entweder wir kennen und schätzen die Autorin oder den Autor bereits und geben die Schuld der Übersetzerin/dem Übersetzer. Oder wir kennen die Autorin oder den Autor noch nicht – und geben ihr bzw. ihm die Schuld.

So oder ähnlich verlaufen oft Rezeption und Beurteilung eines übersetzten literarischen Textes. Einen Großteil dessen, was wir an literarischen Texten lesen, lesen wir in einer Übersetzung. Jedoch sagt eine Übersetzung oft wenig über das Original aus. Ein Text, den wir gut finden, würde uns im Original vielleicht gar nicht gefallen. Noch öfter kommt wahrscheinlich der umgekehrte Fall vor. So kam es auch zur Idee für die vorliegende Arbeit, die zunächst nur darin bestand, die Übersetzung eines literarischen Textes ins Deutsche zu untersuchen. ÜbersetzerInnen sind in dieser Hinsicht ja besonders sensibel: Bestimmt bin ich nicht die einzige, die das „Problem“ des Übersetzens kaum jemals ausblenden kann, egal ob beim Lesen einer Gebrauchsanweisung, beim Sehen eines Films oder eben beim Lesen eines Romans. Lese ich einen Roman im Original, stelle ich mir oft die Frage, wie die Übersetzerin/der Übersetzer dieses oder jenes Problem wohl im Deutschen gelöst hat; lese ich einen Roman in der Übersetzung, frage ich mich, wie dies oder jenes wohl im Original klingt. Letztendlich hat mich eine Reihe von Zufällen und meine Leidenschaft, auf Flohmärkten Bücher zu erstehen, zur Entscheidung für das in der vorliegenden Arbeit besprochene Werk geführt: Auf der *Feira da ladra*, einem Flohmarkt in Lissabon, hatte ich ein Buch namens *Clarissa* vom brasilianischen Autor Erico Verissimo gekauft; den Autor kannte ich noch nicht, ich hatte nur ein paar Mal von ihm gehört. Als ich das Buch las, dachte ich an vielen Stellen: „Das kann man unmöglich übersetzen.“ Und so war, wie ich glaubte, die Entscheidung für das Thema der vorliegenden Arbeit gefallen: Eine Übersetzungskritik der deutschen Fassung von *Clarissa*. Jedoch stellte ich enttäuscht fest, dass das Buch nie ins

Deutsche übersetzt wurde. Ich griff also zu einem anderen Buch von Erico Verissimo, das ich, schon vor *Clarissa*, auf einem Bücherflohmarkt in meiner Heimatstadt in Oberösterreich gekauft – und nie gelesen – hatte: *Die Zeit und der Wind*. Gelesen hatte ich es wohl auch deshalb nie, weil mir beim ersten Durchblättern der haarsträubend veraltete, „gestelzte“ Stil aufgefallen war, der mir das geschichtsträchtige Thema nicht eben schmackhaft machte. Nun, da ich *Clarissa* gelesen hatte, fiel mir auch der krasse Gegensatz bezüglich der Stilebene zwischen diesem Originaltext von Verissimo und einem anderen Text in deutscher Fassung desselben Autors auf. Die Entscheidung für das Thema meiner Masterarbeit war also gefallen: Ich wollte herausfinden, wie das Original „klingt“, ob der Stil der deutschen Übersetzung mit dem Original übereinstimmt oder ob dieser vom Übersetzer sozusagen „dazugedichtet“ wurde. Und je mehr ich mich mit der deutschen Fassung beschäftigte, desto mehr erschien sie mir geeignet für eine Übersetzungskritik: Wenn etwa ein Bauernhof in Brasilien zur nordamerikanischen *Ranch* oder der Río de la Plata zum *River Plate* wird, wenn ein *Specht* sich erst durch Recherchen als Republikaner oder die *Sieben Städte von Misiones* als Missionsdörfer der Jesuiten herausstellen, wenn jemand ohne ersichtlichen Grund in einer Mischung aus Deutsch und Spanisch spricht, wenn jemand Anzüge *in den ausländischsten* (sic!) *Farben* trägt, wenn *Vertiz und Salcedo* mit ihren Truppen ein nicht näher definiertes Gebiet namens *Continente* überfallen und man dann feststellt, dass diese beiden Herrschaften in Wirklichkeit nicht zwei Personen sind, sondern ein Gouverneur namens Juan José de Vertiz y Salcedo – dann hält man in der Tat einen Text in Händen, der deutschsprachigen LeserInnen im wahrsten Sinn des Wortes „Spanisch“ vorkommen dürfte. Darin könnte auch einer der Gründe dafür liegen, dass Erico Verissimo im deutschsprachigen Raum heute praktisch nicht bekannt ist; denn egal, wem ich von meinem Vorhaben erzählte, niemand kannte diesen Autor, der in Brasilien große Erfolge gefeiert hat, mit Ausnahme jener, die aus Brasilien kommen oder aus anderen Gründen sehr viel über das Land wissen.

Die eben angefangene Liste an Übersetzungsfehlern ließe sich noch lange fortsetzen. Das bloße Aufdecken und Auflisten von „Fehlern“ oder die rein subjektive Bewertung des Stils stellen aber noch keine legitime Kritik an einer Übersetzung dar: Gegenstand einer Kritik sollte die Wirkung des Textes als Ganzes sein anstatt der Summe der einzelnen Fehler. Darüber hinaus ist, um die Legitimität der Kritik zu gewährleisten, ein theoretisches Grundgerüst notwendig, auf dem die Kritik aufbaut.

Gegenstand der vorliegenden Arbeit ist also eine wissenschaftlich fundierte Analyse und Kritik der deutschen Fassung des brasilianischen Romans *O Continente*. Das vorrangige Ziel der Arbeit ist demnach eine objektive Bewertung dieser deutschen Fassung. *O Continente* stellt den ersten Teil der Trilogie *O Tempo e o Vento* dar und ist im Jahr 1949 erschienen; die einzige deutsche Fassung, *Die Zeit und der Wind*, erschien 1953, also knapp 60 Jahre, bevor die Idee zur vorliegenden Arbeit entstanden ist. Wie bereits erwähnt, ist Erico Verissimo im deutschsprachigen Raum heute weitgehend unbekannt. Die Ergebnisse der

Übersetzungskritik sollen daher einerseits auch eine Aussage darüber zulassen, ob einer der Gründe für die Unbekanntheit des Autors in der vorliegenden Übersetzung von *O Continente* liegen könnte. Wegen des großen zeitlichen Abstandes zielt die Kritik andererseits auch darauf ab, herauszufinden, ob *Die Zeit und der Wind* noch zeitgemäß ist und für deutschsprachige LeserInnen heute noch ansprechend sein kann.

Für die Kritik wird das funktionale Modell der Übersetzungskritik nach Margret Ammann (1990) herangezogen, das nicht vorrangig auf dem Vergleich zweier Texte basiert, sondern die Texte jeweils als eigenständigen Text betrachtet und auch deren Funktion in der jeweiligen Zielkultur sowie die intratextuelle Kohärenz, die „Stimmigkeit in sich“, berücksichtigt. Da der Roman mehr als 600 Seiten umfasst, bin ich dabei gezwungen, mich auf ein Kapitel zu beschränken; wie dem Titel der Arbeit zu entnehmen ist, ist die Wahl auf das Kapitel „Ana Terra“ gefallen.

Ammanns Modell der Übersetzungskritik baut auf dem funktionalen Ansatz in der Übersetzungswissenschaft auf. Daher soll im ersten Kapitel dieser Arbeit, das sich mit den theoretischen Grundlagen des Modells befasst, nach einem kurzen historischen Überblick über die Entstehung der Übersetzungswissenschaft (1.1) zunächst der funktionale Ansatz, d.h. die Theorie des translatorischen Handelns nach Holz-Mänttari (1984) und die Skopostheorie nach Reiß/Vermeer (1984), behandelt werden (1.2). In Abschnitt 1.3 sollen die literarische Übersetzung im Kontext des funktionalen Ansatzes sowie spezifische Probleme der Übersetzung literarischer Texte behandelt werden; da die behandelte Übersetzung sehr alt ist und auch deren Aktualität überprüft werden soll, wird darüber hinaus auch kurz auf das Phänomen der Neuübersetzungen bzw. die Gründe für eine Neuübersetzung eines literarischen Textes eingegangen (1.3.1). Das zweite Kapitel führt in das Thema der wissenschaftlichen Übersetzungskritik allgemein sowie in das in dieser Arbeit verwendete Kritikmodell ein: Nach einem Vergleich der wissenschaftlichen Übersetzungskritik mit Rezensionen zu übersetzten literarischen Texten in den Feuilletons (2.1) wird in Abschnitt 2.2 das funktionale Modell der Übersetzungskritik nach Margret Ammann vorgestellt. Neben dem funktionalen Ansatz bezieht Ammann auch Aspekte anderer Theorien mit ein, die ebenfalls vorgestellt werden: die *scenes-and-frames*-Semantik nach Charles Fillmore (2.2.1) und die Theorie des Modell-Lesers nach Umberto Eco (2.2.2). In den Abschnitten 2.2.3 bis 2.2.5 werden einzelne Aspekte der wissenschaftlichen Übersetzungskritik und des Modells der funktionalen Kritik herausgegriffen und kurz einer näheren Betrachtung unterzogen: Objektivität, Textfunktion sowie intra- und intertextuelle Kohärenz.

In Kapitel 3 werden der Autor Erico Verissimo (3.1) und die Trilogie *O Tempo e o Vento* (3.2) vorgestellt. Abschnitt 3.3 behandelt *O Continente*, den ersten Teil der Trilogie: Eingebettet in den historischen Kontext wird der Inhalt des Romans vorgestellt, wobei das Hauptaugenmerk auf den für die Übersetzungskritik relevanten Teilen liegt.

Im vierten Kapitel wird der Übersetzer Ernst Doblhofer vorgestellt. Aufgrund verschiedener Hinweise, die aus dessen Biographie hervorgehen, wird in Abschnitt 4.1 der Frage nachgegangen, auf welcher Vorlage die deutsche Fassung *Die Zeit und der Wind* beruht; es wird auch die Möglichkeit in Betracht gezogen, dass als Vorlage nicht die Originalfassung, sondern die englische Fassung diente. In Abschnitt 4.2 wird die Problematik solcher „Übersetzungen aus zweiter Hand“ im Lichte der funktionalen Übersetzungstheorie dargelegt; in Hinblick auf die im darauffolgenden Kapitel durchzuführende Übersetzungskritik wird überdies kurz erläutert, warum eine Übersetzungskritik nach dem funktionalen Modell nach Ammann auch dann möglich und sinnvoll wäre, wenn es sich beim kritisierten Translat möglicherweise um eine Übersetzung aus zweiter Hand handelt.

In Kapitel 5 wird anhand von vier Textbeispielen aus der deutschen und der portugiesischen Fassung von „Ana Terra“ die funktionale Übersetzungskritik nach dem vorgestellten Modell und in Hinblick auf die weiter oben genannten Zielsetzungen durchgeführt. In Kapitel 6 werden die Ergebnisse der Arbeit zusammengefasst.

# 1. Theoretische Grundlagen

## 1.1 Die Entwicklung der Übersetzungswissenschaft

Eine globalisierte Welt ist ohne ÜbersetzerInnen und DolmetscherInnen undenkbar: In allen Lebensbereichen sind Übersetzungen unverzichtbar, und wir konsumieren diese tagtäglich, bewusst und öfter noch unbewusst. Dass hinter den Übersetzungen hoch komplizierte geistige Prozesse stehen, wird im Alltag ebenfalls den wenigsten bewusst. Im Bereich der literarischen Übersetzung, der Gegenstand der vorliegenden Arbeit ist, wird dieser Umstand besonders deutlich: Im Jahr 2012 waren 13,6 Prozent aller Neuerscheinungen auf dem deutschen Buchmarkt Übersetzungen; davon entfiel der größte Anteil, fast 40 Prozent, auf die Belletristik (vgl. URL: HVB).<sup>1</sup> Bei den Jahresbestsellern liegt der Anteil im Allgemeinen noch viel höher: 2008 waren mehr als die Hälfte der meistverkauften Bücher auf dem deutschsprachigen Buchmarkt Übersetzungen (vgl. URL: VdÜ). Die meisten Bücher, die gelesen werden, sind also aus anderen Sprachen übersetzte Werke, und trotzdem wird im Allgemeinen beim Lesen und Bewerten eher selten an diese Tatsache gedacht (vgl. auch unten 2.1).

Übersetzen und die intensive Auseinandersetzung damit, wie dies am besten geschehen soll, sind allerdings keine Phänomene der jüngeren Zeit. Vielmehr ist das Übersetzen eine der ältesten Tätigkeiten der Menschheit, die es immer schon gab, wenn Menschen unterschiedlicher Kulturen miteinander kommunizierten: „Und wie weit man auch zeitlich zurückgeht, den Dolmetscher und den Übersetzer findet man immer.“ (Mounin 1967:23) Die theoretische Beschäftigung mit Übersetzung widmete sich lange Zeit vor allem den Werken der Klassischen Antike, der Bibel sowie bedeutenden Werken der europäischen Literatur (vgl. Snell-Hornby 1988:33). Sie begann im ersten Jahrhundert v. Chr. mit Cicero, der die Diskussion darüber ins Rollen brachte, ob das Wort oder der Sinn – also „treu“ oder „frei“ – übersetzt werden sollte. Die Dichotomie „treu“ oder „wörtlich“ vs. „frei“ beziehungsweise „verfremdend“ vs. „einbürgernd“ sollte für die folgenden 2.000 Jahre im Wesentlichen den Kern der theoretischen Auseinandersetzung mit Übersetzung bilden (vgl. Snell-Hornby 1988:9f.). Stieß Martin Luther mit seiner „freien“ Bibelübersetzung und seinem „Sendbrief vom Dolmetschen“, in dem er argumentierte, man müsse den Menschen „auf das Maul sehen, wie sie reden und darnach dolmetschen“ (Luther 1530, zit. nach Störig 1963:21), noch auf Widerstand, so wurde die zielpublikumsorientierte Übersetzungsstrategie in ihrer extremsten Form Mitte des 17. Jahrhunderts in Frankreich zur Norm: Zur Zeit der *belles infidèles* bürgerte man etwa die Schauplätze ein oder strich ganze Textteile (vgl. Snell-Hornby 1988:9f., Albrecht 1998:75-83). In der Romantik entstand in Deutschland eine Gegenbewegung zur nicht nur in Frankreich praktizierten einbürgernden Übersetzung: Man

---

<sup>1</sup> Von 79.860 veröffentlichten Titeln waren 10.862 Übersetzungen (vgl. URL: HVB.)

kehrte zurück zur Verfremdung, wobei Friedrich Schleiermacher diese Strategie am radikalsten vertrat (vgl. Schleiermacher 1813, zit. nach Störig 1963; Albrecht 1998:84ff.).

Im Gegensatz zur Tätigkeit des Übersetzens und Dolmetschens an sich ist die Übersetzungswissenschaft als Disziplin noch recht jung. Ihre ersten Anfänge wurzeln in der Nachkriegszeit: Die damals gehegte Hoffnung, man könne die humane durch die maschinelle Übersetzung ersetzen, machte das Übersetzen auch für die Wissenschaft interessant (vgl. Snell-Hornby 2006:35). In den späten 1950er Jahren entstand die „Leipziger Schule“, die klar sprachwissenschaftlich orientiert war (vgl. Snell-Hornby 1988:14, Snell-Hornby 2006:26). Es war Otto Kade, einer der Begründer der Leipziger Schule, der in den 1960er Jahren die bis heute in der Disziplin gängigen Bezeichnungen *Dolmetschen* und *Übersetzen* sowie *Translation* als deren Oberbegriff, und die Begriffe *Translat* und *Translator* in die neuere Übersetzungswissenschaft einführte (vgl. Kade 1968:33ff., Snell-Hornby 2006:27f.). Anzumerken ist hier, dass Otto Kade weiterhin den Terminus *Übersetzungswissenschaft* gebrauchte, wobei er damit auch die Dolmetschwissenschaft meinte. Erst ab den 1980er Jahren setzte sich mit den funktionalen TheoretikerInnen (vgl. unten 1.2) der Begriff *Translationswissenschaft* durch, der die Übersetzungswissenschaft und die Dolmetschwissenschaft gleichermaßen umfasst (vgl. Snell-Hornby 2006:28, 42).<sup>2</sup>

Die Übersetzung literarischer Texte wurde von den linguistisch orientierten ÜbersetzungswissenschaftlerInnen meist ausgeklammert, da sie als von der Norm abweichend aufgefasst wurde (vgl. Snell-Hornby 1996:13); ins Zentrum des Interesses rückten die fach- und gemeinsprachliche Übersetzung, während die literarische Übersetzung als Teilbereich der Komparatistik behandelt wurde (vgl. Snell-Hornby 1996:13, Snell-Hornby 2006:20). Das zentrale Konzept der linguistisch orientierten Übersetzungswissenschaft war der Begriff der Äquivalenz, den man jedoch nie eindeutig definierte (vgl. Snell-Hornby 1996:13f.). Übersetzung wurde als Umkodierung oder „*Substitution* [...], d. h. als die Umwandlung einer Kette von Einheiten in eine Kette äquivalenter Einheiten in der jeweiligen Zielsprache [aufgefaßt]“ (Snell-Hornby 1996:14).

In den 1970er Jahren thematisierten LinguistInnen, ausgehend von der Sprechakttheorie nach John L. Austin und deren Weiterentwicklung durch John Searle, auch „funktionale, soziale und kommunikative Aspekte der Sprache“ (Snell-Hornby 1996:14). Diese sogenannte „pragmatische Wende“ in der Linguistik war entscheidend für die Entwicklung der Translationswissenschaft hin zu einer interdisziplinären und eigenständigen wissenschaftlichen Disziplin (vgl. Snell-Hornby 1996:14, Snell-Hornby 2006:37).

Unterdessen wurde die literarische Übersetzung weiterhin im Rahmen der Komparatistik erforscht – und zwar aus heutiger Sicht ebenfalls mit wegweisenden Ansätzen für die heutige Translationswissenschaft, etwa durch die Arbeiten von James S. Holmes, wie

---

<sup>2</sup> Im Rahmen der vorliegenden Arbeit werden je nach Kontext beide Termini verwendet.

Snell-Hornby (2006:40-46) aufzeigt. Bereits in den 1970er Jahren betrachtete Holmes die Funktion einer Übersetzung in ihrer jeweiligen soziokulturellen Umgebung der Zielkultur als entscheidend; darüber hinaus trat er für einen interdisziplinären Austausch ein (vgl. Holmes 1988:100f., Snell-Hornby 2006:44). Die Ansätze Holmes' wurden von einer in den 1980er Jahren entstandenen Gruppe von ÜbersetzungstheoretikerInnen um Theo Hermans, Gideon Toury, Itamar Even-Zohar, Susan Bassnett und André Lefevere, bekannt geworden als „Manipulation School“<sup>3</sup>, weiterentwickelt (vgl. Snell-Hornby 2006:47-49).

Die eben erwähnte Orientierung auf den Zieltext und dessen Funktion innerhalb der Zielkultur sind auch zentrale Aspekte des funktionalen Ansatzes in der Translationswissenschaft, der die theoretische Grundlage für die vorliegende Arbeit bilden soll und einen wahren Paradigmenwechsel in der Translationswissenschaft darstellt. Aus diesen Gründen soll dieser Ansatz im Folgenden in einem eigenen Abschnitt einer eingehenderen Betrachtung unterzogen werden.

## **1.2 Der funktionale Ansatz in der Translationswissenschaft**

Der funktionale Ansatz in der Translationswissenschaft wird bis heute vor allem durch die Skopostheorie nach Reiß/Vermeer und die Theorie des translatorischen Handelns nach Holz-Mänttari repräsentiert. *Funktional* bedeutet in erster Linie die Loslösung vom Ausgangstext und die Orientierung hin zur Funktion des Zieltextes innerhalb der Zielkultur. Naturgemäß stimmen die beiden Konzepte, deren wesentlichste Aspekte im Folgenden jeweils kurz dargelegt werden sollen, in vielerlei Hinsicht überein. So betonen Katharina Reiß und Hans J. Vermeer etwa ebenso wie Justa Holz-Mänttari den Handlungsaspekt und bezeichnen die Translationstheorie als Sondersorte der Handlungstheorie (vgl. Reiß/Vermeer 1984:95ff.).

Ebenfalls einig sind sich die funktionalen TheoretikerInnen darüber, dass die Disziplin eine allumfassende Theorie brauche, die einerseits sowohl auf das Dolmetschen wie auf das Übersetzen, und andererseits innerhalb des Übersetzens sowohl auf literarisches als auch auf fach-, sach- und gemeinsprachliches Übersetzen anwendbar sein soll. Eine Trennung zwischen diesen Bereichen lehnen sie ab (vgl. Reiß/Vermeer 1984:43, Holz-Mänttari 1984:87ff.). Da ausnahmslos jedes Translat eine spezifische Funktion erfüllen soll, ist der funktionale Ansatz tatsächlich ein umfassendes Konzept, das auf alle Arten von Translation angewendet werden kann.

Ein weiterer wichtiger Aspekt des funktionalen Ansatzes ist die Kultur<sup>4</sup>: Reiß/Vermeer (1984:1) betonen die „Interdependenz von Sprache und Kultur“; sie sind

---

<sup>3</sup> Der Name geht zurück auf einen Band, herausgegeben von Theo Hermans, mit dem Titel *The Manipulation of Literature* (vgl. Snell-Hornby 2006:48).

<sup>4</sup> Reiß/Vermeer (1984:26) und Holz-Mänttari (1984:34) verweisen auf die Definition des Kulturbegriffs nach Göhring (1978:10): „Kultur ist all das, was man wissen, beherrschen und empfinden können muß, um

unweigerlich miteinander verknüpft. Demnach ist Translation nicht ein rein sprachlicher, sondern ebenso ein kultureller Transfer (vgl. 1984:13), bei dem der kulturelle Aspekt nicht nur ein Phänomen ist, das neben den sprachlichen zu weiteren Schwierigkeiten führen kann, sondern bei dem „die kulturelle Problematik die sprachliche mit umgreift“ (1984:45).

Obwohl vielfach kritisiert, trugen die funktionalen TheoretikerInnen wesentlich zur Entwicklung der Translationswissenschaft hin zu einer eigenständigen Disziplin bei. Paul Kußmaul (2004) beschreibt in einem Aufsatz rückblickend, wie er die Entstehung der Translationswissenschaft ab den 1970er Jahren miterlebt hat. Den Aufsatz „Ein Rahmen für eine allgemeine Translationstheorie“ von Hans J. Vermeer (1978), in dem der Äquivalenzbegriff von der Funktion des Zieltextes in der Zielkultur abgelöst wird, bezeichnet er als „Befreiungsschlag, so als sei die Übersetzungstheorie endlich vom Kopf auf die Füße gestellt worden.“ (Kußmaul 2004:223). Auch geht er auf die Präsentationen Holz-Mänttäräs bei den von Mary Snell-Hornby ab 1989 veranstalteten „Wiener Translationsgipfeln“ ein, die er als „unvergesslich“ beschreibt. Snell-Hornby war es auch, die die Entwicklung der Translationswissenschaft hin zur Interdisziplinarität stark propagierte (vgl. Kußmaul 2004:225).

### **1.2.1 Die Skopostheorie nach Reiß/Vermeer**

Der Grundstein für den funktionalen Ansatz wurde mit dem bereits erwähnten Aufsatz von Hans J. Vermeer (1978, vgl. Snell-Hornby 2006:51) und der daraus entwickelten Skopostheorie nach Vermeer und Katharina Reiß (1984) gelegt, die diese in ihrem Band *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie* vorstellten. Der Titel des Werks verrät bereits, dass es hier einerseits um eine eigenständige Theorie der Translation und andererseits um eine *allgemeine* Theorie geht, die auf die Übersetzung literarischer sowie gemein- und fachsprachlicher Texte gleichermaßen anwendbar sein soll. Reiß/Vermeer verstehen ihre Translationstheorie als „umgreifend“ (1984:VII) und interdisziplinär: Als Basis dienen Kultur- und Sprachwissenschaft (vgl. 1984:VII). Translationswissenschaft verstehen sie als eine „Unterdisziplin der Angewandten Sprachwissenschaft, „Abteilung Pragmätik, die wiederum einen Teil der Kulturwissenschaft bildet (1984:1).

Das Kernstück und gleichzeitig Neuartige an der Skopostheorie war, neben dem Skoposbegriff an sich, dass die Funktion oder der Zweck eines Translats bei der Übersetzung nicht nur berücksichtigt werden sollte, sondern „die Dominante aller Translation“ ist (1984:96): Jedes Handeln, so auch das translatorische Handeln, ist situationsbezogen und zielgerichtet: Die/Der Handelnde strebt Situationsadäquatheit sowie die Erreichung eines

---

beurteilen zu können, wo sich Einheimische in ihren verschiedenen Rollen erwartungskonform oder abweichend verhalten, und um sich selbst in der betreffenden Gesellschaft erwartungskonform verhalten zu können [...]“.

bestimmten Zieles an. Situationsadäquatheit ist kulturbedingt (vgl. 1984:97f.). Für das Übersetzen bedeutet dies konkret, dass jeder Text mit einer bestimmten Intention und in einer bestimmten Situation produziert wird; die Rezeption erfolgt wiederum in einer bestimmten Situation. Daher gilt es zwar zunächst, festzustellen, in welcher Situation und mit welcher Intention der Ausgangstext produziert wurde; im Translationsprozess ist diese Frage jedoch zweitrangig, denn: „Die Dominante aller Translation ist deren Zweck.“ (1984:96) Reiß/Vermeer (1984:101) legen somit die „Skoposregel“ als „oberste Regel einer Translationstheorie“ fest (gr. *skopós* = Zweck, Ziel; vgl. Reiß/Vermeer 1984:96). Nicht der Ausgangstext soll als Ausgangspunkt des Translationsprozesses dienen, sondern die Funktion des Translats in der Zielkultur ist das allen anderen Faktoren übergeordnete Element bei der Entscheidung für eine Translationsstrategie. Oberstes Ziel ist also, ein Translat herzustellen, das seiner Funktion entspricht und in sich kohärent ist. Die Kohärenz zwischen Ausgangs- und Zieltext ist dem unterzuordnen (vgl. Vermeer 1986:42f.).<sup>5</sup>

Reiß/Vermeer betonen auch, dass nicht zwingend Funktionskonstanz zwischen Ausgangstext und Zieltext herrschen muss: „Der Skopos eines Translats kann [...] vom Skopos eines Translats abweichen.“ (Reiß/Vermeer 1984:103) Dies ist sogar weitaus häufiger der Fall als Funktionskonstanz (vgl. Reiß/Vermeer 1984:45). Auch bei der Übersetzung literarischer Texte herrscht selten Funktionskonstanz, da ein übersetzter literarischer Text von RezipientInnen einer anderen Kultur, und oft auch zu einem viel späteren Zeitpunkt, gelesen wird; diese werden daher grundsätzlich anders gelesen als das Original (vgl. Reiß/Vermeer 1984:103).

### 1.2.2 Die Theorie des translatorischen Handelns nach Holz-Mänttari

Ein weiteres Schlüsselwerk des funktionalen Ansatzes ist *Translatorisches Handeln. Theorie und Methode* von Justa Holz-Mänttari (1984). Ihr aus heutiger Sicht offenkundig erscheinendes Konzept der Translation als ein Handeln innerhalb eines Handlungsgefüges war damals völlig neuartig, wurde sogar als exzentrisch abgetan (vgl. Snell-Hornby 2006:57). Holz-Mänttari löst sich von der traditionell sprachen- und textbezogenen Auffassung von Translation und betrachtet diese als eine komplexe Handlung innerhalb eines Handlungsgefüges, die sie, etwas verkürzt, wie folgt definiert:

Durch „translatorisches Handeln“  
als Expertenhandlung  
soll ein Botschaftsträger „Text“  
im Verbund mit anderen Botschaftsträgern  
produziert werden,  
ein Botschaftsträger „Text“,  
der in antizipierend zu beschreibender Rezeptionssituation

---

<sup>5</sup> Zu intratextueller und intertextueller Kohärenz vgl. unten 2.2.5.

zwecks kommunikativer Steuerung von Kooperation  
über Kulturbarrieren hinweg  
seine Funktion erfüllt.“ (Holz-Mänttari 1986:366)

Translation wird gebraucht, „[w]enn ein Kommunikant nicht in der Lage ist, einen Botschaftsträger (,Text‘) für Kommunikation über Kultur- und Sprachgrenzen hinweg selbst herzustellen.“ (Holz-Mänttari 1984:82) Dieser Botschaftsträger, der in der Zielkultur seine intendierte Funktion erfüllt, wird in einer arbeitsteiligen Gesellschaft von ExpertInnen, den TranslatorInnen also, produziert. Translatorisches Handeln als ExpertInnenhandlung setzt Kooperation voraus; dazu zählt gegebenenfalls auch die Produktspezifikation gemeinsam mit dem „Bedarfsträger“ (AuftraggeberIn), d.h. die Festlegung der Funktion des Textes in der Zielkultur, dessen Bedeutung der Bedarfsträgerin/dem Bedarfsträger meist nicht bewusst ist (vgl. Holz-Mänttari 1984:91f., 121). Die Funktion des Zieltextes ist es auch, die den „Kern der Produktbeschreibung für den Translator“ ausmacht (Holz-Mänttari 1984:114). Für das Produkt übernimmt die Expertin/der Experte die Verantwortung, wobei auch zu spezifizieren ist, an welchem Punkt diese Verantwortung endet (vgl. Holz-Mänttari 1984:115).

Wie wir sehen, ist für Holz-Mänttari neben der Zieltextfunktion der Aspekt der Handlung als Expertin/Experte, die/der über spezifische Kompetenzen verfügt, wesentlich. Sie fordert Professionalisierung, also die Erarbeitung von Berufsprofilen und den Schutz der Berufsbenennungen sowie die Ausbildung der ExpertInnen durch qualifizierte TranslatologInnen, denn translatorische Kompetenz umfasst sehr viel mehr als zwei Sprachen zu beherrschen (vgl. Holz-Mänttari 1986:368-371).

Holz-Mänttari (1984:87ff.) hebt überdies die Dichotomie zwischen literarischem und fach- und gemeinsprachlichem Übersetzen ausdrücklich auf: Als wesentliche Komponente des translatorischen Handelns definiert sie „den hochbewussten und sensitiven Umgang mit Texten“ (1984:89). Somit wird mit der Definition translatorischen Handelns die Dichotomie zwischen „,künstlerisch gestalteten‘ und ‚kunstvoll‘ im Sinne von ‚gekonnt gestalteten‘ Texten“ aufgehoben (vgl. 1984:89). In der Tat wurde die Anwendbarkeit der Theorie des translatorischen Handelns auf das literarische Übersetzen in späteren Jahren mehrfach nachgewiesen (vgl. Snell-Hornby 2006:59f.).

### **1.3 Literarische Übersetzung**

Bevor wir uns der literarischen Übersetzung zuwenden, soll festgelegt werden, was im Rahmen dieser Arbeit unter den Begriffen „literarischer Text“ und „literarische Übersetzung“ zu verstehen ist. Auf eine allgemeine Definition von *Literatur*, *Literarität* oder *literarischer Text* soll hier verzichtet werden, da einerseits über die Möglichkeit und Notwendigkeit einer solchen Definition in der Literaturwissenschaft bis heute keine Einigkeit herrscht (vgl. z.B. Köppe 2010); andererseits sind Versuche, den Begriff *literarischer Text* zu definieren, die aus

rein linguistischer Perspektive unternommen wurden<sup>6</sup>, für die Untersuchung der Übersetzung solcher Texte unzureichend, denn aus übersetzungswissenschaftlicher Perspektive spielen immer auch die Funktion, die Rezipientin/der Rezipient und der jeweilige soziokulturelle Hintergrund eine Rolle. Christiane Nord (1988:53) verweist auf die „besondere literarische Senderintention“ und die „literarisch geprägte Empfänger<sup>erwartung</sup>“ (Hervorhebung Nord), die für die Funktion und Wirkung literarischer Texte ausschlaggebend sind, und versteht daher Literarität als eine „pragmatische Qualität“, die SenderIn und EmpfängerIn einem Text in einer spezifischen Kommunikationssituation zuschreiben. Auch der Literaturwissenschaftler Tilmann Köppe (2010:146) weist darauf hin, dass „funktionale Merkmale“ eines literarischen Textes, etwa das „Potenzial, ästhetische Wirkungen zu erzielen“, nur dann realisiert werden können, wenn der Text auf eine geeignete Rezipientin/einen geeigneten Rezipienten stößt, die/der etwa willens und imstande ist, dieses ästhetische Potenzial zu erkennen. Literarität ist also eine Qualität, die vom subjektiven Empfinden und literarischen Vorkenntnissen abhängt und die sich im Laufe der Zeit wandeln kann. Unter dem Begriff *literarische Texte* werden im Rahmen dieser Arbeit also all jene Texte verstanden, die mit einer literarischen Intention verfasst werden und deren literarische Intention von einer Rezipientin/einem Rezipienten als solche interpretiert wird.

Mit dem Begriff *literarische Übersetzung* ist in der vorliegenden Arbeit stets die Übersetzung – der Übersetzungsvorgang oder dessen Produkt – eines literarischen Ausgangstextes, bei dem das Translat von den RezipientInnen in der Zielkultur ebenfalls als literarischer Text wahrgenommen werden soll, gemeint. Viele der in dieser Arbeit behandelten Besonderheiten und Probleme der literarischen Übersetzung treffen selbstverständlich in unterschiedlichem Ausmaß auch auf andere Arten der Übersetzung zu, etwa die Übersetzung von Filmen oder von Texten des appellativen Typs, auch wenn dies nicht explizit erwähnt wird und stets von „literarischem Übersetzen“ die Rede ist.

Wie bereits erwähnt, wurde literarische Übersetzung von den sprachwissenschaftlich orientierten ÜbersetzungswissenschaftlerInnen als von der Norm abweichend aufgefasst und aus ihren Untersuchungen ausgeklammert (vgl. oben 1.1; vgl. Snell-Hornby 1996:13). Die literarische Übersetzung sei eine Form der Kunst und müsse daher als Untersuchungsgegenstand im Bereich der Literaturwissenschaft angesiedelt sein, so Kade (1968:47). Die Debatte, ob die literarische Übersetzung eine eigene Theorie brauche, hält bis heute an (vgl. z.B. Zybatow 2008). Die funktionalen TheoretikerInnen lehnen eine strikte Trennung von fachsprachlicher und literarischer Übersetzung ab (vgl. oben 1.2). Damit soll aber die Auffassung Kades nicht negiert werden: Literarische Übersetzung ist sehr wohl eine Tätigkeit, die ein ausgeprägtes Sprachgefühl, Kreativität und Begabung voraussetzt und daher durchaus als künstlerisches Schaffen bezeichnet werden kann. Christiane Nord (1988) geht

---

<sup>6</sup> Vgl. z.B. die Definition literarischer Texte nach Beaugrande/Dressler (1981:191): „[...] ein Text, dessen Welt in einer systematischen Alternativbeziehung zur akzeptierten Version der ‚realen Welt‘ [...] steht.“ (1981:191)

der Frage nach, ob literarische Übersetzung eher wie andere Arten der Übersetzungen ein „Handwerk“ oder doch „Kunst“ sei. Sie veranschaulicht diese beiden gegensätzlichen Auffassungen des Übersetzens mit dem Bild des Steinmetzes und des Bildhauers. Indem sie die literarische Übersetzung im Lichte des funktionalen, handlungstheoretischen Ansatzes beleuchtet, kommt sie erstens zu dem Schluss, dass die Unterschiede zum nicht-literarischen Übersetzen, was die Kommunikationshandlung betrifft, geringfügig sind; damit ist bestätigt, dass literarisches Übersetzen tatsächlich ebenfalls auf die theoretische Grundlage des funktionalen Ansatzes gestützt werden kann (vgl. Nord 1988:55f.). Zweitens kommt sie zu dem Schluss, dass jener Bildhauer der beste Künstler ist, der auch das zugrundeliegende Handwerk beherrscht. Damit meint sie, dass das Resultat literarischer Übersetzung durchaus ein Kunstwerk sein kann, wenn die Übersetzerin/der Übersetzer auch die zugrundeliegende Theorie versteht (vgl. Nord 1988:56).

Auch wenn also immer die Funktion des Translats ausschlaggebend ist, so sind literarische ÜbersetzerInnen doch mit einigen spezifischen Problemen konfrontiert, mit denen etwa FachübersetzerInnen nicht zu kämpfen haben: Übersetzt man zum Beispiel eine Bedienungsanleitung, ist das oberste Ziel des Translats, dass die Benutzerin/der Benutzer damit ohne Schwierigkeiten das Gerät bedienen kann. Wenn nötig, kann und soll die Übersetzerin/der Übersetzer durchaus Änderungen gegenüber dem Original vornehmen, etwa hinsichtlich Verständlichkeit und Vollständigkeit.<sup>7</sup> Literarische Texte hingegen leben nicht allein vom Inhalt, sondern auch von der sprachlichen Gestaltung und deren Wirkung auf die Leserin/den Leser: Merkmale wie Rhythmus, Stilebene(n), rhetorische Stilfiguren, Wortspiele, Ambiguitäten oder auch Inkohärenzen sind wesentlicher Bestandteil des Textes. Inhalt und Form bilden also eine Einheit und sind gleich wichtig. Die Funktion einer literarischen Übersetzung liegt daher nicht allein in der Vermittlung des Inhalts, sondern auch in der Vermittlung der sprachlichen Merkmale des Originals.

Hieraus ergibt sich bereits das erste spezifische Problem der literarischen Übersetzung: Im Allgemeinen wird von einer literarischen Übersetzung erwartet, dass sie einen literarisch-ästhetischen Text zur Folge hat; der literarisch-ästhetische Charakter soll dabei durch einen Vergleich der rein sprachlichen Ebene der Texte zu finden sein. Aber gerade durch Treue zur Oberfläche des Ausgangstextes kann ein ganz anderer Text entstehen (vgl. Ammann 1990:216). Die Imitation stilistischer Merkmale aus dem Ausgangstext kann auch keine Garantie für ein Translat literarisch-ästhetischen Charakters sein: „Die ‚Treue‘ zu einem textuellen Phänomen impliziert die ‚Untreue‘ zu einem anderen (z. B. zur übergeordneten Funktion, ‚literarisch‘ zu sein).“ (Ammann 1990:214) Auch stilistische Konventionen sind an literarische Traditionen geknüpft und damit kulturell bedingt. Die Wirkung der sprachlichen Gestaltung entsteht also immer vor dem jeweiligen kulturellen Hintergrund. Daher kann auch die „treue“ Wiedergabe der sprachlichen Mittel zu

---

<sup>7</sup> Vgl. hierzu z.B. Holz-Mänttari 1984:129-148

unterschiedlicher Wirkung führen (vgl. Nord 1988:54): Ein Text, der in der Ausgangskultur als literarischer Text rezipiert wurde, kann u.U. in der sprachlichen Gestaltung von den Vorstellungen eines literarischen Textes in einer bestimmten Zielkultur zu einem bestimmten Zeitpunkt abweichen. Dies betrifft etwa die Stilebene(n) des Originaltextes. Die Übersetzerin/Der Übersetzer steht in einem solchen Fall vor der Frage, ob sie/er die Stilebene des Originaltextes beibehalten oder an die Erwartungen der LeserInnen in der Zielkultur anpassen sollte. Zur Beantwortung dieser Frage seien Hans J. Vermeer und Heidrun Witte zitiert:

„Literatur lebt als Kunst zu einem großen Teil von dem Interesse als neuer Ordnungsmöglichkeit. [...] Wenn Ordnung gruppenspezifisch ist, dann muß Literatur – und für unsere Überlegungen interessant: übersetzte Literatur – auch dieses Interesse wecken können: einer Leserschaft (Rezipientenmenge) neue Ordnungen einer anderen Gruppe aufzuzeigen. Translation hat dann eben dies als eine mögliche Aufgabe – bzw. Translat als einen möglichen Skopos.“ (Vermeer/Witte 1990:42).

Die Funktion einer literarischen Übersetzung kann also durchaus auch darin bestehen, den LeserInnen der Zielkultur einen Text zur Verfügung zu stellen, den diese u.U. als nicht „literarisch“ einstufen, ihnen sozusagen etwas vielleicht völlig Neues vorzustellen. „Verbesserungen“, etwa hinsichtlich der Stilebene, sind hier im Gegensatz zum Fachübersetzen keineswegs angebracht.

Neben den sprachlichen Merkmalen soll auch die fremde Kultur vermittelt werden. Jedoch fällt das, was beispielsweise spezifisch brasilianisch ist, nur denjenigen RezipientInnen als spezifisch auf, die diese Spezifika aus dem eigenen Kulturkreis nicht kennen (vgl. Ammann 1990:216). Auch hier ändert sich also fast immer die Wirkung auf die RezipientInnen in Ausgangs- und Zielkultur. Hinzu kommt folgendes Problem: Während man etwa bei der Übersetzung eines Sachtextes die eventuell beim Zielpublikum vorhandenen Defizite an kulturellem Hintergrundwissen durch Anmerkungen oder Glossare leicht kompensieren und dadurch umfassendes Verständnis sichern kann, wird dies bei der Übersetzung eines literarischen Textes schon schwieriger: Erklärungen in Form von Glossaren oder Fußnoten sind hier seitens der VerlegerInnen nicht immer erwünscht.

Aus den bisher dargelegten Besonderheiten des literarischen Übersetzens ergibt sich bereits eine Vielzahl an Problemen, die im Rahmen dieser Arbeit mit Sicherheit nicht vollständig behandelt werden können. Um aber zumindest einen Teil der spezifischen Probleme anschaulich darstellen zu können, möchte ich im Folgenden auf Zitate und Anmerkungen praktizierender LiteraturübersetzerInnen zurückgreifen. Die renommierte Literaturübersetzerin Elisabeth Markstein bringt das Wesen literarischer Texte und die damit verbundenen Schwierigkeiten auf den Punkt:

„[...] jede/r Übersetzende [...] wird bestätigen, daß es oft schwerer ist, einen ganz simplen Satz zu übersetzen als eine Betriebsanleitung für Gasturbinen. Denn jeder

Satz in einem literarischen Werk hat seinen Kontext, der nicht verlorengehen darf, und obendrein seinen Rhythmus – nicht nur in Versen –, dem zu folgen man sich bemühen muß. Der Kontext – das ist die Kultur [...]. Die Kultur eines Landes, die Alltagskultur, die Kunst, die Literatur natürlich, die Summe der Gestalten, der gezeichneten Konflikte und Situationen, die Gesamtheit der in dieser Sprachgemeinschaft als geflügelte Worte eingesetzten Zitate, eine ‚zweite Wirklichkeit‘ also, die im Bewußtsein einer jeden Sprachgemeinschaft oder Nation präsent ist und im Unterschied zum Fachtext bei literarischen Texten [...] eine *zweite Referenzebene* bildet [...].“ (Markstein 2002<sup>2</sup>:21)

Markstein fasst damit die Probleme zusammen, die in diesem Abschnitt bisher dargelegt wurden. Auf eine weitere Besonderheit literarischer Texte, deren Folgen für die Übersetzerin/den Übersetzer besonders schwerwiegend sein können – sofern diese(r) Wert legt auf eine inhaltlich einwandfreie Übersetzung, was leider nicht immer der Fall ist – weist der renommierte Literaturübersetzer Werner Richter (2002<sup>2</sup>:27) hin: In literarischen Texten hat alles Platz – es können alle Arten von Sondersprachen wie branchenspezifische Sprachen oder Fachsprachen, hybride Sprachen, Dia-, Idio- und Soziolekte vorkommen; Grenzen können hier nicht gezogen werden. Umfassende Recherche in den unterschiedlichsten Bereichen ist daher nicht etwa nur ein Bestandteil des Fachübersetzens, sondern auch des literarischen Übersetzens. Beispiele hierfür sind auch in der vorliegenden Arbeit zu finden: In der Analyse des Romans *O Continente* und seiner Übersetzung werden z.B. Recherchen in den Fachgebieten Flora, Fauna und Keramik dokumentiert (vgl. unten 3.).

Literarische Übersetzung birgt also eine Vielzahl an Schwierigkeiten und Herausforderungen, für die es keine allgemeingültige Lösung geben kann. Genauso wenig wird man wohl je behaupten können, eine Übersetzung sei perfekt. Daher sei an dieser Stelle die Schriftstellerin, Übersetzerin und Lektorin Elisabeth Borchers zitiert: „Die Vorstellung eine Übersetzung könne vollkommen sein, ist utopisch. Das äußerst Erreichbare ist: Annäherung.“ (1989:53)

Von daher verwundert auch das Phänomen der Neuübersetzung nicht, also der Übersetzung eines Werkes in eine Zielsprache, in der schon eine Übersetzung vorliegt. Dieses Phänomen ist im Rahmen dieser Arbeit insofern relevant, als die Übersetzung ins Deutsche von *O Continente* in der Übersetzungskritik auch in Hinblick auf deren Aktualität untersucht werden soll. Aus diesem Grund soll im nächsten Abschnitt kurz auf Neuübersetzungen eingegangen werden.

### **1.3.1 Neuübersetzungen**

Es mag auf den ersten Blick paradox erscheinen: Während literarische Werke im Original über Generationen hinweg gelesen werden, sind literarische Übersetzungen unweigerlich einem Alterungsprozess unterworfen. Aus verschiedenen Gründen jedoch sind „alternde

Übersetzungen und ewig junge Originale“, wie Jörn Albrecht (1998:101) es ausdrückt, keineswegs ein Widerspruch.

Es wurde bereits dargelegt, dass jede Übersetzung in einen bestimmten historischen und soziokulturellen Kontext eingebettet ist. Idealerweise gestaltet jede Übersetzerin/jeder Übersetzer das Translat zu einem festgelegten Zweck und damit für eine bestimmte Zielgruppe, wobei z.B. deren Wissensstand über die Ausgangskultur berücksichtigt werden muss. Da jeder Kulturkreis ständiger Veränderung unterworfen ist, verändert sich auch das Wissen über fremde Kulturen. Dies wird etwa bei der Übersetzung von Kulturreferenzen relevant: Während vor etwa 60 Jahren z.B. Getränke wie Mate-Tee oder Caipirinha im deutschen Sprachraum noch weitgehend unbekannt waren, kann man heutzutage bei einer Übersetzung solcher Kulturreferenzen davon ausgehen, dass diese dem Zielpublikum bekannt sind. Davon ausgehend, und vor dem Hintergrund der funktionalen Translationstheorie, ist es einleuchtend, dass es keine Übersetzung geben kann, die für alle Zeiten die bestmögliche bleibt.<sup>8</sup> Auch Veränderungen innerhalb der Zielkultur können ausschlaggebend dafür sein, dass eine Übersetzung nicht mehr als aktuell angesehen wird. So wurde etwa im Jahr 2003 vom Manesse-Verlag eine neue Übersetzung ins Deutsche von Jane Austens *Pride and Prejudice* verlegt, da die Übersetzung von 1948 feministische Aspekte des Originals „verklausuliert und unter einer gewundenen Syntax verdeckt vorgetragen“ hatte (vgl. Pöckl 2010:320). An solchen Beispielen lässt sich der Alterungsprozess, der Aktualitätsverlust, besonders anschaulich darstellen, wobei mit *Aktualität* keineswegs die Anpassung an den aktuellen Sprachgebrauch der Zielsprache gemeint ist. Man darf einer Übersetzung durchaus anmerken, dass das Original vor längerer Zeit entstanden ist.<sup>9</sup>

Ein anderer Aspekt ist jener der Unerreichbarkeit des Originals; vielmehr ist nur eine „Annäherung“ möglich, wie Borchers (1989:53) weiter oben (vgl. Abschnitt 3.1) bereits zitiert wurde. In jede Übersetzung fließt unwillkürlich die Interpretation der Übersetzerin/des Übersetzers mit ein, die mit der Interpretation anderer Menschen, seien es LeserInnen, ÜbersetzungskritikerInnen oder eben ÜbersetzerInnen, nie genau übereinstimmen wird (vgl. Arrojo 1986:137, zit. nach Ammann 1990:228; vgl. auch Albrecht 1998:105). Darüber hinaus enthalten literarische Texte „ein nicht vollständig ausschöpfbares Sinnpotential“ (Albrecht 1998:105). Mit anderen Worten: Es ist einerseits unmöglich, das „Sinnpotential“ vollständig und ein für alle Mal zu erfassen; andererseits muss das Erfasste in eine Zielsprache und -kultur übertragen werden, was ebenfalls Herausforderungen birgt und u.U. schier unmöglich

---

<sup>8</sup> „Es kann [...] nicht ‚die‘ Übersetzung geben, sondern [...] immer nur die jeweils von einem Übersetzer für seine intendierten Rezipienten in gegebener Situation angefertigte individuelle Übersetzung.“ (Vermeer 1986:42) Vgl. auch Coseriu (1981:46): „Auch die ‚beste Übersetzung‘ schlechthin für einen bestimmten Text gibt es aus diesem Grund nicht: Es gibt nur die beste Übersetzung dieses Textes für bestimmte Adressaten, zu einem bestimmten Zweck und in einer bestimmten geschichtlichen Situation.“

<sup>9</sup> Pöckl (2010:317f.) verweist auf eine Shakespeare-Neuübersetzung von Frank Günther und eine Neuübersetzung von Homers *Ilias* von Raoul Schrott, die aufgrund der Gegenwartssprachlichkeit sehr ablehnende Reaktionen zur Folge hatten.

erscheinen kann. In beiden Punkten ergeben sich zwangsläufig Interpretationsweisen und Übersetzungslösungen, die zwischen mehreren Personen selten übereinstimmen werden. Unter diesen Umständen ist es unmöglich, dass eine Übersetzung „vollkommen“ genannt werden kann; das Original wird niemals zur Gänze erreicht.

In diesem Zusammenhang möchte ich auch die preisgekrönte Literaturübersetzerin Swetlana Geier<sup>10</sup> zitieren, die in jahrzehntelanger Arbeit die fünf großen Romane Fjodor Dostojewskijs neu ins Deutsche übersetzt hat.<sup>11</sup> Sie sprach ebenfalls vom unsterblichen Original und von der Sterblichkeit einer Übersetzung. Jede Generation sehne sich instinktiv nach dem Original, und da der Motor des Übersetzens die Sehnsucht nach dem Original sei, übersetzten die Menschen immer weiter (vgl. Geier 2011:118f.): „Das ist die Sehnsucht nach etwas, [...] was sich immer wieder entzieht. Nach dem unerreichten Original. Nach dem Letzten und Eigentlichen.“<sup>12</sup> Diese Sehnsucht nach dem unerreichten Original und die Sterblichkeit von Übersetzungen machten für Swetlana Geier die Gründe dafür aus, dass große Werke neu übersetzt werden müssen.

---

<sup>10</sup> Geier (1923-2010) erhielt im Jahr 1995 den Leipziger Übersetzerpreis für Europäische Verständigung und im Jahr 2007 den Übersetzerpreis der Buchmesse Leipzig (vgl. Geier 2011:197).

<sup>11</sup> *Verbrechen und Strafe* (1994), *Der Idiot* (1996), *Böse Geister* (1998), *Die Brüder Karamasow* (2003), *Ein grüner Junge* (2006). Die Übersetzungen wurden vor allem für die besonders gelungene Übertragung der Polyphonie und des unverkennbaren, rauen literarischen Stils Dostojewskijs hochgelobt (vgl. z.B. Schmid 1994).

<sup>12</sup> Das Zitat stammt aus dem Film *Die Frau mit den 5 Elefanten* von Vadim Jendreyko (2009).

## 2. Übersetzungskritik

### 2.1 Rezensionen im Feuilleton vs. wissenschaftliche Übersetzungskritik

Die Bewertung von translatorischen Leistungen verläuft oftmals sehr subjektiv und basiert nicht auf translationswissenschaftlichen Theorien oder auf einer methodischen Vorgehensweise. Zunächst ist in diesem Zusammenhang zwischen wissenschaftlicher Übersetzungskritik und Rezensionen literarischer Übersetzungen, etwa in den Feuilleton-Teilen von Zeitungen oder in Literaturzeitschriften, zu unterscheiden. Ein großer Anteil der rezensierten Werke sind Übersetzungen; nichtsdestotrotz wird auf diese Tatsache in Rezensionen wenig bis gar nicht hingewiesen, wie auch die Tageszeitung *Der Standard* in ihrer Feuilleton-Beilage *Album* vom 09.03.2013 anlässlich der Leipziger Buchmesse einräumt: Der Leipziger Buchpreis werde in den Sparten Belletristik und Sachbuch vergeben „sowie in der zu wenig beachteten und zuweilen auch von den Feuilletons stiefmütterlich behandelten Sparte der literarischen Übersetzung“. An dieser Stelle lässt die Zeitung vier LiteraturübersetzerInnen selbst zu Wort kommen (vgl. o.A. 2013:1f.)

Dies stellt allerdings eher die Ausnahme dar: Der bereits zitierte Literaturübersetzer Werner Richter (1986) schildert in einem Artikel Beobachtungen zur Übersetzungsrezeption von RezensentInnen literarischer Texte, die sich mit der heute gängigen Praxis weitgehend decken:<sup>13</sup> Oft besteht der einzige Hinweis darauf, dass es sich beim besprochenen Werk um eine Übersetzung handelt, in der Namensnennung der Übersetzerin/des Übersetzters am Ende der Rezension, ungeachtet der beträchtlichen Unterschiede, die etwa bezüglich des gern gelobten oder verrissenen Stils zwischen Original und Übersetzung vorliegen können. Dies lässt darauf schließen, dass davon ausgegangen wird, dass die Übersetzerin/der Übersetzer den Stil der Autorin/des Autors des Ausgangstextes genau wiedergegeben hat. In anderen Fällen, vor allem wenn es sich um eine Neuübersetzung handelt, wird explizit auf die Übersetzerin/den Übersetzer und die Qualität der übersetzerischen Leistung hingewiesen, allerdings beschränkt sich dies oft auf eine subjektive, pauschale Bewertung in einem einzigen Satz, ohne jegliche Begründung. Auffällig ist dies vor allem, wenn in einer längeren Rezension eines kürzlich übersetzten Werks, die – wenn auch sehr allgemein gehalten – durchaus darauf eingeht, wie schwierig die Übersetzung des Werks sei, und das Translat als „Lebenswerk“ der Übersetzerin bezeichnet, zur Qualität des Translats nur die Bewertung „eindrucksvolle Übertragung“, ohne eine einzige Begründung für dieses Urteil, gebracht

---

<sup>13</sup> Die folgenden Anmerkungen zu Rezensionen übersetzter Texte in deutschsprachigen Feuilleton-Beilagen und Literaturzeitschriften beruhen lediglich auf eigenen Beobachtungen durch die Lektüre ausgewählter Print- und Online-Medien (die Feuilleton-Teile der österreichischen Tageszeitung *Der Standard* und der deutschen Wochenzeitung *Die Zeit* sowie die Online-Ausgaben der Literaturzeitschriften *Literaturen* und *Volltext*) und erheben daher keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Sie sollen lediglich einen Eindruck der gängigen Praxis liefern.

wird.<sup>14</sup> Die ÜbersetzerInnen kommen in derlei Fällen zwar gut weg, die LeserInnen der Rezension müssen dem Urteil der RezensentInnen aber blind vertrauen. Eine solche „Begründung“ für das Urteil der Rezensentin/des Rezensenten wird mitunter in Form von zitierten Textpassagen der Übersetzung mitgeliefert;<sup>15</sup> ohne die entsprechende Passage des Ausgangstextes lässt dies aber immer noch keine objektive Bewertung zu – und selbst wenn diese ebenfalls zitiert würde, ist das Problem damit noch immer nicht behoben, denn der Vergleich einzelner Sätze oder Passagen zwischen Original und Übersetzung ist keine objektive Bewertungsgrundlage für ein Translat. Ein Text muss immer als Ganzes gesehen werden.

Im Gegensatz zur beschriebenen, eher willkürlichen Praxis sind bei einer wissenschaftlich fundierten Übersetzungskritik eine methodische, intersubjektiv nachvollziehbare Vorgehensweise sowie Objektivität wesentlich. Mit *Objektivität* im Kontext der Übersetzungskritik ist nach Reiß (1971) Folgendes gemeint:

Objektivität meint in unserm Zusammenhang Überprüfbarkeit und ist das Gegenteil von Willkür und mangelnder Beweisführung. Das bedeutet: in jeder Übersetzungskritik ist eine gute oder schlechte Beurteilung ausführlich zu begründen und mit Nachweisen zu belegen. (Reiß 1971:12)

Um dies zu gewährleisten, sollte eine Übersetzungskritik nur von jemandem vorgenommen werden, die/der sowohl die Ausgangssprache als auch die Zielsprache beherrscht und „imstande ist, die Übersetzung am Original nachzuprüfen“ (vgl. Reiß 1971:11). Darüber hinaus brauchen ÜbersetzungskritikerInnen Kenntnisse über den Übersetzungsprozess an sich und translationswissenschaftliche Theorien. Versuche, eine auf translationswissenschaftlichen Theorien basierende Methode der Übersetzungskritik zu finden, stellten verschiedene TranslationswissenschaftlerInnen bereits ab den 1970er Jahren an. Mehrheitlich waren diese ausgangstextorientiert und basierten auf interlingualen, und nicht auf interkulturellen, Vergleichen (vgl. Ranke 1989). Einen wirklich brauchbaren Ansatz gab es erst, als man sich von der ausgangstextorientierten Kritik abwandte: Katharina Reiß (1971) maß als erste Translationswissenschaftlerin der „zieltexthängigen Kritik“, die sich jedoch niemals ausschließlich auf den Zieltext stützen darf (vgl. 1971:17ff.), eine Bedeutung im Bewertungsprozess zu und erweiterte ihre Überlegungen zu einer objektiven Übersetzungskritik um den Parameter Textfunktion (vgl. 1971:90). Damit legte Reiß mit *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik* den Grundstein für den funktionalen Ansatz in der Übersetzungskritik.

---

<sup>14</sup> Hierbei handelt es sich um eine Besprechung von Ezra Pounds *Cantos* in der Übersetzung von Eva Hesse (Schmidt 2010).

<sup>15</sup> Z. B. in einer Rezension zu Alex Capus' Neuübersetzung von John Kennedy Tooles *Verschwörung der Idioten* in der Online-Ausgabe von *Volltext* (o.A. 2011).

## 2.2 Das funktionale Modell der Übersetzungskritik nach Margret Ammann

Beim funktionalen Modell der Übersetzungskritik wird das Translat als eigenständiger, gleichberechtigter Text neben dem Original betrachtet, der zunächst unabhängig vom Ausgangstext untersucht wird. Wie wir bereits gesehen haben, sollte nicht das Original als Ausgangspunkt des Translationsprozesses dienen, sondern der Skopos des Translats. An zweiter Stelle steht die intratextuelle Kohärenz des Translats; erst an dritter Stelle folgt die Kohärenz zwischen Ausgangs- und Zieltext (vgl. Vermeer 1986:42f.; vgl. oben 1.2.1).<sup>16</sup> Daran orientiert sich auch die funktionale Übersetzungskritik nach Ammann: Ausgangspunkt ist die Frage nach der Funktion des Translats. Im nächsten Schritt wird festgestellt, ob das Translat als eigenständiger Text in sich kohärent ist. Erst nachdem dieselben Analyseschritte in Bezug auf das Original durchgeführt worden sind, wird festgestellt, ob eine intertextuelle Kohärenz zwischen Translat und Original vorliegt (vgl. Ammann 1990:212). Ohne die Frage nach der Funktion der beiden Texte wären weder die intratextuelle Kohärenz des Translats bzw. des Ausgangstextes noch die intertextuelle Kohärenz zwischen den beiden Texten feststellbar, da hierfür ein Bezugspunkt notwendig ist, der nicht in den Texten selbst liegt, sondern nur in Relation zum Skopos verstanden werden kann (vgl. Ammann 1990:214f.). Konkret besteht das Modell aus den folgenden fünf Kritikschritten:

1. Feststellung der Translatfunktion [...];
2. Feststellung der intratextuellen Translatkohärenz (Kohärenz des Inhalts bzw. Sinns, Kohärenz der Form und Kohärenz zwischen Inhalt bzw. Sinn und Form);
3. Feststellung der Funktion des Ausgangstextes [...];
4. Feststellung der intratextuellen Kohärenz des Ausgangstextes (wie bei 1.);
5. Feststellung einer intertextuellen Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext [...] (Ammann 1990:212)<sup>17</sup>

Mit Bezug auf Holz-Mänttari und Vermeer weist Ammann darauf hin, dass bei der Funktionsfeststellung der beiden Texte besonders auf die Eigenständigkeit des Translats und die möglicherweise divergierenden Skopoi zwischen Ausgangstext und Translat sowie auf die kulturelle Einbettung zu achten ist (vgl. Ammann 1990:2012.). Für die Feststellung der intertextuellen Kohärenz zwischen Translat und Originaltext muss die Übersetzungskritikerin/der Übersetzungskritiker Textanalysen vornehmen (vgl. Ammann 1990:214).

Neben der Skopostheorie und der Theorie des translatorischen Handelns bezieht Margret Ammann auch die *scenes-and-frames*-Semantik nach Fillmore (1977) im Kontext der Translationswissenschaft und die Theorie des Modell-Lesers nach Eco (1987) in ihr funktionales Modell der Übersetzungskritik mit ein. Bevor weitere Aspekte des Modells diskutiert werden können, sind daher zunächst diese Theorien vorzustellen. Nachfolgend wird

---

<sup>16</sup> Zu intra- und intertextueller Kohärenz vgl. auch unten 2.2.5

<sup>17</sup> Diese verkürzt dargelegten Kritikschritte stammen aus einem Manuskript von Hans J. Vermeer (vgl. Ammann 1990:212).

auf die Aspekte Kultur und Objektivität eingegangen sowie auf konkrete Aspekte der Übersetzungskritik: die Funktion der Texte und die intra- und interkulturelle Kohärenz.

### 2.2.1 Die *scenes-and-frames*-Semantik nach Fillmore im Kontext der Translationswissenschaft

Wie bereits dargelegt wurde, beinhaltet der Übersetzungsprozess sehr viel mehr als die bloße Transkodierung von ausgangssprachlichen Mitteln in die sprachlichen Mittel einer Zielsprache: Sprachen sind verbunden mit Kulturkreisen; Auffassungen, stereotype Vorstellungen und Bilder, die Menschen von Dingen haben, divergieren je nach ihrem soziokulturellen Hintergrund. Dies ist bei jeder Art von Translation grundlegend – Vermeer/Witte (1990) drücken es folgendermaßen aus:

Wenn die Vorstellungen von „Welt“ [...] kulturspezifisch sind, dann kann ein Translat [...] nicht einfach die nur sprachliche Umsetzung („Transkodierung“) eines mehr oder minder komplexen Inhalts (z. B. eines Ausgangstextes) sein, sondern muß zwangsläufig ein anderes, nämlich das zielkulturelle Modell von Welt darstellen – und kann damit ausgangskulturelle Inhalte erst im Rahmen dieses zielkulturellen Weltmodells widerspiegeln. (Vermeer/Witte 1990:18)

Mit seinem Aufsatz über die *scenes-and-frames*-Semantik stellte der Linguist Charles Fillmore (1977) ein neues, interdisziplinäres Konzept zu Bedeutung und Verständnis von Sprache vor. Nach Fillmore werden im Verstehensprozess sprachliche Formen (*frames*) mit eigenen persönlichen Erfahrungen, Vorstellungen und Situationen (*scenes*) assoziiert, und umgekehrt. *Scenes* und *frames* aktivieren einander also wechselseitig; ebenso aktivieren *frames* andere *frames*, und *scenes* wiederum andere *scenes* – die jeweils ähnlich oder gleich sind oder zueinander in Beziehung stehen (vgl. 1977:63). Beim Lesen eines Textes wird vor dem geistigen Auge der Leserin/des Lesers ein Bild aktiviert, das nach und nach durch weitere *scenes* ergänzt wird – die Leserin/der Leser baut also vor dem inneren Auge nach und nach eine Welt auf. Dass die einzelnen evozierten *scenes*, und die aus diesen *scenes* entstehende Gesamt-*scene*, aus persönlichen Erfahrungen und eigenem Vorwissen bestehen, erklärt zumindest teilweise, warum ein Text von unterschiedlichen LeserInnen auf unterschiedliche Weise interpretiert werden kann (vgl. 1977:61) – selbst wenn sie denselben soziokulturellen Hintergrund aufweisen.

Vannerem/Snell-Hornby (1986) stellen die *scenes-and-frames*-Semantik in einen translationswissenschaftlichen Kontext. Sie betonen dabei, dass das Konzept einen Beitrag dazu leisten könnte, „die kreative Rolle des Übersetzers zu erhellen“ (1986:189). Kreativität ist kein Merkmal, das nur LiteraturübersetzerInnen im Idealfall aufweisen sollten, vielmehr ist bei allen translatorischen Vorgängen Kreativität erforderlich, um adäquate Leistungen zu erzielen; trotzdem eignet sich m.E. die *scenes-and-frames*-Semantik in besonderer Weise zur Analyse von literarischen Übersetzungen, da einerseits das Formulieren von *frames*, die

bestimmte *scenes* aktivieren, im Kontext der literarischen Übersetzung ein besonders hohes Maß an Kreativität erfordern, und da andererseits dem „Bild im Kopf“, also dem Aufbauen von *scenes*, wohl bei kaum einer Produktions- oder Rezeptionssituation eine so große Bedeutung zukommt wie bei Produktion und Rezeption eines literarischen Textes.

*Scenes* sind kulturspezifisch. Vermeer (1990<sup>2</sup>:59) teilt Kultur in Para-, Dia- und Idiokultur ein: Als Parakultur bezeichnet er die Kultur einer Gesamtgesellschaft, etwa die mitteleuropäische oder die österreichische Kultur. Unter Diakultur versteht man einen Teil der Gesamtgesellschaft, also z. B. eine soziale Gruppe, eine Klasse oder eine Berufs- oder Interessensgruppe (vgl. Vermeer 1990<sup>2</sup>:59, Prunč 2007:155f.). Die kleinste Einheit ist die Idiokultur, die Vermeer als „die Menge aller Konventionen und Normen und deren Resultate, die das Verhalten genau einer Person bestimmen“, definiert (1990<sup>2</sup>:59). Da *scenes* abhängig sind „von der Situation, dem prototypischen Vorwissen, den individuellen Assoziationen“, sind sie para-, dia- und idiokulturspezifisch (vgl. Witte/Vermeer 1990:109). Prototypen bezeichnen Vermeer/Witte als eine Art „«Urgestalt» eines Gegenstandes“, einer Situation, etc. (vgl. 1990:23). Die prototypische Vorstellung von einem Gegenstand, einer Situation, etc. variiert je nach soziokulturellem Hintergrund. Dadurch ist auch die linguistische Kategorie der Äquivalenz nicht mehr haltbar. Ein Beispiel: Eine Portugiesin/Ein Portugiese wird durch den *frame café* eine andere *scene* aktivieren als eine Österreicherin/ein Österreicher durch den *frame Kaffee* aktivieren würde; in Portugal denkt man typischerweise an einen im Stehen getrunkenen Espresso, während man in Österreich eher an einen Milchkaffee, in gemütlicher Atmosphäre getrunken, denkt.

Wie lässt sich die *scenes-and-frames*-Semantik nun konkret auf den Translationsprozess anwenden? In Kommunikationsprozessen wird im Regelfall von einer Senderin/einem Sender, einer Botschaft und einer Empfängerin/einem Empfänger ausgegangen. Am Beispiel eines literarischen Textes lässt sich das so ausdrücken: Eine Textproduzentin/Ein Textproduzent baut eine *scene* auf und enkodiert diese in einen *frame*; die Rezipientin/der Rezipient dekodiert aus diesem *frame* wiederum eine *scene*. Beim Translationsprozess kommen noch mehr Elemente hinzu, denn die Translatorin/der Translator ist gleichzeitig Empfängerin/Empfänger eines Ausgangstextes und Senderin/Sender eines Zieltextes:

Zum einen haben wir die *scene* in der Vorstellung eines ausgangskulturellen Textproduzenten, die *scene*, die der Translator als Rezipient dieses ausgangskulturellen Textes aufbaut, dann die *scene*, die er seinen Ziellesern vermitteln will und schließlich die von einem Zielrezipienten realisierte *scene*. (Ammann 1990:226)

Es handelt sich also um vier *scenes*, die je nach Intention der Übersetzerin/des Übersetzers nicht unbedingt konstant sein müssen;<sup>18</sup> oft sind sie aber auch deswegen nicht konstant, weil die *scene*, die eine Rezipientin/ein Rezipient aktiviert, von der intendierten *scene* der Autorin/des Autors bzw. der Übersetzerin/des Übersetzers abweichen kann. Dies kann an mangelndem Verständnis oder einfach einer anderen Sicht der Welt seitens der Leserin/des Lesers liegen; aber auch die sprachliche Kompetenz der Produzentin/des Produzenten eines Textes (Ausgangs- oder Zieltext), trägt entscheidend dazu bei, ob bei der Leserin/beim Leser die intendierte *scene* evoziert wird (vgl. Vannerem/Snell-Hornby 1986:189f.).

Vor dem Hintergrund der *scenes-and-frames*-Semantik wird die Komplexität des Translationsprozesses und auch einer der Gründe für die „Fehler“-Anfälligkeit von Translaten nur allzu offenkundig: Jede/r Rezipient/in, so auch die Translatorin/der Translator als Rezipientin/Rezipient eines Ausgangstextes, ergänzt die durch einen *frame* evozierte *scene* durch prototypische *scenes* und eigene Assoziationen, die jeweils durch den soziokulturellen Hintergrund bzw. durch individuelle Erfahrungen geprägt sind. Hinzu kommt die Möglichkeit, dass die Übersetzerin/der Übersetzer beim Übersetzen aus einer Fremdsprache nicht die *scenes* aktiviert, die die Autorin/der Autor gemeint hat bzw. die eine Muttersprachlerin/ein Muttersprachler aktivieren würde (vgl. Vannerem/Snell-Hornby 1986:190).

Vor der Produktion des Zieltextes muss die Übersetzerin/der Übersetzer zunächst die einzelnen kleineren *scenes* und die Gesamt-*scene*, die „Szene hinter dem Text“ richtig erfasst haben. Danach gilt es, die erfassten *scenes* in der Zielsprache auszudrücken, wobei ständig zu überprüfen ist, ob die gewählten *frames* der adäquate Ausdruck für die durch die *frames* in der Ausgangssprache aktivierten *scenes* sind (vgl. Vannerem/Snell-Hornby 1986:191). Entscheidend für das Gelingen des Translationsprozesses ist auch das Wissen der Translatorin/des Translators über die Kenntnisse der ZieldtextrezipientInnen über die Fremdkultur: Sie/Er muss sich darüber im Klaren sein, dass die von ihr/ihm aktivierte *scene* durch das eigene Vorwissen über die Ausgangskultur beeinflusst ist, und gegebenenfalls den *frame* in der Zielsprache dahingehend modifizieren, dass auch RezipientInnen ohne entsprechendes Vorwissen die intendierte *scene* aktivieren (vgl. Vermeer/Witte 1990:132). Nur wenn die Übersetzerin/der Übersetzer über genügend Vorwissen zum Thema, Allgemeinbildung und Lebenserfahrung sowie Kreativität und ein überaus hohes Sprachgefühl verfügt, kann es ihr/ihm gelingen, die Szene hinter dem Ausgangstext zu verstehen und nachzuvollziehen, und diese *scene* in einen adäquaten zielsprachlichen *frame* zu dekodieren, immer unter Berücksichtigung der Funktion des Zieltextes; und nur dann kann

---

<sup>18</sup> Abhängig vom Skopos. Vgl. Vermeer (1990<sup>2</sup>:21): „In einer Translation wird versucht, eine solche Vorstellung, die sich im Kopf des Translators [...] gebildet hat, so neu zu formulieren, daß auch der Rezipient des Zieltextes eine sinnvolle Vorstellung bekommt – nicht unbedingt eine gleiche, das hängt ja vom Skopos ab.“

eine erfolgreiche Kommunikation zwischen AusgangstextautorIn und ZieltextrezipientIn erfolgen, für die die Übersetzerin/der Übersetzer die alleinige Verantwortung trägt (vgl. Vannerem/Snell-Hornby 1986:191f., 203).

### 2.2.2 Der Modell-Leser nach Eco

Bei allen Übersetzungsprozessen spielen die Funktion des Zieltextes, die unterschiedlichen Rezeptionssituationen des Ausgangstextes und des Zieltextes sowie individuelle Assoziationen, Vorwissen, etc. eine entscheidende Rolle: Ein Text wird immer in einem bestimmten sozial-historischen Kontext produziert; die Rezeption eines Textes kann in sehr unterschiedlichen sozial-historischen Kontexten geschehen, die entscheidenden Einfluss auf die Rezeption und Interpretation eines Textes haben (vgl. Ammann 1990:218f.). Auch in Hinblick auf die fünf Kritikschritte des Modells der Übersetzungskritik nach Ammann ist die Rezeption des Textes ein unabdingbarer Faktor, denn: „Ohne Rezipient sind Funktion und intra- und intertextuelle Relationen nicht feststellbar. Ein Text realisiert sich erst in der Rezeption.“ (Ammann 1990:217) Margret Ammann bezieht daher die Rolle der Leserin/des Lesers in ihr Modell der Übersetzungskritik mit ein und greift hierfür auf das Konzept des Modell-Lesers (*Lettore Modello*) nach Eco (1987)<sup>19</sup> zurück.

Umberto Eco entwirft mit seinem Konzept des Modell-Lesers nicht das Bild einer „idealen“ Leserin/eines „idealen“ Lesers; vielmehr sind Modell-Autor und Modell-Leser Textstrategien: „Ein Text ist nichts anderes als die Strategie, die den Bereich seiner [...] Interpretationen konstituiert.“ (Eco 1987:73) Erst durch die Interpretation oder „Aktualisierung“ durch eine Leserin/einen Leser wird ein Text zum Text. Bei dieser Aktualisierung müssen auch jene Dinge, die nicht gesagt werden – die „Leerstellen“ –, von der Leserin/vom Leser aktualisiert bzw. ausgefüllt werden, d.h. es wird „zwischen den Zeilen gelesen“, Rückschlüsse werden gezogen, Assoziationen erweckt, etc. (vgl. Eco 1987:61ff.). Die Produzentin/Der Produzent eines Textes verfasst den Text bewusst mit diesen Leerstellen und geht davon aus, dass diese bei der Rezeption ausgefüllt werden (vgl. Eco 1987:63f.). Die interpretative Mitarbeit wird also schon beim Verfassen eines Textes mitgedacht und ist Bestandteil desselben: „Ein Text ist ein syntaktisch-semantisch-pragmatisches Kunstwerk, an dessen generativer Planung die vorgesehene Interpretation bereits teilhat.“ (Eco 1987:83) In anderen Worten: Indem bei der Produktion eines Textes beispielsweise ein bestimmtes Vorwissen beim Publikum vorausgesetzt wird, wird der Text bereits für eine bestimmte Zielgruppe konzipiert; die Autorin/der Autor geht dabei davon aus, dass diese Zielgruppe die Art von Aktualisierung vornimmt, die sie/er für den Text vorsieht.

---

<sup>19</sup> Die Originalfassung *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi* erschien 1979 (Mailand: Bompiani).

Umberto Eco bezieht sich in *Lector in fabula* auch auf den Translationsprozess und bezeichnet die Translatorin/den Translator als „empirische[n] Leser, der sich wie ein Modell-Leser verhält.“ (Eco 1987:236) Ein gelungenes Translat ist für Eco somit ein „Beispiel einer öffentlich dargebotenen interpretativen Mitarbeit.“ (Eco 1987:236) In gewisser Weise mag das stimmen: Im Übersetzungsprozess fließen unweigerlich die Interpretationen der Übersetzerin/des Übersetzers in das Translat mit ein. Eine Übersetzerin/Ein Übersetzer ist aber kein/e LeserIn, die/der an einen Text herangeht wie eine „gewöhnliche“ Leserin/ein „gewöhnlicher“ Leser: Normalerweise weiß sie/er schon beim ersten Lesen eines Textes, dass sie/er diesen später übersetzen wird. Auch wird sie/er die im Text gebotenen Leerstellen im Idealfall auf jene Weise aktualisieren, wie die Autorin/der Autor dies vorgesehen hat; beim Übersetzen wiederum ist darauf zu achten, den ZieltextrezipientInnen Leerstellen anzubieten, die diese auch aktualisieren können. Somit ist die Herangehensweise an einen Text, den man übersetzen soll, eine völlig andere als bei einem Text, den man aus anderen Gründen liest. Aus translationswissenschaftlicher Sicht ist Ecos Definition des Translationsprozesses daher nicht ausreichend (vgl. Ammann 1990:224f.). Vielmehr ist die Strategie, die eine Translatorin/ein Translator verfolgt, ein Zusammenspiel aus den jeweiligen Strategien des Modell-Lesers und des Modell-Autors: Einerseits ist bei der Lektüre interpretative Mitarbeit zu leisten; andererseits erstellt die Translatorin/der Translator das Translat für eine bestimmte Zielgruppe und geht vor wie der Modell-Autor: Sie/Er verfolgt das Ziel, dass die gegebene Zielgruppe bei der Lektüre des Translats dieselben Aktualisierungen – oder genauer ausgedrückt: Aktualisierungen mit ähnlicher oder gleicher Wirkung – vornimmt wie sie/er selbst beim Lesen des Originaltextes.

### **2.2.3 Objektivität in der Übersetzungskritik**

Mit der Theorie des translatorischen Handelns, der Skopostheorie, der *scenes-&-frames*-Semantik und dem Modell-Leser als Grundlage stehen beim funktionalen Modell der Übersetzungskritik die folgenden Faktoren im Zentrum: Translation als zielgerichtetes Handeln, die Skopoi des Translats und des Ausgangstextes, die kulturelle Einbettung der beiden Texte sowie ihre Wirkung auf die RezipientInnen in ihren spezifischen Rezeptionssituationen (vgl. Ammann 1990:212, 219). All diese Faktoren hängen eng mit dem Aspekt *Kultur* zusammen, denn weder kann die RezipientInnengruppe eines Textes als außerhalb einer Kultur stehend betrachtet werden noch kann der Skopos unabhängig von der RezipientInnengruppe bestimmt werden. Dieser Aspekt ist es auch, der das funktionale Modell von anderen, aus bilingualer Sicht entstandenen Kritikmodellen wesentlich unterscheidet: Das funktionale Modell nach Ammann ist aus *bikultureller* Sicht entstanden und ermöglicht der Übersetzungskritikerin/dem Übersetzungskritiker eine „Perspektivenübernahme“. Ein Beispiel: Besondere Merkmale eines Textes werden in einem anderen kulturellen Kontext möglicherweise nicht als solche wahrgenommen. Bei einer

Übersetzungskritik reicht es also nicht aus, die beiden Texte auf rein sprachlicher Ebene miteinander zu vergleichen: Die beiden Texte müssen im Zusammenhang mit ihrer jeweiligen kulturellen Umgebung und ihren jeweiligen RezipientInnengruppen in ihren spezifischen Rezeptionssituationen verglichen werden (vgl. Ammann 1990:219).

Aus dem Aspekt der kulturellen Einbettung und der spezifischen Rezeptionssituation heraus ergibt sich auch ein grundsätzliches Problem einer jeden Übersetzungskritik: Jede/r ÜbersetzungskritikerIn ist ebenfalls immer RezipientIn und bringt einen bestimmten para-, dia- und idio-kulturellen Hintergrund mit. Daher ist es unmöglich, eine Übersetzungskritik durchzuführen, die frei von jeglicher Subjektivität ist. Diesen Anspruch stellt das funktionale Modell auch gar nicht. Eine Kritik muss jedoch nachvollziehbar sein, und dies kann sie nur dann sein, wenn sie auf theoretischen Prämissen und einer methodischen Vorgehensweise beruht (vgl. Ammann 1990:213). Die eigene Interpretation des Ausgangstextes ist also ein Faktor, der unweigerlich in die Kritik miteinfließt: Bei der Bewertung einer Übersetzung vergleicht man im Grunde die Übersetzung mit der eigenen Interpretation des Ausgangstextes, die niemals exakt dieselbe wie jene der Übersetzerin/des Übersetzers sein kann (vgl. Arrojo 1986:137, zit. nach Ammann 1990:228). Der zieltextorientierte Ansatz kann hier Abhilfe schaffen. Andererseits müssen sich ÜbersetzungskritikerInnen dessen bewusst sein, dass auch Leseerwartungen bei der Interpretation eines Textes eine Rolle spielen und diese von LeserIn zu LeserIn unterschiedlich sein können. Diese unterschiedlichen Leseerwartungen gilt es zu unterscheiden und gegeneinander in Beziehung zu setzen (vgl. Ammann 1990:228). Leseerwartungen und Interpretation hängen z.B. mit der literarischen Erfahrung einer Leserin/eines Lesers zusammen. Interpretation ist aber auch kulturspezifisch und von Traditionen geprägt (vgl. Ammann 1990:221). Aus dem para-, sozio- und idio-kulturellen Hintergrund der Übersetzungskritikerin/des Übersetzungskritikers sowie aller anderen in die translatorische Handlung involvierten Personen ergibt sich also, dass eine Übersetzungskritik niemals zur Gänze objektiv sein kann.

#### **2.2.4 Textfunktion**

Ammann (1993:434) unterscheidet zwischen „Prozeßkritik“ und „Produktkritik“: Ersteres bezieht sich auf den Prozess des translatorischen Handelns, zweiteres auf das Translat an sich. Das in dieser Arbeit verwendete Modell für die Kritik bezieht Ammann zwar auf die Produktkritik (vgl. Ammann 1993:439); das Modell umfasst mit der Frage nach der Funktion der Texte aber auch Fragen einer Prozesskritik: Diese beschäftigt sich mit den „Faktoren, [...], durch die der Prozeß, der zu einer Verdolmetschung führt, ausgelöst oder bestimmt wird.“ (Ammann 1993:435) Genauer gesagt befasst sie sich mit dem „Skopos eines Translats, Fragen nach Auftraggeber und Zielrezipient“, also mit der „Art und Weise, wie sich die translatorische Handlung in das allgemeine soziale Handlungsnetz einfügt“ (vgl. Ammann

1993:436). Diese Fragen sind in der Produktkritik, bei der Feststellung der Funktion, ebenfalls zu beantworten. Gewissermaßen ist daher eine Übersetzungskritik in der Form, wie sie in der vorliegenden Arbeit vorgenommen wird, sowohl Prozess- als auch Produktkritik.

Die Feststellung der Funktion kann sich mitunter aus verschiedenen Gründen schwierig gestalten, etwa wenn die Texte schon sehr alt sind, insbesondere die Übersetzung – so wie es auch bei jener Übersetzung, die in dieser Arbeit behandelt werden soll, der Fall ist: Das Erscheinungsdatum liegt 60 Jahre zurück und der Übersetzer ist bereits verstorben; der Verlag existiert heute nicht mehr. Darüber hinaus liegen zur Übersetzung, zum Übersetzer und zum Verlag relativ wenige Informationen vor. Bei neueren Übersetzungen kann schon allein die Recherche wertvolle Hinweise bezüglich der Funktion der Übersetzung geben. Zusätzlich können durch Kontaktaufnahme mit dem Verlag und/oder mit der Übersetzerin/dem Übersetzer, sofern diese zur Kooperation bereit sind, auch die Hintergründe der Übersetzung erschlossen werden – etwa die Motive der Übersetzerin/des Übersetzers, den Text zu übersetzen, ihre/seine Vorgehensweise und die Zusammenarbeit mit dem Verlag, die Motive des Verlags selbst, das betreffende Werk zu verlegen, sein intendiertes Zielpublikum, etc. Ist dies nicht möglich, sind zu diesen Fragen oftmals nicht mehr als Spekulationen möglich. Die Recherchen erweisen sich als kompliziert und fördern mitunter unerwartete Fakten zutage, die, nicht nur aus heutiger Perspektive, geradezu skandalös sind und überhaupt die gesamte Kritik, so wie sie geplant war, in Frage stellen können. Derlei unerwartete Ergebnisse müssen jedoch akzeptiert und auf bestmögliche Weise in die Kritik integriert werden.

Konkret geht es hier um Recherchen zur Entstehung der Übersetzung von *O Continente* sowie zur Praxis des Verlags im Zusammenhang mit Übersetzungen; hierauf wird in Kapitel 4 noch näher eingegangen. Ammann unterscheidet in ähnlichem Zusammenhang die „Systeme, zu denen die unterschiedlichen Bewertungskriterien gehören“ (Ammann 1993:436) und erwähnt, dass in gewissen Fällen nur eine ethische Frage gestellt werden kann, die zu einem anderen System zählt als andere Fragen, wie etwa jene nach grammatischer Korrektheit oder jene nach Sprach- und Kulturkompetenz (vgl. Ammann 1993:435f., 438). Ammann stellt auch klar, dass es für eine akzeptable Übersetzung nicht reicht, die intendierte Funktion zu erfüllen. Es kann durchaus vorkommen, dass die Funktion zwar erfüllt wird, das Translat aber aufgrund schwerwiegender Inkohärenzen oder Fehler, etwa auf Ebene der Sprachkompetenz, trotzdem inakzeptabel ist (vgl. Ammann 1993:438f.).

### **2.2.5 Intratextuelle und intertextuelle Kohärenz**

Da in der Übersetzungskritik die intratextuelle Kohärenz der beiden Texte sowie die intertextuelle Kohärenz zwischen beiden Texten untersucht werden soll, soll auch definiert

werden, was im Rahmen der vorliegenden Arbeit unter *Kohärenz* und *Inkohärenz* zu verstehen ist. Reiß/Vermeer (1984:112) formulieren ihre „Kohärenzregel“ folgendermaßen:

Geglückt ist eine Interaktion, wenn sie vom Rezipienten als hinreichend kohärent mit seiner Situation interpretiert wird und kein Protest, in welcher Form auch immer, zu Übermittlung, Sprache und deren Sinn („Gemeintem“) **folgt**.

Intratextuelle Kohärenz ist also keine statische Qualität, sondern entsteht erst durch die Rezeption und ist abhängig von der jeweiligen Rezeptionssituation, d.h. bei der Translation als interkultureller Transfer muss immer die Rezipientin/der Rezipient des Zieltextes mit ihrem/seinem soziokulturellen Hintergrund, kulturellen Vorwissen etc. mitberücksichtigt werden. Der „Protest“ kann sich schon allein darin manifestieren, dass die Rezipientin/der Rezipient beim Lesen über etwas „stolpert“. Kommt es zum Protest, so spricht man von Inkohärenz.

Die intratextuelle Kohärenz ist der intertextuellen Kohärenz, die Reiß/Vermeer „Fidelität“ nennen (1984:114), übergeordnet, denn das Translat wird üblicherweise als eigenständiger Text rezipiert, dessen Stimmigkeit in sich daher vorrangig ist (vgl. 1984:114f). Intertextuelle Kohärenz ist nach der „Fidelitätsregel“ (1984:114) der „kohärente Transfer eines Ausgangstextes“ in einen Zieltext in Abhängigkeit des Skopos (vgl. 1984:114f).

### 3. Der Autor und der Roman

Zur Durchführung der Übersetzungskritik ist zunächst die Kontextualisierung der beiden Texte notwendig. Hierfür werden zunächst der Autor des Werks und das Werk selbst mit seinem historischen Kontext vorgestellt.

#### 3.1 Der Autor: Erico Verissimo

##### 3.1.1 Leben und Werk

Erico Lopes Verissimo<sup>20</sup>, geboren am 17. Dezember 1905 in Cruz Alta, im südlichsten brasilianischen Bundesstaat Rio Grande do Sul, und verstorben am 28. November 1975 in dessen Hauptstadt Porto Alegre, war einer der wichtigsten und populärsten brasilianischen Autoren des 20. Jahrhunderts. Hinsichtlich seiner Popularität wurde er gar mit Jorge Amado verglichen (vgl. Bosi 2010<sup>47</sup>:434).<sup>21</sup> Er gehörte der literarischen Strömung des brasilianischen Modernismus an, der seinen Anfang 1922 mit der *Semana de Arte Moderna* in São Paulo nahm (vgl. *Dicionário de Literatura*, Stichwort: Veríssimo, Érico).

Die schriftstellerische Karriere Verissimos, der aufgrund von finanziellen Problemen seiner Eltern das Gymnasium vorzeitig abbrechen musste, begann 1928 mit der Veröffentlichung der Erzählung „Ladrão de Gado“ in der Zeitschrift *Revista do Globo*, herausgegeben vom in Porto Alegre ansässigen Verlagshaus *Livraria do Globo*. Nach seinem Umzug nach Porto Alegre im Jahr 1930 wurde er in der Redaktion der Zeitschrift angestellt (vgl. Gonzaga 1990:10ff.). Ab 1932 war er direkt beim Verlag als Berater für Übersetzungen und Publikationen tätig (vgl. IMS 2003:10). 1934 erhielt er, neben drei anderen Autoren, den *Prêmio Machado de Assis* für *Música ao Longe*, 1935 wurde sein Roman *Caminhos Cruzados* von der Stiftung *Fundação Graça Aranha* als bester Roman des Jahres ausgezeichnet. Mit *Olhai os Lírios do Campo* (1938) wurde er schließlich im ganzen Land bekannt und konnte die Arbeit bei *Revista do Globo* aufgeben, um sich ganz auf sein literarisches Schaffen und die Arbeit im Verlag, dessen Vorstand er mittlerweile angehörte, zu konzentrieren (vgl. Gonzaga 1990:13f.). Zu jener Zeit avancierte *Globo* durch die Aufnahme hochrangiger internationaler AutorInnen in sein Verlagsprogramm, wie Thomas

---

<sup>20</sup> Die brasilianische Rechtschreibreform von 1943 sieht vor, dass Namen von verstorbenen Personen an die gültige Rechtschreibung angepasst werden. Nach dieser Regelung wäre eigentlich die Schreibweise „Érico Veríssimo“ richtig (vgl. z.B. URL: Língua Brasil). Im Rahmen dieser Arbeit soll trotzdem jene Schreibweise beibehalten werden, die in Verissimos Geburtsurkunde aufscheint und die Verissimo selbst Zeit seines Lebens verwendete. Auch zahlreiche ExpertInnen benutzen stets diese Schreibweise (z.B. Alfredo Bosi oder Antônio Hohlfeldt).

<sup>21</sup> “Só há um romancista brasileiro que partilha com Jorge Amado o êxito maciço junto ao público: Erico Verissimo.” (“Es gibt nur einen brasilianischen Schriftsteller, der beim Publikum denselben riesigen Erfolg wie Jorge Amado genießt: Erico Verissimo.“ – eigene Übersetzung)

Mann, Virginia Woolf, Marcel Proust oder Leo Tolstoi, zum wichtigsten Verlag Brasiliens (vgl. Gonzaga 1990:47, IMS 2003:12). Auch in späteren Jahren wurde Verissimos Werk vielfach ausgezeichnet; unter anderem wurde ihm 1954 von der *Academia Brasileira das Letras* der *Prêmio Machado de Assis* für sein Gesamtwerk verliehen (vgl. IMS 2003:14).

Weniger wohlwollende KritikerInnen stempelten Erico Verissimo oft als bloßen „Geschichtenerzähler“ („*contador-de-histórias*“) ab (vgl. Gonzaga 1990:52). Im Allgemeinen wird er jedoch neben so bedeutenden SchriftstellerInnen wie Jorge Amado, Rachel de Queiroz oder Graciliano Ramos zur *segunda geração* („Zweite Generation“) oder *geração de 1930* des brasilianischen Modernismus gezählt und zählt somit zu den bedeutendsten brasilianischen SchriftstellerInnen überhaupt. Während die erste Generation der Modernisten, die *geração de 1922*, von der europäischen Avantgarde beeinflusst war und traditionelle Erzählstrukturen aufbrach, besann sich die zweite Generation wieder auf traditionellere Formen der Erzählung und ließ sich vom Realismus des 19. Jahrhunderts inspirieren.<sup>22</sup> Das wichtigste Merkmal des brasilianischen Modernismus hat die zweite Generation jedoch von der ersten übernommen: den sprachlichen Stil, der weniger gehoben und deutlich umgangssprachlicher war als bis dahin in der Literatur üblich, und der auch ein wesentliches Merkmal der Werke Erico Verissimos darstellt. Im Unterschied zu anderen AutorInnen seiner Generation, kommt in Verissimos Werken jedoch weniger Obszönität in Sprache und Thematik vor – so wird Sexualität sprachlich meist nur angedeutet, weshalb seine Texte eher konservatives Publikum ansprachen (vgl. Gonzaga 1990:55ff.).

Wie viele andere Intellektuelle seiner Zeit geriet auch Erico Verissimo mit der Diktatur unter Getúlio Vargas (1930-1945) und der Zensur in Konflikt: Der als „unmoralisch“ und „subversiv“ bezeichnete gesellschaftskritische Roman *Caminhos Cruzados* (1935) löste heftige Kritik und Kontroversen aus, und Verissimo musste sich dafür beim Überwachungsorgan *Departamento de Ordem Política e Social* (Abteilung für politische und soziale Ordnung) rechtfertigen (vgl. Gonzaga 1990:13). Unter dem 1937 durch Getúlio Vargas proklamierten *Estado Novo* nahmen Kontrolle und Zensur immer mehr zu; 1937 wurde Verissimo etwa aufgefordert, die Inhalte seiner Radiosendung für Kinder, *Clube dos três porquinhos* bei *Rádio Farroupilha*, jeweils zuvor dem *Departamento de Imprensa e Propaganda* (Abteilung für Presse und Propaganda) vorzulegen, woraufhin er die Sendung einstellte (vgl. IMS 2003:11, Gonzaga 1990:14). Aufgrund dieser strengen Kontrolle wurde eine geheime Tochterfirma des *Globo*-Verlags, *Editora Meridiano*, gegründet, bei der Texte veröffentlicht wurden, die dem Regime hätten missfallen können (vgl. IMS 2003:12). Ende 1940 folgte Verissimo einer Einladung der USA, drei Monate in dem Land zu verbringen, wo er Schriftsteller wie Aldous Huxley und Thomas Mann kennen lernte. Die Eindrücke dieser Reise hielt er in *Gato Preto em Campo de Neve* (1941) fest. Der 1942 erschienene Roman *O*

---

<sup>22</sup> Der bedeutendste Vertreter des brasilianischen Realismus war Machado de Assis; vgl. hierzu z.B. Bosi 2010<sup>47</sup>:184-193.

*Resto é Silêncio* löste erneut Diskussionen aus und wurde von einer katholischen Einrichtung scharf verurteilt. Es wurde sogar vorgeschlagen, das Buch zu verbrennen und Verissimo des Landes zu verweisen. Daraufhin folgte er 1943 erneut einer Einladung der USA und lebte mit seiner Familie bis 1945 im Land, zunächst als Gastprofessor für brasilianische Literatur an der University of California, in Berkeley, danach als Professor für brasilianische Geschichte am Mills College, in Oakland (vgl. Gonzaga 1990:15f.). Dort veröffentlichte er *Brazilian Literature: An Outline* (1944) (vgl. Gonzaga 1990:16, IMS 2003:13). Die Eindrücke seines zweiten Aufenthaltes in den USA hielt er in *A Volta do Gato Preto* (1946) fest. Von 1953 bis 1956 lebte er als Leiter der Kulturabteilung der Panamerikanischen Union in Washington (vgl. Gonzaga 1990:16f.).

Das literarische Werk Erico Verissimos wird in drei Zyklen eingeteilt: Der erste Romanzyklus, der das Leben im Süden Brasiliens zum Thema hat, umfasst die Bände *Clarissa* (1933), *Caminhos Cruzados* (1935), *Música ao Longe* (1936), *Um Lugar ao Sol* (1936), *Olhai os Lírios do Campo* (1938), *Saga* (1940) und *O Resto é Silêncio* (1942) (vgl. *Autorenlexikon Lateinamerika*, Stichwort: Veríssimo, Erico). Der zweite Romanzyklus und Verissimos größter literarischer Erfolg ist die Trilogie *O Tempo e o Vento*, bestehend aus dem in der vorliegenden Arbeit behandelten Roman *O Continente* (1949) sowie *O Retrato* (1951) und *O Arquipélago* (1962) (vgl. *Autorenlexikon Lateinamerika*, Stichwort s.o.; Rössig 1995:624). Der dritte Romanzyklus behandelt politische Themen und besteht aus *O Senhor Embaixador* (1965), *O Prisioneiro* (1967) und *Incidente em Antares* (1971). Den Abschluss seines literarischen Werks bildet die in zwei Bänden erschienene Autobiographie *Solo de Clarineta* (1973/1976) (vgl. *Autorenlexikon Lateinamerika*, Stichwort s.o.).

Erico Verissimo war auch Übersetzer einiger literarischer Werke aus dem Englischen und Deutschen: Seine ersten Übersetzungen, die Romane *O Sineiro* (*The Ringer*), *O Círculo Vermelho* (*The Crimson Circle*) und *A Porta das Sete Chaves* (*The Door With Seven Locks*), alle von Edgar Wallace, erschienen 1931, noch vor seinen eigenen Werken (vgl. IMS 2003:10). In weiterer Folge übersetzte er Ernst Glaesers *Jahrgang 1902* (*Classe 1902*, 1933), Aldous Huxleys *Point Counterpoint* (*Contraponto*, 1935), Hans Falladas *Kleiner Mann, was nun?* (*E agora, seu moço?*, 1937), John Steinbecks *Of Mice and Men* (*Ratos e Homens*, 1940) sowie Werke von James Hilton, Katherine Mansfield, Robert Nathan, Horace McCoy und Somerset Maugham (vgl. IMS 2003:164f.).<sup>23</sup>

### 3.1.2 Rezeption im deutschsprachigen Raum

Erico Verissimo, der in seiner Heimat ähnlichen Erfolg wie Jorge Amado hatte, erreichte im deutschsprachigen Raum nie den Bekanntheitsgrad seines Landsmannes (vgl. Briesemeister

---

<sup>23</sup> Wie alle eigenen Werke sind auch alle Übersetzungen bei *Globo* erschienen.

1983:181-184).<sup>24</sup> Insgesamt wurden sechs seiner Werke ins Deutsche übersetzt: *O Continente (Die Zeit und der Wind, 1953)*, *O Retrato (Das Bildnis des Rodrigo Cambará, 1955)*, *Noite (Nacht, o.J.)*<sup>25</sup>, *México (Mexiko. Land der Gegensätze, 1958)*, *O Senhor Embaixador (Seine Exzellenz der Botschafter, 1967)* und *Olhai os Lírios do Campo (Die Lilien auf dem Felde, 1974)*.<sup>26</sup>

*Die Zeit und der Wind* erreichte bis 1983 eine Auflagenhöhe von etwa 330.000 Exemplaren und war somit durchaus erfolgreich (vgl. Briesemeister 1983:184). Nach zwei Drucken bei Neff (1953 und 1954) erschienen Lizenzausgaben bei der Buchgemeinschaft Donauland und beim Europäischen Buchklub (1956) sowie im Jahr 1987 eine Taschenbuchausgabe bei Goldmann (vgl. URL: DNBA, URL: OBV). Dass *O Arquipélago* (1962), der dritte Teil der Trilogie *O Tempo e o Vento*, die als Verissimos Hauptwerk gilt, nicht ins Deutsche übersetzt wurde, dürfte auf den mäßigen Erfolg des zweiten Teils, *Das Bildnis des Rodrigo Cambará*, zurückzuführen sein. *Olhai os Lírios do Campo (Die Lilien auf dem Felde)* wurde hingegen in den 1970er Jahren mit einer Verspätung von fast 40 Jahren übersetzt, hatte aber ebenso wie *Nacht* und *Seine Exzellenz der Botschafter* nur mäßigen Erfolg (vgl. Briesemeister 1983:184).

Das anfängliche Interesse der deutschsprachigen LeserInnen nahm also schon nach *Die Zeit und der Wind*, dem ersten Teil der Trilogie und gleichzeitig dem ersten ins Deutsche übersetzten Werk Verissimos, wieder ab. Auch in Brasilien wurde der zweite Teil weniger euphorisch aufgenommen als der erste (vgl. IMS 2003:13); jedoch feierte Verissimo dennoch weiterhin große Erfolge in seinem Heimatland und blieb einer der wichtigsten Schriftsteller des 20. Jahrhunderts. Im deutschsprachigen Raum hingegen war keines seiner danach veröffentlichten Werke so erfolgreich wie *Die Zeit und der Wind*. Ob einer der Gründe dafür in der Art und Weise liegen könnte, wie der Roman ins Deutsche übersetzt wurde, wird sich in Kapitel 5 zeigen.

### 3.2 Die Trilogie: *O Tempo e o Vento*

Die Romantrilogie *O Tempo e o Vento* ist eine Familiensaga, deren Handlungszeitraum insgesamt 200 Jahre umfasst: 1745 bis 1945. Vor dem Hintergrund der Geschichte Brasiliens und des südlichsten brasilianischen Bundesstaates Rio Grande do Sul, von der Zeit der portugiesisch-spanischen Grenzkriege bis zum Ende des *Estado Novo*, wird die politische, wirtschaftliche und gesellschaftliche Entwicklung des Landes und der Region anhand der

---

<sup>24</sup> Bis zum Jahr 1983 lag Jorge Amado bei Übersetzungen und verkauften Exemplaren im deutschen Sprachraum klar an der Spitze (vgl. Briesemeister 1983:181). Mittlerweile dürfte in puncto Bekanntheitsgrad auch dieser deutlich von Paulo Coelho überholt worden sein.

<sup>25</sup> *Noite* erschien 1954. Bei der Übersetzung ins Deutsche handelt es sich in Wahrheit um eine Übersetzung aus dem Englischen. Vgl. auch Kapitel 4.

<sup>26</sup> Alle Übersetzungen sind in Erstausgabe im Verlag Paul Neff erschienen. Die ÜbersetzerInnen sind der Bibliographie zu entnehmen. Vgl. auch Kapitel 4.

Geschichte der fiktiven Familie Terra Cambará und deren Rivalität mit der Familie Amaral nachgezeichnet. Die persönliche Geschichte der Hauptfiguren, die jeweils in einen spezifischen historischen Kontext eingebettet ist, steht dabei jedoch immer im Vordergrund.<sup>27</sup> Hauptschauplatz der Trilogie ist die ebenfalls fiktive Stadt Santa Fé, anhand derer die Urbanisierung der Region dargestellt wird. Der Titel spielt auf das immerwährende Zusammenspiel von Vergänglichem – der Zeit – und Beständigem – dem Wind – im Verlauf der Geschichte an (vgl. Gonzaga 1990:60f.).

Der erste Teil umfasst die Jahre 1745 bis 1895 (vgl. unten 3.2.2). Der zweite Teil, *O Retrato*, beschreibt die sozio-ökonomischen Probleme des brasilianischen Südens in den Jahren 1909 bis 1915, die vom Beginn der Industrialisierung geprägt sind. Im dritten Teil, *O Arquipélago*, dienen die Diktatur unter Getúlio Vargas und deren Vorgeschichte bis hin zum Sturz 1945 als historischer Hintergrund der Handlung.

Anfangs plante Verissimo, die Geschichte in einem einzigen Band mit etwa 800 Seiten unterzubringen und wollte sich dafür drei Jahre Zeit nehmen; das Endergebnis der Idee ist eine Trilogie mit mehr als 2.200 Seiten, die insgesamt 15 Jahre Arbeit in Anspruch nahm (vgl. IMS 2003:13, Gonzaga 1990:57f.). Zwar wurden bei Erscheinen nicht alle drei Teile in gleichem Maße von der Kritik gelobt – wie bereits angemerkt, kam dem zweiten Teil etwas weniger Wertschätzung zu als dem hochgelobten ersten und dritten Teil (vgl. IMS 2003:13, 15), und auch Verissimo selbst, der sehr bescheiden war und sich selbst nicht als großen Literaten sah, maß unter all seinen Werken einzig *O Continente* eine Bedeutung zu, die eine Zeit lang überdauern könnte (vgl. Verissimo 1966, zit. nach IMS 2003:28). Jedoch gilt nicht nur *O Continente*, sondern die Trilogie als Ganzes bis heute als das Hauptwerk Verissimos und als der Historienroman schlechthin für die *gaúchos*<sup>28</sup>. Das Werk wurde mehrmals neu verlegt und diente als Vorlage für Kinofilme und TV-Adaptionen (vgl. IMS 2003:182).

### 3.3 Der Roman: *O Continente*

#### 3.3.1 Aufbau

*O Continente* bildet den ersten Teil einer zusammenhängenden Trilogie, ist aber, ebenso wie die anderen beiden Teile, ein eigenständiger, in sich abgeschlossener Roman, der aus sieben Kapiteln besteht, die ihrerseits zusammenhängende, aber in sich abgeschlossene Texte darstellen. Zwei dieser Texte – „Ana Terra“ und „Um Certo Capitão Rodrigo“ – wurden auch als Bücher veröffentlicht.<sup>29</sup> Daher bietet es sich bei diesem umfangreichen Werk an, sich bei

---

<sup>27</sup> Daher kann *O Tempo e o Vento* nicht als Historienroman im eigentlichen Sinn bezeichnet werden, wie Gonzaga (1990:59f.) anmerkt.

<sup>28</sup> Autoethnonym der BewohnerInnen von Rio Grande do Sul.

<sup>29</sup> *Ana Terra*. Porto Alegre: Globo, 1971; *Um Certo Capitão Rodrigo*. Porto Alegre: Globo, 1970.

einer Übersetzungskritik auf einen der sieben Texte, in diesem Fall „Ana Terra“, zu konzentrieren.

Der Roman beginnt mit dem Kapitel „O Sobrado“ („Der Sobrado“), der in sieben Abschnitte unterteilt ist und chronologisch das letzte Ereignis der Handlung erzählt: das Ende der Föderalistischen Revolution im Jahr 1895. Dazwischen wird jeweils kapitelweise in Rückblenden die Geschichte erzählt, die zu diesem letzten Ereignis hinführt. Auf jedes dieser Kapitel folgt ein Zwischenteil, der sich nicht nur durch Kursivdruck vom Rest des Romans abhebt: Diese Zwischenteile heben sich auch vom jeweiligen Haupterzählstrang ab und erzählen historische Ereignisse aus ganz unterschiedlichen Perspektiven sowie die Geschichte der Familie Caré; ein Mitglied dieser Familie kommt gegen Ende des Romans auch im Haupterzählstrang vor. Verissimo entfernt sich hier von der üblichen Erzählweise, schreibt eher skizzenhaft und bedient sich unterschiedlicher Formen der Textgestaltung, wie Dialogen oder lyrischen Abrissen.

Im Folgenden sollen der Inhalt des Romans und die wichtigsten historischen Ereignisse, die mit diesem in Zusammenhang stehen, zusammengefasst werden, wobei, außer bei „Ana Terra“, auf eine Unterteilung zwischen Romaninhalt und dem jeweiligen historischen Kontext verzichtet wird. Da das in der Übersetzungskritik behandelte Kapitel chronologisch gesehen das zweite Kapitel darstellt, wird das Hauptaugenmerk der folgenden Darstellungen auf die ersten beiden Kapitel, „A Fonte“ und „Ana Terra“ gelegt, die gesondert behandelt werden, während der Rest des Romans, der nicht mehr Teil der Übersetzungskritik ist, in einem Abschnitt zusammengefasst wird.

### **3.3.2 Historischer Kontext und Inhalt**

Der Handlungszeitraum von *O Continente* umfasst 150 Jahre. Die historischen Hintergründe sind die Entstehung des Bundesstaates Rio Grande do Sul während der portugiesisch-spanischen Grenzkriege ab 1745, die letzten Jahre der portugiesischen Kolonialherrschaft bis zur Unabhängigkeit Brasiliens im Jahr 1822, die Zeit des Kaiserreichs von 1822 bis 1889, die ersten Jahre der Republik sowie die Föderalistische Revolution von 1893 bis 1895.

#### **3.3.2.1 „A Fonte“: 1745-1756**

Chronologisch gesehen ist das erste historische Ereignis, das im Roman, im Kapitel „A Fonte“ („Der Ursprung“), geschildert wird, der Krieg der Guaraní (*Guerra Guaranítica*) und seine Vorgeschichte:

Die koloniale Expansion in Südamerika führte immer wieder zu Grenzstreitigkeiten zwischen Spanien und Portugal. Der ursprüngliche Vertrag zur Aufteilung der Welt in eine

spanische und eine portugiesische Seite, der Vertrag von Tordesillas (1494), wurde 1750 durch den Vertrag von Madrid aufgehoben (vgl. Martínez Martín 2000:433). Dieser Vertrag regelte die Grenzen im heutigen Uruguay und im Süden Brasiliens: Das 1680 von den Portugiesen am Río de la Plata gegründete Colônia do Sacramento<sup>30</sup> sollte von nun an zu Spanien gehören; die ab 1682 von spanischen Jesuiten am östlichen Ufer des Uruguay gegründeten Dörfer zur Missionierung der Guaraní, die *Siete Pueblos de las Misiones* (pt. *Sete Povos das Missões*), bestehend aus São Francisco de Borja, São Nicolau, São Miguel Arcanjo, São Lourenço Mártir, São João Batista, São Luiz Gonzaga und Santo Ângelo Custódio (vgl. Rubert 1994:22-30), sollten im Gegenzug den Portugiesen überlassen werden.<sup>31</sup> Der Vertrag hatte dramatische Folgen: Die Guaraní kamen der darin enthaltenen Aufforderung zum Verlassen ihrer Dörfer nicht nach, woraufhin sich spanische und portugiesische Truppen zusammenschlossen und gemeinsam ab 1752 die Guaraní gewaltsam aus ihren Gebieten vertrieben. Am 10. Februar 1756 gipfelte die *Guerra Guaranítica* in einem Massaker und der Niederlage der Guaraní nahe dem Dorf São Miguel (vgl. Bernecker et al. 2000:340ff., *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús*, Stichwort: Argentina, S. 228). Als trauriger Held aus diesem Krieg ging Sepé Tiaraju, ein Hochrangiger des Missionsdorfes São Miguel und Anführer der Aufständischen, hervor. Er fiel wenige Tage vor dem Massaker in einer Schlacht gegen die Portugiesen und Spanier (vgl. Rubert 1994:32). Der blutige Krieg gegen die Guaraní war letzten Endes umsonst: Trotz des Vertrags zur Beseitigung der Grenzstreitigkeiten fanden diese weiterhin kein Ende, die Gebietsaufteilung wurde nicht wie vereinbart durchgeführt. 1761 wurde mit der Übereinkunft von El Pardo der Vertrag von Madrid annulliert; die Gebietsaufteilung zwischen Spanien und Portugal war somit wieder dieselbe wie vor 1750. Erst seit 1801 bestehen die heutigen Landesgrenzen Brasiliens (vgl. Bernecker et al. 2000:116f.).<sup>32</sup>

Die Handlung des Romans beginnt im Jahr 1745 in São Miguel. Aus der Sicht der Hauptperson dieses Abschnitts, des Geistlichen Padre Alonzo, wird das Leben in den Missionsdörfern, die Entwicklungen ab 1750 und schließlich der Krieg gegen die Guaraní erzählt. Ein Junge, genannt Pedro Missioneiro, kommt 1745 als Sohn einer unbekanntenen Guaraní und eines europäischen Siedlers zur Welt. Pedro, dessen Mutter bei der Geburt verstorben ist, wächst im Missionsdorf auf. Er wächst zu einem klugen, sehr gläubigen Jungen heran und hat Visionen, die sich als Wahrheit herausstellen. Nach dem Vertrag von Madrid kommt es zu Aufständen der Guaraní, die sich weigern, ihre Dörfer zu verlassen, und letztendlich zum Krieg. Im Februar 1756 „sieht“ Pedro den Tod des Anführers Sepé Tiaraju und „spricht“ mit dem in der Schlacht Gefallenen; der Krieg sei verloren, sagt Sepé. Im Mai stecken die BewohnerInnen von São Miguel angesichts der bevorstehenden Niederlage gegen

---

<sup>30</sup> Die im heutigen Uruguay gelegene Stadt heißt auf Spanisch *Colonia del Sacramento*.

<sup>31</sup> Vgl. Anhang, Abb. 1.

<sup>32</sup> Vgl. Anhang, Abb. 2.

die sich nähernden spanischen und portugiesischen Truppen alle Gebäude in Brand und Pedro Missioneiro flieht, auf einem Pferd reitend, aus dem Dorf.

### 3.3.2.2 „Ana Terra“: 1777-1811 – Historischer Kontext

In „Ana Terra“ wird das Leben der Familie Terra auf einem abgelegenen Gut im Continente do Rio Grande de São Pedro<sup>33</sup> und deren Umzug in die neu gegründete Stadt Santa Fé erzählt. Die Handlung setzt im Jahr 1777 ein, auf das im Roman Bezug genommen wird als jenes Jahr, in dem die Spanier aus der Region Continente do Rio Grande de São Pedro vertrieben wurden (vgl. Verissimo 2004<sup>3</sup>:102). Historischer Hintergrund dieses Ereignisses ist der Friedensbeschluss von San Ildefonso, mit dem den immerwährenden Kämpfen zwischen Spanien und Portugal um das Gebiet vorerst ein Ende gesetzt wurde. Zu diesem Vertrag führten die Kriege während der Jahre 1762 bis 1777, die entscheidend für die historische Entwicklung des heutigen Bundesstaates Rio Grande do Sul waren:

1762 eroberten spanische Truppen unter Don Pedro Cevallos, Gouverneur von Buenos Aires, Colônia do Sacramento und griffen 1763 Regionen im heutigen Rio Grande do Sul an, mit dem Ziel, bis zum im Norden angrenzenden Bundesstaat Santa Catarina vorzustoßen (vgl. Bernecker et al. 2000:116, Torres 2008:21). Als die Spanier im selben Jahr die Stadt Rio Grande an der Südküste des heutigen Bundesstaates einnahmen, rüsteten sich die Portugiesen mit dem Bau des Forts São Caetano das Barrancas und dem Einsatz von Guerilla-Kämpfern zum Gegenangriff und zum Schutz ihrer Gebiete; besondere Berühmtheit erlangte der Guerilla-Kämpfer und spätere Gouverneur Rafael Pinto Bandeira, der auch im Roman vorkommt. 1773 griffen spanische Truppen unter dem neuen Gouverneur von Buenos Aires, General Vertyz y Salcedo, Rio Grande de São Pedro von der Region Campanha, im Süden und Südwesten gelegen, aus an und errichteten die Forts Santa Tecla und São Martinho, um die Städte Rio Pardo, Taquari, Porto Alegre und Viamão zu erobern. Der damalige portugiesische Minister Marquês de Pombal (1750-1777) stellte noch rechtzeitig ein Heer auf, das aus Truppen aus verschiedenen brasilianischen Bundesstaaten und Portugal bestand und vom deutschen Generalleutnant Johann Heinrich Böhm geleitet wurde. Ziel war die Eroberung der Forts São Martinho und Santa Tecla und der Stadt Rio Grande; São Martinho wurde 1775 erobert, Santa Tecla wurde nach 26-tägiger Belagerung im Jahr 1776 zerstört, Rio Grande wurde ebenfalls 1776 rückerobert (vgl. Torres 2008:22). Spanien schuf daraufhin im selben Jahr das Vizekönigreich Río de la Plata mit Don Pedro Cevallos als Vizekönig und entsandte die größte Kriegsexpedition, die je nach Südamerika aufbrach,

---

<sup>33</sup> *Continente do Rio Grande de São Pedro*, nach dem der Roman benannt ist, war die damals offizielle Bezeichnung für die Region, die später zur Kapitanie (*Capitania*), zur Provinz und schließlich zum heutigen Bundesstaat Rio Grande do Sul wurde.

bestehend aus 13.000 Mann auf 116 Schiffen. Ilha de Santa Catarina<sup>34</sup> und Colônia do Sacramento fielen 1777 erneut in spanische Hand (vgl. Biblioteca Nacional 1983:14, Torres 2008:24). Das Vorhaben, die ganze Region Rio Grande do Sul zu erobern, scheiterte jedoch an schlechten Wetterverhältnissen (vgl. Torres 2008:24). Mit dem Friedensbeschluss von San Ildefonso am 1. Oktober 1777 wurden erneut die Grenzen festgelegt, die weitgehend dieselben waren wie bereits 1750: Spanien gab Ilha de Santa Catarina auf und behielt Colônia do Sacramento sowie das Gebiet der Missionen; somit gehörte den Portugiesen das Gebiet von der Küste bis zur Grenze von Rio Pardo im heutigen Rio Grande do Sul (vgl. Biblioteca Nacional 1983:14f., Bernecker et al. 2000:117, Torres 2008:24).<sup>35</sup>

Nach einer kurzen Phase des Friedens in Rio Grande de São Pedro kam es 1801 erneut zum Krieg zwischen den Spaniern und Portugiesen: Dieser Krieg wurde zum Teil von Farmern finanziert und von diesen durch die Rekrutierung lokaler Bürger und Sklaven als Soldaten und durch die Bereitstellung von Pferden, Waffen und Uniformen unterstützt (vgl. Bento 2003:55f.). Unter dem Gouverneur von Rio Grande de São Pedro, Generalleutnant Sebastião da Veiga Cabral da Câmara, wurden während des von 14. Juli bis 17. Dezember dauernden Krieges jene Gebiete erobert, die den heutigen Bundesstaat Rio Grande do Sul darstellen – unter anderem die *Sete Povos das Missões* (vgl. Bento 2003:51, 56).<sup>36</sup>

Als die Franzosen unter Napoleon Portugal besetzen wollten, um eine Handelssperre gegen Großbritannien zu erreichen, flüchtete das portugiesische Königshaus 1808 nach Rio de Janeiro und verlegte Portugals Hauptstadt in die Kolonie, wodurch Brasilien erstmals eine zentralisierte Verwaltung erhielt. Prinzregent Dom João VI. blieb auch nach Ende der Napoleonischen Kriege in Brasilien und beendete formell dessen Kolonialstatus: Brasilien wurde zum Königreich und per Dekret als gleichberechtigt mit Portugal erklärt (vgl. Bernecker et al. 2000:127ff.). 1811 unternahmen die Portugiesen und Brasilianer einen Vorstoß in die *Banda Oriental* im La-Plata-Gebiet, wo nach der Unabhängigkeit von Spanien gestrebt wurde; die napoleonische Herrschaft über Spanien zu dieser Zeit kam wiederum den Portugiesen in ihren Expansionsplänen in diesem Gebiet gelegen (vgl. Bernecker et al. 2000:137).<sup>37</sup>

### 3.3.2.3 „Ana Terra“ – Inhalt

Im Roman werden die historischen Ereignisse auf unterschiedliche Weise erzählt, etwa in Form von Rückblenden oder Gesprächen zwischen den Charakteren. Hauptschauplatz ist in

---

<sup>34</sup> Ilha de Santa Catarina ist Teil der heutigen Gemeinde Florianópolis, der Hauptstadt des Bundesstaates Santa Catarina.

<sup>35</sup> Vgl. Anhang, Abb. 1.

<sup>36</sup> Vgl. Anhang, Abb. 3.

<sup>37</sup> Unter ihre Kontrolle brachten die Brasilianer die *Banda Oriental* erst nach einem weiteren Versuch im Jahr 1816. 1828 wurde das Gebiet als unabhängiger Staat Uruguay anerkannt (vgl. Bernecker et al. 2000:137 f.).

„Ana Terra“ immer die Farm der Terras bzw. später die Stadt Santa Fé; historische Gegebenheiten werden nur aus der Sicht der Familie dargestellt. Zu Beginn des Kapitels wird etwa erwähnt, dass die Familie in den Jahren, in denen die Spanier das Gebiet beherrscht hatten, in ständiger Angst vor spanischen Banden lebte, die die Farmen ausraubten, Männer töteten und Frauen vergewaltigten (vgl. Verissimo 2004<sup>3</sup>:102). Tatsächlich kommen nur von Zeit zu Zeit Durchreisende zur Farm; dabei kommt es auch vor, dass die Familie diese verköstigt, wie etwa den weiter oben erwähnten Major Rafael Pinto Bandeira: Auf dem Weg zum Fort von Santa Tecla, bei dessen Rückeroberung er eine wichtige Rolle spielte, macht er bei den Terras Halt (vgl. Verissimo 2004<sup>3</sup>:104f.). Im Roman wird auch deutlich, wie sehr das Volk Rafael Pinto Bandeira als Helden sah, der Rio Grande de São Pedro von den Spaniern befreite.<sup>38</sup> Charakteristisch für den ganzen Roman ist, dass Kriege aus der Sicht der zu Hause wartenden Frauen dargestellt werden: Die Sorgen und Ängste um ihre Ehemänner und Söhne sind hier das Hauptthema, die Darstellung von Kriegsschauplätzen wird eher vermieden. Typisch ist außerdem die Schilderung großer historischer Ereignisse durch unpräzise Erzählungen von Nebenfiguren. Es gibt keinen „allwissenden“ Erzähler, der die LeserInnen über alles aufklärt.<sup>39</sup>

Zu Beginn des Kapitels „Ana Terra“, im Jahr 1777, findet die Hauptfigur Ana in der Nähe der Farm der Familie einen schwer verwundeten Mann auf. Es handelt sich um Pedro Missioneiro, dessen Kindheit Thema des Kapitels „A Fonte“ ist. Er erzählt, er sei als Junge aus der Mission geflüchtet und in den Militärlagern zu beiden Seiten des Uruguay aufgewachsen; kürzlich habe er für die Portugiesen gekämpft, so auch unter Major Rafael Pinto Bandeira. Die Familie Terra ist Pedro gegenüber zunächst sehr misstrauisch; letztendlich darf er aber doch bleiben und hilft nach seiner Genesung auf der Farm. Besonders im Zwiespalt ist Ana: Obwohl sie sich dagegen sträubt, fühlt sie sich doch von Anfang an zu ihm hingezogen. Die beiden beginnen heimlich eine Beziehung und Ana wird schwanger. Als Anas Vater, Maneco Terra, davon erfährt, befiehlt er ihren beiden Brüdern Antônio und Horácio, Pedro weit weg zu bringen und zu töten. Pedro hatte bereits zuvor eine Vision, dass er von zwei Männern getötet und begraben wird. Er akzeptiert dies als sein Schicksal und wehrt sich nicht.

Anas Sohn erhält den Namen Pedro und wächst ebenfalls auf der Farm auf. Ihr Bruder Horácio zieht nach Rio Pardo; Antônio heiratet und lebt mit Frau und Kind auf der Farm. 1788 verstirbt Anas Mutter Henriqueta. Um 1790 wird die Farm von einer Bande der berüchtigten Kastilier angegriffen. Da die Terras rechtzeitig gewarnt werden, können sich

---

<sup>38</sup> „Era Rafael Pinto Bandeira, o guerrilheiro de que toda gente falava no Rio Grande. Corriam versos sobre suas proezas e valentias, pois era ele quem pouco a pouco estava livrando o Continente do domínio dos castelhanos...“ (Verissimo 2004<sup>3</sup>:104)

<sup>39</sup> Ein Beispiel hierfür ist ein Gespräch mit einem Gast aus Rio Pardo: Er erzählt, dass das portugiesische Königshaus nach Rio de Janeiro geflüchtet ist, weil Portugal von den Franzosen oder von den Engländern besetzt wurde: „[...] porque esse país havia sido invadido pelos franceses... ou ingleses, ele não sabia ao certo; mas a verdade era que a família real já estava no Brasil.“ (Verissimo 2004<sup>3</sup>:186)

Pedro, Anas Schwägerin Eulália und deren Kind im Wald verstecken. Ana bleibt trotz des Drängens von Vater und Bruder, sich ebenfalls zu verstecken, im Haus; sie befürchtet, die Angreifer könnten die Kleider der Frauen finden und im Wald nach ihnen suchen. Bei dem dramatischen Überfall wird das Haus vollends zerstört, alle Männer getötet und Ana brutal vergewaltigt.

Kurze Zeit später zieht eine Familie vorbei, die auf dem Weg in die gerade entstehende Stadt Santa Fé ist, und nimmt die völlig vor dem Nichts stehende Ana, gemeinsam mit Eulália und den Kindern, mit. Santa Fé wurde von dem Gutsbesitzer Leutnant Ricardo Amaral gegründet, dessen Familie sich im Lauf des Romans mit der Familie Terra bzw. Terra Cambará verfeinden wird. 1801 kommt es zum Krieg, für den Amaral im Auftrag von Generalleutnant Sebastião da Veiga Cabral da Câmara die Bürger von Santa Fé, unter ihnen Pedro Terra, rekrutiert (vgl. Verissimo 2004<sup>3</sup>:177).<sup>40</sup> Die Zeit des Krieges ist eine Zeit des Wartens und der Ungewissheit für die Frauen. Vom Kriegsausgang erfahren sie aus Erzählungen. Pedro Terra kehrt unverwundet, aber als seelisch gebrochener Mann zurück. Er heiratet seine Verlobte Arminda, 1806 kommt seine Tochter Bibiana zur Welt. 1811 kommt es zum portugiesisch-brasilianischen Vorstoß in die *Banda Oriental*; Pedro muss erneut in den Krieg ziehen.

#### **3.3.2.4 “Um certo Capitão Rodrigo” bis “O Sobrado”: 1822-1895**

1822 wird durch den Sohn des portugiesischen Königs Dom João VI., Dom Pedro, die Unabhängigkeit Brasiliens ausgerufen; Dom Pedro wird Kaiser von Brasilien. Anders als in den spanischsprachigen Nachbarländern bleibt in Brasilien auch nach der Unabhängigkeit die Monarchie erhalten (Bernecker et al. 2000:136, 139). Trotz der Größe des Landes wird die zentralistische Staatsform beibehalten. Daraufhin kommt es in den 1820er und 1830er Jahren immer wieder zu Aufständen gegen die monarchisch-zentralistische und autoritäre Regierung. 1835 kommt es in Rio Grande do Sul zur *Revolução Farroupilha*: Die Republikaner setzen den Provinzpräsidenten ab und rufen die Republik aus; bis 1845 kämpfen sie zusammen mit Uruguay und dem brasilianischen Bundesstaat Santa Catarina für die gemeinsame Unabhängigkeit, letztendlich erfolglos (vgl. Bernecker et al. 2000:150f.). Anführer der Revolution und eine jener historischen Figuren, die auch in *O Continente* vorkommen, war Bento Gonçalves. Bis heute ist er für viele *gaúchos* eine der wichtigsten historischen Figuren ihrer Heimat (vgl. Zalla/Menegat 2011:50).

Im Roman wird diese Periode im Kapitel „Um Certo Capitão Rodrigo“ behandelt. 1828 taucht der unbekannte Kapitän Rodrigo Cambará in Santa Fé auf. Ein Jahr später, 1829, heiratet er Ana Terras Enkelin Bibiana, 1830 kommt ihr Sohn Bolívar zur Welt. 1835, zu

---

<sup>40</sup> Wie in Abschnitt 2.2.1.2.2 erwähnt, wurde dieser Krieg tatsächlich von Farmern mitfinanziert und von diesen durch die Rekrutierung von Bürgern unterstützt.

Beginn der *Revolução Farroupilha*, schließt sich Rodrigo den revolutionären Truppen unter Bento Gonçalves an, 1836 greifen die Truppen das Anwesen der Familie Amaral in Santa Fé an. Rodrigo kommt bei dem Angriff ums Leben.

Im darauffolgenden Kapitel, „A Teiniaguá“, werden der Geschäftsmann Aguinaldo Silva und seine Enkelin Luzia vorgestellt, die nach Santa Fé gezogen sind. Aguinaldo lässt auf dem Hauptplatz der Stadt, auf dem früheren Grundstück von Pedro Terra, den *Sobrado* erbauen, ein damals in Brasilien typisches städtisches Anwesen reicherer Leute. 1853 heiraten Bolívar Terra Cambará und Luzia Silva. 1855 kommt ihr Sohn Licurgo zur Welt.

Das Kapitel „A Guerra“ beschreibt als Nebenhandlung die Schrecken des fünfjährigen Tripelallianzkrieges (1865-1870) Brasiliens, Argentinien und Uruguays gegen Paraguay; es war einer der opferreichsten Kriege Südamerikas (vgl. Bernecker et al. 2000:163). Die Haupthandlung beschränkt sich auf das Jahr 1869 und erzählt die Jugend von Licurgo Terra Cambará. Die Hauptschauplätze sind Santa Fé und die außerhalb gelegene Farm der Familie, *O Angico*.

Das Kapitel „Ismalia Caré“ spielt im Jahr 1884 und verbindet die eben beschriebenen Kapitel mit dem in sieben Abschnitte unterteilten Kapitel „O Sobrado“, dessen Hintergrund die Föderalistische Revolution (*Revolução Federalista*) von 1893 bis 1895 ist, der „blutigste Bürgerkrieg Brasiliens“ (Bernecker et al. 2000:346), dem mehr als 10.000 Menschen zum Opfer fielen (vgl. Bernecker et al. 2000:219). Anhand der immer noch anhaltenden Rivalität zwischen den Familien Terra Cambará und Amaral werden in „Ismália Caré“ die politischen Entwicklungen ab den 1880er Jahren dargelegt, die schließlich im Bürgerkrieg gipfeln. Dem Kapitel kommt somit eine entscheidende Bedeutung für den ganzen Roman zu. Ismália Caré, Tochter eines Arbeiters auf der Farm *O Ancigo*, ist die Geliebte des mittlerweile erwachsenen Licurgo, der jedoch seine Cousine Alice heiratet. Obwohl Ismália titelgebend ist, kommt sie nur in einer Szene gegen Ende des Kapitels vor.

Licurgo gehört der republikanischen Bewegung an, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Brasilien Fuß fasste, und führt somit die jahrhundertealte Rivalität zwischen seiner Familie und der Familie Amaral fort. Er kämpft für die Abolition<sup>41</sup> und gründet einen republikanischen Club in Santa Fé. Im Roman wird immer wieder der Politiker Júlio de Castilhos zitiert, der in den späten 1880er Jahren zum Führer der 1882 gegründeten Partido Republicano Riograndense (PRR) avancierte. Damals stellte die Liberale Partei unter Gaspar Silveira Martins die Provinzregierung in Rio Grande do Sul (vgl. Kraus Luzivotto 2009:21). Gegen Ende der 1880er Jahre wurde in ganz Brasilien der Widerstand gegen die Monarchie immer stärker, auch das Militär wandte sich nun ab. Im November 1889 kam es zum Putsch durch das mit den Republikanern verbündete Militär (vgl. Bernecker et al.

---

<sup>41</sup> Die Sklaverei wurde in Rio Grande do Sul 1885 abgeschafft. Die Abolition auf nationaler Ebene erfolgte 1888 durch die *Lei Áurea* (Bernecker et al. 2000:204, 206).

2009:211f.). Kaiser Dom Pedro II. ging ins Exil, der Offizier Deodoro da Fonseca wurde Interimspräsident und 1891 zum Präsidenten gewählt. Nach seinem Rücktritt im selben Jahr wurde Marschall Floriano Peixoto, ein Unterstützer von Júlio de Castilhos, zu seinem Nachfolger (vgl. Bernecker et al. 2009:215ff.). In Rio Grande do Sul war die politische Lage unterdessen extrem instabil. Am 25. Jänner 1893 wurde Júlio de Castilhos zum Gouverneur gewählt – dies war seit der Ausrufung der Republik 1889 der 18. Regierungswechsel im Bundesstaat. Mit dem Ansehen von Castilhos unter den Republikanern war auch die Anhängerschaft Silveira Martins gewachsen, der seit 1889 in Uruguay im Exil war. Der Krieg begann am 2. Februar 1893, als eine Truppe unter Silveira Martins mit Unterstützung von Soldaten aus Uruguay die grenznahe Stadt Bagé angriff.<sup>42</sup> Da die Föderalisten nicht nur Castilhos, sondern auch seinen Beschützer Peixoto absetzen wollten, dehnte sich der Bürgerkrieg weit über die Grenzen Rio Grande do Suls hinaus aus (vgl. Kraus Luzivotto 2009:71, Bernecker et al. 2000:218). Die Republikaner waren den Föderalisten in den Kämpfen weit überlegen, und nach einer für die Föderalisten desaströs endenden Schlacht im Juni 1894 sah Silveira Martins ein, dass der Krieg aussichtslos war. Im Juni 1895 begannen die Friedensverhandlungen mit den Republikanern (vgl. Kraus Luzivotto 2009:72).

Die sieben Episoden von „O Sobrado“ beschreiben die Ereignisse zwischen dem 24. und 27. Juni 1895. Der *Sobrado* wird von föderalistischen Truppen unter Befehlshaber Alvarino Amaral belagert. Im *Sobrado* leben Licurgo, der mittlerweile Bürgermeister von Santa Fé ist, seine Großmutter Bibiana, seine Frau Alice, seine beiden Söhne Toríbio und Rodrigo und seine Schwägerin Maria Valéria. Die Belagerten erleiden Hunger und Durst; Alice erleidet eine Totgeburt und schwebt danach ebenfalls in Lebensgefahr. Gegen den Willen Maria Valérias wartet Licurgo dennoch ab, anstatt sich zu ergeben. Als er sich letztendlich doch für einen Waffenstillstand entscheidet, erhält er die Nachricht, dass die Föderalisten sich ergeben haben. Der Roman endet mit dem Sieg der Republikaner über die Föderalisten.

---

<sup>42</sup> Diese kamen zum Teil aus einer Region in Uruguay, die von Spaniern aus der Maragatería besiedelt worden war. Die Republikaner nannten die Föderalisten daher *maragatos* (vgl. Kraus Luzivotto 2009:71).

## 4. Der Übersetzer: Ernst Doblhofer

Ernst Doblhofer, geboren am 2. September 1919 in Eferding (Oberösterreich) und verstorben am 25. Dezember 2002 in Graz, war Klassischer Philologe. Er habilitierte sich 1964 und war ab 1971 Professor für Klassische Philologie an der Universität Kiel. 1959 und 1968 erhielt Doblhofer den Theodor-Körner-Preis, 1979 das Österreichische Ehrenkreuz für Wissenschaft und Kunst 1. Klasse. Zu seinen wichtigsten Publikationen zählen *Zeichen und Wunder. Die Entzifferung verschollener Schriften und Sprachen* (1957)<sup>43</sup>, das 1993 bei Reclam als *Die Entzifferung alter Schriften und Sprachen* neu aufgelegt wurde, und *Exil und Emigration. Zum Erlebnis der Heimatferne in der römischen Literatur* (1987)<sup>44</sup> (vgl. *KDGO*, *DBE*). Abseits der Klassischen Philologie übersetzte er wissenschaftliche Werke von Arnold J. Toynbee, Hans Kohn, Henry Steele Commager und T.B.L. Webster sowie Belletristik: Neben Erico Verissimo übersetzte er auch Stephen Longstreets *The lion at morning*<sup>45</sup> (*Über dem Strom die Sterne*, ca. 1956), Taylor Caldwell's *Tender victory*<sup>46</sup> (*Das Größte aber ist die Liebe*, 1956) sowie drei historische Romane des finnischen Schriftstellers Mika Waltari (*Mikael Karvajalka*, 1948, dt. *Michael der Finne*, 1952; *Mikael Hakim*, 1949, dt. *Der Renegat des Sultans*, 1953; *Johannes Angelos*, 1952, dt. *Der dunkle Engel*, 1954). Alle genannten Romane sind in deutscher Fassung bei Neff erschienen (vgl. *KDGO*, URL: DNBb).

Kurios ist die Tatsache, dass sich in dieser Liste neben Englisch und Portugiesisch ausgerechnet Übersetzungen aus dem Finnischen finden. Tatsächlich geht aus dem Nachwort des Übersetzers und Herausgebers einer jüngst erschienenen Neuübersetzung von *Mikael Karvajalka* folgendes über die Übersetzungen der Romane Mika Waltaris hervor: Bis 2013 wurde kein einziger seiner Romane direkt aus dem Finnischen ins Deutsche übertragen. Ernst Doblhofer hat die drei Romane nach der englischsprachigen Vorlage übersetzt, die wiederum auf der schwedischen Übersetzung beruht. Seine Übersetzung von *Mikael Karvajalka* wies darüber hinaus eine Kürzung von 35 bis 40 Prozent auf (vgl. Ludden 2013:858f.). Mit dem Erscheinen der Neuübersetzung im April 2013 liegt somit die erste ungekürzte und direkt aus dem Finnischen übertragene Übersetzung eines Romans von Mika Waltari vor, und das, obwohl er einer der populärsten finnischen Schriftsteller des 20. Jahrhunderts war. Über die Umstände der deutschen Waltari-Übersetzungen war meinen Recherchen zufolge bis dahin nichts bekannt. Der Übersetzer Andreas Ludden gibt an, durch den sorgfältigen Vergleich der Originaltexte und ihrer Übersetzungen in verschiedene Sprachen selbst zu diesem Ergebnis

---

<sup>43</sup> Wien/Stuttgart/Berlin: Paul Neff. Das Werk wurde unter anderem ins Englische, Portugiesische, Russische und Japanische übersetzt (vgl. *KDGO*).

<sup>44</sup> Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft

<sup>45</sup> 1954. New York: Ace Books

<sup>46</sup> 1956. London: Collins

gekommen zu sein. Der Paul-Neff-Verlag hat diese Tatsache verschleiert: In den ersten Auflagen von *Michael der Finne* war im Impressum „Übersetzung von Ernst Doblhofer“ vermerkt; in späteren Auflagen ist man gar zum Vermerk „Aus dem Finnischen von Ernst Doblhofer“ übergegangen (vgl. Ludden 2013:858).

#### 4.1 *Die Zeit und der Wind* – Eine Übersetzung aus zweiter Hand?

Diese neuen Erkenntnisse führen unweigerlich zu der Frage, welche Vorlage Ernst Doblhofer bei seiner Übersetzung von *O Continente* benutzt hat – den Originaltext oder die 1951 in New York erschienene Übersetzung ins Englische von L.L. Barrett, *Time and the Wind*.<sup>47</sup> Über Doblhofers Kenntnisse des Portugiesischen geht aus den Biographien nichts hervor. In der ersten Auflage von *Die Zeit und der Wind* lautet der Vermerk im Impressum – ähnlich wie bei *Michael der Finne* – „Der Titel der brasilianischen Originalausgabe: TEMPO E VENTO. Übersetzung von Ernst Doblhofer“. Bei der Durchsicht der anderen Übersetzungen der Werke Verissimos ins Deutsche, die allesamt bei Neff erschienen sind, fällt auf, dass ganz unterschiedliche Angaben verwendet wurden, die sich im Laufe der Zeit veränderten: Bei *Das Bildnis des Rodrigo Cambará* (1955), übersetzt von Ernst Doblhofer und Thomas Silbitzer, wurde noch dieselbe Angabe verwendet wie beim ersten Teil der Trilogie. Bei der Erstauflage von *Nacht* (o.J.) wird angegeben, dass die Übersetzung nach der 1956 in den USA erschienenen Übersetzung angefertigt wurde.<sup>48</sup> 1958 wurde bei *Mexiko. Land der Gegensätze*, einer Übersetzung von Thomas Silbitzer, erstmals klar dargelegt, dass es sich um eine Übersetzung nach dem Originaltext handelt;<sup>49</sup> dies war auch 1967 bei *Seine Exzellenz der Botschafter* und 1974 bei *Die Lilien auf dem Felde* der Fall.<sup>50</sup> Man wurde also mit der Zeit immer genauer mit der Angabe der ÜbersetzerInnen. Glaubt man den Angaben, so hat Thomas Silbitzer nach der Originalvorlage übersetzt. Dies wurde allerdings erst 1958 vermerkt; 1955, in *Das Bildnis des Rodrigo Cambará*, das er gemeinsam mit Ernst Doblhofer übersetzt hatte, fehlt der Hinweis auf die brasilianische Originalausgabe – genau wie bei *Die Zeit und der Wind*. Aufgrund dieser Vermerke kann also keine Antwort auf die oben gestellte Frage gegeben werden.

Jedoch stellt der Verlag, wie Ludden herausgefunden hat, in diesem Zusammenhang ohnehin keine verlässliche Quelle dar. Meines Wissens wurde zu diesem Thema bisher leider nicht geforscht, weder zur Entstehungsgeschichte der deutschen Übersetzungen von Verissimos Werken noch z.B. zur üblichen Praxis des Verlags Paul Neff im Zusammenhang mit Übersetzungen. Wird in Rezensionen oder Arbeiten zur Rezeption von *O Continente* im

---

<sup>47</sup> New York: Macmillan

<sup>48</sup> „Übersetzung von Elfriede Wagner nach dem bei Macmillan, New York, erschienen Buch «Night»“

<sup>49</sup> „Aus dem Portugiesischen übersetzt von Thomas Silbitzer nach der im Verlag EL GLOBO, Porto Alegre, erschienenen Originalausgabe MÉXICO“

<sup>50</sup> „Nach der bei Editora Globo S.A., Porto Alegre, erschienenen Originalausgabe [...]. Aus dem Portugiesischen übertragen von HANS ERIK HAUSNER“.

deutschsprachigen Raum der Übersetzer oder die Übersetzung ins Deutsche erwähnt, so ist meist von Doblhofers guter Arbeit<sup>51</sup> oder seinem Engagement die Rede: So heißt es z.B. bei Briesemeister (1983:184): „Ernst Doblhofer [...] hatte [...] seinen Verleger auf Verissimo hingewiesen, *O continente* (1949) übertragen und auch an der deutschen Fassung von *O retrato* [...] mitgewirkt.“

Auch lässt sich durch den Vergleich des Originals mit der deutschen Fassung m.E. nicht darauf schließen, dass es sich um eine „Übersetzung aus zweiter Hand“<sup>52</sup> handeln könnte. Eine 1979 erschienene Dissertation zum Thema „«O Continente» von Erico Verissimo. Eine kontrastive Analyse: Portugiesisch – Deutsch – Englisch“<sup>53</sup> (Prade 1979) bietet diesbezüglich weitere Hinweise, denn der Vergleich der englischen mit der deutschen Fassung lässt sehr wohl Zweifel daran aufkommen, dass Doblhofer nach der Originalfassung übersetzt hat. Trotzdem behandelt die Verfasserin der Arbeit die deutsche und die englische Fassung als gleichwertige, jeweils nach dem Originaltext entstandene Übersetzungen. Lediglich an einer Stelle, nach der Analyse der Übersetzungen der Ethnonyme *bugre* und *mestiço*, bei denen die deutsche Übersetzung in einigen Fällen Parallelen zur englischen Fassung aufweist, merkt Prade an, dass es wichtig sei, direkt aus der Ausgangssprache zu übersetzen, ohne sich einer anderen Übersetzung zu bedienen (vgl. Prade 1979:45f.). Auch zahlreiche andere Beispiele, die Prade anführt, zeigen Parallelen im Wortlaut der deutschen und der englischen Fassung. Auf die Entstehungsgeschichte der Übersetzungen bzw. darauf, welche Vorlagen benutzt wurden, geht die Verfasserin an keiner Stelle ein.

Es können also nur Spekulationen darüber angestellt werden, auf welcher Vorlage der Text *Die Zeit und der Wind* tatsächlich beruht. Da die englische Übersetzung zwei Jahre vor der deutschen erschienen ist, ist es gut möglich, dass Ernst Doblhofer diese im Zuge seiner eigenen Übersetzung zumindest zu Rate zog. Wie die Übersetzung tatsächlich zustande kam, kann im Rahmen dieser Arbeit leider nicht eruiert werden, denn zur Entstehungsgeschichte der Übersetzung konnte bis auf obigen Kommentar von Dietrich Briesemeister nichts herausgefunden werden, und die Hinzuziehung der englischen Fassung würde den Rahmen dieser Arbeit deutlich überschreiten. All dies ist darüber hinaus auch nicht Gegenstand der vorliegenden Arbeit, wäre aber eine interessante Fragestellung für weiterführende Forschungsarbeiten.

Ebenfalls nicht Gegenstand der vorliegenden Arbeit sind Übersetzungen aus zweiter Hand. Im Folgenden soll das Thema daher lediglich im Lichte der funktionalen Übersetzungstheorie bzw. -kritik betrachtet werden. Übersetzungen aus zweiter Hand, die auch indirekte Übersetzungen oder Relais-Übersetzungen genannt werden, fanden im

---

<sup>51</sup> Zum Beispiel heißt es in einer Rezension: „Die Uebersetzung ist sprachlich einwandfrei [...]“ (Zenz 1954a:148).

<sup>52</sup> Den Begriff führte Marce Blassneck 1934 ein (vgl. Graeber 2004:94).

<sup>53</sup> Deutscher Untertitel der Arbeit (vgl. Bibliographie).

Rahmen der Übersetzungswissenschaft bisher eher wenig Beachtung (vgl. Ringmar 2007:1). Unter anderem wurde das Thema im Rahmen der Descriptive Translation Studies (z.B. Toury 1988 und 2012<sup>2</sup>:161-178) sowie vom Göttinger Sonderforschungsbereich „Die literarische Übersetzung“ (z.B. Graeber 1991 und 2004, Roche 1991, Kittel 1991) behandelt. Zur weiterführenden Lektüre zu diesem Thema empfehlen sich überdies Dollerup 1998, Ringmar 2007 und Stackelberg 1984.

#### **4.2 Funktionale Übersetzungskritik und Übersetzungen aus zweiter Hand**

Die Probleme, die durch eine Übersetzung aus zweiter Hand entstehen, sind offenkundig, vor allem aus dem Blickwinkel der funktionalen Übersetzungstheorie: Eine Übersetzung lässt sich nicht als Transfer zwischen Sprachen definieren, oder als „Transkodierung“, wie die sprachwissenschaftlich orientierten ÜbersetzungstheoretikerInnen es nannten; es handelt sich um einen Transfer zwischen Kulturen. Das Translat soll als eigenständiger Text seine Funktion innerhalb der Zielkultur erfüllen. Dabei spielt das Verhältnis zwischen Ausgangs- und Zielkultur eine entscheidende Rolle. Die Übersetzerin/Der Übersetzer trifft (idealerweise) laufend Entscheidungen in Hinblick auf einen funktionsgerechten Text in der Zielkultur. Darüber hinaus fließt unweigerlich die Interpretation der Übersetzerin/des Übersetzers in den Zieltext mit ein. Es sind all diese Faktoren, die bedingen, dass die Übersetzung einer Übersetzung – so banal diese Feststellung auch sein mag – nicht mehr als Übersetzung des eigentlichen Originaltextes gelten kann und auch von Verlagen keinesfalls als solche ausgewiesen werden sollte. Eine solche Praxis ist gänzlich inakzeptabel und wäre heute im Bereich der literarischen Übersetzung (hoffentlich) nicht mehr denkbar.<sup>54</sup>

Wie aber verhält es sich mit einer Kritik an einer Übersetzung, die möglicherweise nicht auf der Grundlage des Originals entstanden ist? Im funktionalen Modell der Übersetzungskritik wird das Translat zwar mit der Originalfassung verglichen, dabei aber als eigenständiger Text behandelt. Ammann (1993:440) hält fest, dass bei einer Übersetzung, die ohne Ausgangstext rezipiert wird, d.h. mit wenigen Ausnahmen bei jedem Translat, „[...] die Frage nach der Beziehung zwischen A- und Z-Text keine Frage der Abhängigkeit sein muß, sondern eine Beziehung zwischen ‚Original‘ und ‚Original‘.“ Sie betont auch ausdrücklich, dass es bei der Feststellung der Funktion sowie der inter- und intratextuellen Kohärenz „nicht nur um das Verhältnis zum jeweils anderen Text [...] geht.“ (1993:440) Demnach macht eine funktionale Übersetzungskritik auch in diesem speziellen Fall Sinn, da diese zwei eigenständige Texte vergleicht und auch das Translat als „Text eigenen Rechts“

---

<sup>54</sup> Jedoch waren in früheren Zeiten, viel früher noch als zur Zeit der Entstehung der vorliegenden Übersetzung, Übersetzungen über Brückensprachen gang und gäbe. So wurden z.B. im 17. und 18. Jahrhundert Werke aus dem Englischen häufig über den Umweg des Französischen ins Deutsche übersetzt (vgl. z.B. Graeber 1991 und 2004, Stackelberg 1984).

(Holz-Mänttäri, zit. nach Ammann 1993:439<sup>55</sup>) behandelt wird. Somit schafft das Modell die Voraussetzungen dafür, dass auch dann eine Übersetzungskritik vorgenommen werden kann, wenn unbekannt ist, auf welcher Vorlage das Translat beruht.

Obwohl also nicht mit Sicherheit festgestellt werden kann, dass die deutsche Fassung (nur) auf dem brasilianischen Roman *O Continente* beruht, soll dennoch die Translatkritik der deutschen Fassung in Gegenüberstellung zur Originalfassung vorgenommen werden und dabei die Frage nach der Vorlage, die der Übersetzer tatsächlich benutzt hat, vorerst unberücksichtigt bleiben. Möglicherweise liefern die Ergebnisse der Kritik weitere Hinweise zur Beantwortung dieser Frage.

---

<sup>55</sup> Ohne bibliographische Angaben.

## **5. Übersetzungskritik der deutschen Fassung von „Ana Terra“ anhand des funktionalen Modells nach Margret Ammann**

Anhand von vier etwa gleich langen Textausschnitten aus der deutschen und der brasilianischen Fassung des Kapitels „Ana Terra“ soll eine Übersetzungskritik vorgenommen werden. Zu diesem Zweck werden die Texte bzw. Textbeispiele zunächst eingehend analysiert, wobei in den Abschnitten 5.1 und 5.3 die Textfunktion im jeweiligen soziokulturellen Kontext untersucht wird; in den übrigen Abschnitten werden die Textbeispiele auf kontextueller und sprachlicher Ebene analysiert, um Kohärenz bzw. Inkohärenz feststellen zu können, wobei immer auch die jeweilige Funktion berücksichtigt wird. Bei den Textanalysen spielen auf sprachlicher Ebene z.B. die Stilebene, Stilmittel und Semantik eine Rolle.

Es ist nicht Sinn der Übersetzungskritik, eine neue, „bessere“ Übersetzung anzubieten; daher werden mögliche Alternativen gegebenenfalls nur in Fußnoten angeführt. Diese stellen (in den meisten Fällen) nur eine von mehreren Lösungen dar.<sup>56</sup>

### **5.1 Feststellung der Translatfunktion**

Die Erstausgabe der deutschen Fassung des Romans ist 1953 im Verlag Paul Neff erschienen. Eine neuere Übersetzung liegt nicht vor. Der Verlag wurde 1829 in Stuttgart gegründet und ist später nach Berlin übersiedelt; mitten im Zweiten Weltkrieg, im Jahr 1943, wurde vom Inhaber Ludwig August Pfenningstorff eine Zweigniederlassung in Wien gegründet<sup>57</sup>, 1947 wurde Wien zum offiziellen Firmensitz. 1985 wurde der Verlag an den Hestia-Verlag in Bayreuth verkauft. Im Verlagsprogramm von Neff dominierte die Unterhaltungsliteratur (vgl. Fritz 1989:345ff.).

Der Roman ist in der Erstausgabe in grünem Leineneinband mit Goldprägung auf der Vorderseite und der Nennung von Autor und Titel, ebenfalls in Goldprägung, auf dem Buchrücken, erschienen.<sup>58</sup> Die Gestaltung dieser Ausgabe ist anderen Büchern, die zu dieser Zeit im Verlag erschienenen sind, sehr ähnlich; dies lässt darauf schließen, dass der Verlag die Absicht hatte, den Roman in sein gewöhnliches Verlagsprogramm einzugliedern, das von

---

<sup>56</sup> Wenn sich eine bessere Formulierung geradezu aufdrängt, wird auf eine Fußnote jedoch verzichtet.

<sup>57</sup> Die Gründe hierfür konnten leider nicht eruiert werden. Einen Hinweis gibt lediglich die Tatsache, dass es sich beim Paul Neff-Verlag um einen jener Verlage handelte, die Feldpostausgaben herstellen durften und daher zu den etwa 30 Verlagen im Deutschen Reich zählte, die als „kriegswichtige Betriebe“ galten (vgl. Fritz 1989:27). In der Ostmark gab es nur zwei Feldpostverlage (vgl. Strothmann 1960:359). Möglicherweise war die Zweigstelle in Wien aufgrund der kriegswirtschaftlichen Bedeutung des Verlags notwendig.

<sup>58</sup> Vgl. Anhang, Abb. 4.

Unterhaltungsliteratur dominiert war und eine breit gefächerte RezipientInnengruppe erreichen sollte. Bis auf ein Glossar enthält die Ausgabe keine Paratexte.<sup>59</sup>

Es stellt sich nun die Frage, warum in einer wirtschaftlich so harten Periode wie der Nachkriegszeit ausgerechnet dieses Buch ins Deutsche übersetzt wurde. Übersetzt wurde damals an sich nicht wenig: Nach der Diktatur hatte man einen gewissen literarischen Nachholbedarf, auch an ausländischer Literatur (vgl. Fritz 1989:105ff.).<sup>60</sup> Darüber hinaus hatten die deutschsprachigen LeserInnen in den 1950er Jahren eine Vorliebe für den historischen Roman, von der auch der finnische Schriftsteller Mika Waltari profitierte (vgl. Häntzschel et al. 2009:120).<sup>61</sup>

Im Allgemeinen wurde damals jedoch eher aus dem Englischen und Französischen übersetzt; Südamerika war damals noch sehr weit weg, Brasilien ein wahrhaftig exotisches Land, und auch Übersetzungen aus dem Portugiesischen ins Deutsche waren höchst selten: Laut der Zeitschrift *Neue Volksbildung* erschien 1953 im deutschen Sprachraum neben dem hier behandelten Text nur eine Übersetzung eines brasilianischen Werks – Jorge Amados *Das Land der goldenen Früchte* –, das allerdings nicht aus dem Portugiesischen übersetzt wurde, sondern es diente die französische Ausgabe als Vorlage (vgl. Bundesministerium für Unterricht 1954:4ff., Zenz 1954b:372).

Es ist also anzunehmen, dass der Verlag den Roman in erster Linie aufgrund der Vorliebe der LeserInnen für historische Romane in deutscher Übersetzung verlegte. Eine Rolle dürfte auch der exotische Faktor gespielt haben. Darüber hinaus kann angenommen werden, dass der Verlag den Roman in sein übliches, von Unterhaltungsliteratur dominiertes Programm aufnehmen wollte. Daraus lässt sich ableiten, dass die intendierte Funktion des Translats jene eines eher leicht lesbaren literarisch-ästhetischen Textes ist, der zur Unterhaltung dienen und gleichzeitig den LeserInnen die Geschichte und Kultur eines exotischen Landes näherbringen soll.

Es handelt sich bei dieser Übersetzung um einen sehr alten Text und gleichzeitig um die einzige vorliegende Übersetzung des Werks ins Deutsche. In einer Rezension von 1954, in der die Übersetzung als „sprachlich einwandfrei“ bezeichnet wurde, wurde über den Inhalt folgendes angemerkt: „Jugendlichen ist das Buch wegen der freien Erörterung von erotischen Problemen vorzuenthalten, reifen Lesern kann es wärmstens empfohlen werden.“ (Zenz 1954a:148) Ob der Text nach wie vor als „sprachlich einwandfrei“ bezeichnet werden kann, wird im folgenden Abschnitt untersucht werden; gewiss aber würde man diesen heute nicht mehr als besonders freizügigen Text betrachten. Da sich Rezeption und Wirkung eines Textes

---

<sup>59</sup> Jedenfalls sind in den Exemplaren der Bibliotheken (Universitätsbibliothek Wien und Österreichische Nationalbibliothek) keine weiteren Paratexte enthalten.

<sup>60</sup> Der Anteil an Übersetzungen am Jahresbücheraufkommen im deutschsprachigen Raum stieg in den 1950er Jahren rasant an: Von 22,3 Prozent im Jahr 1950 auf 33,8 Prozent im Jahr 1955, und auf 37,4 Prozent im Jahr 1960 (vgl. Häntzschel et al. 2009:114f.).

<sup>61</sup> Vgl. auch Abschnitt 2.3

im Laufe der Zeit ändern, wie das Beispiel der Rezension illustrieren soll, muss eine ältere Übersetzung meist auch dahingehend überprüft werden, ob diese noch zeitgemäß ist. Daher wird der vorliegende Text im folgenden Abschnitt stets aus heutiger Perspektive betrachtet und kommentiert.

## 5.2 Feststellung der intratextuellen Translatkohärenz

### 5.2.1 Textbeispiel 1a

Das erste Textbeispiel stellt den Beginn des Kapitels „Ana Terra“ und somit auch den Beginn des gleichnamigen Buches dar, das auf Portugiesisch herausgegeben wurde. Der Autor hat das Werk zwar nicht mit der Intention verfasst, dass die einzelnen Teile als eigenständige Bücher herausgegeben werden, diese können aber jeweils als eigenständige Texte angesehen werden. Der Beginn des Kapitels ist also vergleichbar mit dem Beginn eines eigenständigen Textes und daher genauso wichtig wie ein solcher.

- 1 „Immer, wenn mir etwas Bedeutsames zustößt, weht der Wind“, pflegte Ana Terra zu sagen. Aber von all den Tagen ihres Lebens, an denen der Wind wehte, war einer ihr unauslöschlich im Gedächtnis geblieben, weil die Ereignisse jenes Tages ihr Schicksal vollkommen wandelten. Welcher Wochentag war es nur gewesen?
- 5 Welcher Monat? Welches Jahr? Es mußte wohl 1777 gewesen sein: sie entsann sich noch gut, denn in jenem Jahr waren die Spanier aus dem Gebiet des Continente vertrieben worden. Aber auf der Ranch, wo Ana mit ihren Eltern und ihren beiden Brüdern lebte, konnte niemand lesen, und in jenem vergessenen Erdenwinkel gab es keinen Kalender, ja, nicht einmal eine Uhr. Die Wochentage merkten sie sich recht
- 10 und schlecht; die Tageszeit konnten sie am Stand der Sonne ablesen, die Reihenfolge der Monate ersahen sie aus den Mondphasen, die Jahreszeit aber am Geruch in der Luft, am Anblick der Bäume und an der Temperatur. Ana Terra hätte schwören können, daß das im Frühling geschehen war, weil der Wind es einfach toll trieb und große Wolken über den Himmel jagte, die Pfirsichbäume in Blüte standen
- 15 und die anderen, die der Winter entlaubt hatte, eben wieder frisches Grün ansetzten.  
Ana Terra stieg die kleine Anhöhe, auf der die Ranch stand, hinab; sie war unterwegs zum Waschtümpel, trug einen Korb Schmutzwäsche auf dem Kopf und dachte dabei an die stete Warnung ihrer Mutter: „Trägst du Lasten auf dem Kopf, kriegst gar bald du einen Kropf.“ Sie wollte keinen Kropf bekommen. Sie war
- 20 fünfundzwanzig und hoffte noch auf eine Heirat. Nicht, daß sie etwa besondere Sehnsucht nach einem Mann verspürt hätte; aber durch eine Heirat konnte sie recht wohl aus diesem verlassenem Winkel herauskommen, nach Rio Pardo oder Viamão ziehen oder gar zurück nach dem Bezirk São Paulo, wo sie geboren war. Hier auf der Ranch war das Leben eintönig und schwer. Sie wohnten in einem dürftigen Haus
- 25 mit Mauern aus riesigen Bambusstauden und Lehm, einem Strohdach und hartgestampftem Fußboden. In manchen Nächten lag Ana unter ihrer Decke wach und lauschte dem Wind, dem ewigen Wanderer, der stöhnend oder pfeifend am Haus vorüberzog, aber nie einkehrte; er konnte höchstens kreischen: „Holla-a-a, das Hau-u-u-s!“ und weiter seines Weges durch das Land fahren. Monate vergingen,
- 30 ohne daß ein Christenmensch diese weiten Ebenen durchzog. Manchmal war es wirklich gut, daß sie so abgeschieden hausten, denn wenn schon jemand auftauchte, brachte er nur Ungelegenheiten oder Gefahr. Man konnte nie wissen. Einst hatten sie einen Fremden beherbergt: später erfuhren sie, daß es ein Deserteur vom

- 35 Presidio Rio Grande war, den die königlichen Anwälte als siebenfachen Mörder suchten. Anas Vater pflegte zu sagen, wenn er einen Jaguar oder eine Pardelkatze sehe, so kümmere ihn das nicht weiter: er nehme einfach seine Büchse und gehe dem Tier ruhig entgegen; sehe er aber einen Menschen auftauchen, so zittere er. Tatsache ist, daß sie auf der Ranch den Fremden nicht trauten. [...] (Verissimo 1953:79f.)

Auch ohne die weiter oben gemachte Bemerkung über den literarischen Stil Erico Verissimos, der eher umgangssprachlich und nicht gehoben ist (vgl. oben 3.1), würde man nach der Lektüre dieses kurzen Textabschnitts den gehobenen und veralteten Stil als ein besonders markantes Merkmal erkennen. Dies allein wäre angesichts der Zeit, in der der Text entstanden ist, für eine deutschsprachige Leserin/einen deutschsprachigen Leser noch nichts Ungewöhnliches; funktionsgerecht – aus heutiger Sicht – ist der Stil aber nicht. Beispiele hierfür wären etwa „entsann“ (5)<sup>62</sup>, „weil der Wind es einfach toll trieb“ (13-14), „recht wohl“ (21-22) oder „nach dem Bezirk São Paulo“ (23). Die Bezeichnung „Christenmensch“ (30) würde heute sogar als politisch unkorrekt gelten: Im Kontext der Abgeschlossenheit der Farm, an der nur selten jemand vorbeikommt, ist mit *kein Christenmensch* dasselbe gemeint wie *niemand*. Eine andere religiöse Gruppen ausschließende Bezeichnung wäre hier daher heute gänzlich inakzeptabel. Der letzte Satz dieses Textabschnitts, der mit „Tatsache ist, daß“ (38) beginnt, stellt stilistisch einen Bruch dar und passt nicht zum Rest, da er verglichen mit diesem eher umgangssprachlich ist.

Hinsichtlich der sprachlichen Form des Textes sind auch die Stilmittel<sup>63</sup> zu erwähnen, von denen in diesem Textabschnitt einige wenige vorkommen: Ein Parallelismus, der gleichzeitig aus Ellipsen besteht – „Welcher Monat? Welches Jahr?“ (5) –, zwei die Ablegenheit beschreibende Metaphern – „Erdenwinkel“ (8), „verlassenen Winkel“ (22) –, eine Paronomasie<sup>64</sup>, – „recht und schlecht“ (9-10) – sowie ein Reim bei „Trägst du Lasten auf dem Kopf, kriegst gar bald du einen Kropf.“ (18-19) Auch die Beschreibung des Windes (27-29) weist Stilmittel auf: Einerseits durch Lautmalerei – „Holla-a-a, das Hau-u-u-s!“ (28-29) – andererseits durch die Personifikation des Windes, die eine Sonderform der Metapher darstellt: „[...] und lauschte dem Wind, dem ewigen *Wanderer*, der *stöhnend* oder *pfeifend* am Haus vorüberzog, aber nie einkehrte; er konnte höchstens *kreischen*: ‚Holla-a-a, das Hau-u-u-s!‘ und weiter seines Weges durch das Land fahren“ (27-29, eigene Hervorhebung). Probleme bereiten nur zwei der genannten Beispiele – man „stolpert“ sozusagen beim Lesen, sie sind also inkohärent. Diese Inkohärenzen liegen allerdings nicht bzw. nicht nur im Einsatz der jeweiligen Stilmittel, sondern fallen wie alle anderen

---

<sup>62</sup> Die Nummern in Klammern stehen bei dieser und allen weiteren Textanalysen für die Zeilennummern. Nur direkte Zitate aus dem Textbeispiel stehen in Anführungszeichen.

<sup>63</sup> Sämtliche Informationen zu rhetorischen Stilmitteln wurden aus Kolmer/Rob-Santer 2002 und Ottmers 2007<sup>2</sup> entnommen.

<sup>64</sup> Bei einer Paronomasie werden zwei Bezeichnungen, die semantisch keine Beziehung zueinander aufweisen, aufgrund ihres ähnlichen Klangs verknüpft (vgl. Ottmers 2007<sup>2</sup>:166).

Inkohärenzen in diesem Textabschnitt (auch) in den lexikalischen Bereich; aus diesem Grund werde ich im Folgenden der Reihe nach, d.h. nach dem Textverlauf, vorgehen und diese Stilmittel weiter unten analysieren. Zum einen betrifft dies den Spruch, mit dem die Mutter Ana regelmäßig davor warnt, schwere Dinge auf dem Kopf zu tragen, und zum anderen die Personifikation des Windes.

Die erste Stelle, über die man als deutschsprachige Leserin/deutschsprachiger Leser stolpert, ist „Gebiet des Continente“ (6). Damit ist das Gebiet des heutigen Bundesstaates Rio Grande do Sul gemeint, das früher unter anderem als *Continente do Rio Grande de São Pedro* bezeichnet wurde. Diese Gegend wird im Roman bereits an früherer Stelle mehrmals erwähnt, jedoch sind die Bezeichnungen sehr unterschiedlich: An zwei Stellen wird auf den „Continente von Rio Grande de São Pedro“ Bezug genommen (Verissimo 1953:27, 43), an anderen Stellen wird das Gebiet lediglich als der „Continente“ (ibd.:28) oder der „Continente Rio Grande“ (ibd.:41) bezeichnet, andernorts hingegen ist vom „Rio Grande de São Pedro“ die Rede – sowohl mit Artikel (ibd.:28) als auch ohne Artikel (ibd.:55). Im Glossar findet sich kein Eintrag dazu, und durch die sehr unterschiedlichen Bezeichnungen ist es für die Leserin/den Leser nicht klar ersichtlich, dass all diese Bezeichnungen für ein und dasselbe Gebiet stehen – ganz zu schweigen davon, dass es sich um jenes Gebiet handelt, das heute Rio Grande do Sul genannt wird. Da der Text bis auf das Glossar keine Paratexte enthält, hat die Leserin/der Leser nur durch die Nennung von einigen Städten, wie Viamão oder Rio Grande, einen Anhaltspunkt, wo der Roman spielt. Darüber hinaus könnte es durch die bestimmten Artikel, die den Ortsbezeichnungen meist vorangestellt wurden, sogar passieren, dass die Leserin/der Leser die Bezeichnungen gar nicht als Toponyme erkennt. Dieser gravierende Übersetzungsfehler ist schnell erklärt: Im Portugiesischen werden viele Toponyme mit dem bestimmten Artikel gebildet.<sup>65</sup> Deutschsprachige LeserInnen allerdings werden bei „der Rio Grande de São Pedro“ unwillkürlich an einen Fluss denken; und bei „Gebiet des Continente“ und allen ähnlichen Bezeichnungen, die sie bis dahin schon gelesen haben, werden sie wohl gar keine Vorstellung davon haben, um welches Gebiet es sich handelt.<sup>66</sup>

Gleich im nächsten Satz stößt die Leserin/der Leser auf das Wort „Ranch“ (7) und wird wohl, irritiert, sofort an eine Farm in Nordamerika denken. Auch im *Duden Fremdwörterbuch* lautet die Definition „nordamerikanische Viehwirtschaft, Farm“. Die *scene*, die durch den *frame* „Ranch“ evoziert wird, ist eine ganz andere als jene, die zum

---

<sup>65</sup> Z.B. „o Brasil“, „o Rio Grande do Sul“, „o Rio de Janeiro“ oder auch „a Áustria“, „a Argentina“.

<sup>66</sup> Dies hätte bei der Textproduktion durch zwei Strategien – abgesehen von der Nennung der Toponyme ohne Artikel, die ganz klar einen Übersetzungsfehler darstellen – vermieden werden können: Erstens durch einen entsprechenden Eintrag im Glossar und zweitens durch einheitlichere Bezeichnungen, die klar erkennen lassen, dass dasselbe gemeint ist, etwa „Continente do Rio Grande de São Pedro“ in Verbindung mit „Continente do Rio Grande“.

Beispiel „Fazenda“ evozieren würde – ein Wort, das man in einem Text über Brasilien eher erwarten würde.

In dem Satzteil „[...] die Reihenfolge der Monate ersahen sie aus den Mondphasen, die Jahreszeit aber am Geruch in der Luft, am Anblick der Bäume und an der Temperatur“ (10-12) stoßen aufmerksame LeserInnen gleich auf zwei lexikalische Ungenauigkeiten: Zum einen *ersieht* man nicht die *Reihenfolge* der Monate anhand der Mondphasen. Man weiß die Reihenfolge entweder oder man weiß sie nicht; anhand der Mondphasen stellt man lediglich fest, dass ein Monat vergangen ist und weiß daher gegebenenfalls, welcher Monat gerade ist. Zum anderen erkennt man die jeweilige Jahreszeit zwar durch Geruch und Temperatur, diese beiden Dinge sind aber nicht sichtbar, man *ersieht* streng genommen anhand dieser also ebenfalls nichts.

Im nächsten Absatz geht Ana Terra zum „Waschtümpel“ (17). Dieses Wort ist im Wörterbuch nicht zu finden und recht unüblich – Internetrecherchen haben ergeben, dass es nur bei Goethe vorkommt.<sup>67</sup> Die Definition für „Tümpel“ im *Duden – Das große Wörterbuch der deutschen Sprache* (im Folgenden abgekürzt durch „*Duden WB*“) lautet: „Ansammlung von Wasser in einer kleineren Senke, Vertiefung im Boden“. Bei einem Waschtümpel muss es sich demnach um einen kleinen Teich handeln, um ein natürliches, stehendes Gewässer, das tatsächlich nur zum Waschen genutzt wird.<sup>68</sup>

Während Ana zum Waschtümpel geht, trägt sie einen Korb mit schmutziger Wäsche auf dem Kopf und denkt an die Warnung, die ihre Mutter Henriqueta stets ausspricht: „Trägst du Lasten auf dem Kopf, kriegst gar bald du einen Kropf.“ (18-19) Würde es sich hierbei um ein bekanntes Sprichwort handeln, wären der Reim und der veraltete, gehobene Stil nicht ungewöhnlich; dieser Spruch ist aber, zumindest aus heutiger Sicht, kein geläufiges Sprichwort.<sup>69</sup> Es muss sich also, dem Kontext nach, um einen von der Mutter selbst erdachten Spruch handeln. In der Familie kann niemand lesen, weshalb es eher sonderbar erscheint, dass Henriqueta ein solcher Satz einfällt. Darüber hinaus ist der „Kropf“ in diesem Kontext unpassend: Man würde eher an ein Doppelkinn denken. Der Satz wirkt daher in seinem Kontext unnatürlich: Reim und Rhythmus wirken erzwungen, der Übersetzer schien mehr Wert auf den Klang gelegt zu haben als auf inhaltliche Kohärenz.

Durch das Nachdenken über den Kropf schweiften Anas Gedanken weiter zu ihrer Hoffnung, eines Tages zu heiraten; dann „konnte sie recht wohl“ (21-22) in eine Stadt ziehen. Was soll „recht wohl“ in diesem Zusammenhang bedeuten? Der Ausdruck ist unpräzise: *Wohl* impliziert, dass etwas mit hoher Wahrscheinlichkeit eintreten wird; *recht* ist ein

---

<sup>67</sup> Die entsprechende Stelle wird auch im *Deutschen Wörterbuch* der Grimm-Brüder zitiert (vgl. Wörterbuchnetz)

<sup>68</sup> Ob dies in diesem Kontext zutrifft, wird sich, wie auch bei allen anderen hier angeführten Beispielen, erst bei der Analyse des portugiesischen Textes in Abschnitt 5.4 zeigen.

<sup>69</sup> Da ich dieses Zitat bei meinen Recherchen nur in *Die Zeit und der Wind* gefunden habe, ist anzunehmen, dass es auch zur Zeit der Entstehung des Textes kein bekanntes Sprichwort war.

Adjektiv, das die Intensität von etwas anzeigt, ähnlich wie *sehr*. *Recht wohl* ist im Gegensatz zu *sehr wohl*, das meist zur Betonung einer Tatsache dient, die zuvor negiert wurde, recht ungeläufig. Ist *recht wohl* hier im Sinne von *sehr wohl*, aber mit einer Abschwächung gemeint? Oder soll es eine Wahrscheinlichkeit ausdrücken, die mittels *recht* noch intensiviert wird? Man weiß es nicht – in jedem Fall aber stolpert man über den Ausdruck, und es stört dabei weniger, dass man nicht mit Sicherheit sagen kann, was damit gemeint ist, sondern eher, dass es eine sehr ungewöhnliche Konstruktion ist.

Die Beschreibung des „dürftigen Hauses“ (24), in dem die Terras leben, ist zwar nicht eben unpräzise wie das vorige Beispiel; das Bild, das man von dem Haus bekommt, ist allerdings sehr sonderbar, denn seine Mauern bestehen „aus riesigen Bambusstauden und Lehm“ (25). Zunächst fällt der *Bambus* auf, den deutschsprachige LeserInnen meistens unwillkürlich mit dem in Asien beheimateten Bambus assoziieren. Nun ist Bambus aber auf fast allen Kontinenten beheimatet und wird vor allem in Südamerika gern als Baustoff genutzt (vgl. z.B. URL: Holzmann Bauberatung, Nachtigall 2003:65). Bis hierher lässt sich also noch keine Inkohärenz feststellen. Sonderbar hingegen ist die Vorstellung von Mauern, die aus *Stauden* und Lehm bestehen. Darüber hinaus stellt man sich unter einem „dürftigen Haus“ im Kontext dieses ländlichen Gebiets im 18. Jahrhundert wohl eher eine *Hütte* mit *Wänden* als ein *Haus* mit *Mauern* vor. Auch würde man nicht an ein hohes Haus denken; „Mauern aus *riesigen* Bambusstauden“ klingen jedoch sehr wohl nach hohen Mauern. Es sollen an dieser Stelle keine weiteren Spekulationen über das Aussehen des Hauses und die tatsächliche Beschaffenheit der Pflanze vorgenommen werden, denn all dies wird sich bei der Analyse des portugiesischen Textes zeigen. Auf jeden Fall aber kann festgehalten werden, dass es sich hier um eine inhaltliche Inkohärenz handelt.

Auch bei der Personifikation des Windes lassen sich Inkohärenzen feststellen: Die Laute, mit denen der Wind beschrieben wird, sind *stöhnen* (27), *pfeifen* (27) und *kreischen* (28). Die ersten beiden Verben passen zum Wind, das schrille *kreischen* allerdings passt einerseits nicht zu den ersten beiden, da diese eher tiefe, dumpfe Laute bzw. hohe oder tiefe Blasgeräusche beschreiben. Andererseits passt es auch nicht zu dem Ausruf, auf den sich das Wort bezieht: „Holla-a-a, das Hau-u-u-s!“ (28-29) klingt eher nach einem freundlichen Ausruf, nicht nach einem schrillen, bedrohlichen Kreischen. Neben den Geräuschen wird der Wind auch mit einer Bewegung beschrieben, dem Wandern; der Wind geht also dahin, macht einen Schritt nach dem anderen, was eine langsame, eher schwerfällige Bewegung ist, die nicht zur Bewegung passt, die man sich beim wehenden, pfeifenden Wind, der *durch das Land fährt* (29), vorstellen würde.<sup>70</sup>

In den Zeilen 34 bis 35 ist von einem „Deserteur vom Presidio Rio Grande“ die Rede, „den die königlichen Anwälte als siebenfachen Mörder suchten“. *Presidio* war in keinem der

---

<sup>70</sup> Eine weichere, fließende Bewegung, wie etwa *Fliegen* oder auch *Fegen* oder *Brausen* würde ein kohärenteres Bild erzeugen.

konsultierten Wörterbücher zu finden. Die Leserin/Der Leser wird hier, sofern sie/er sich überhaupt etwas darunter vorstellen kann, an das deutsche *Präsidium* denken, das im *Duden Fremdwörterbuch* unter anderem als ein „Amtsgebäude eines [Polizei]präsidenten“ definiert wird. Beim *Deserteur* hingegen denkt man unwillkürlich ans Militär. Gleichzeitig wundert man sich aber, warum der Deserteur als Mörder gesucht wird, ob es sich dabei nicht um einen Häftling handeln könnte, und beim *Presidio* um ein Gefängnis. Der Deserteur wird darüber hinaus von den *königlichen Anwälten* gesucht; dies klingt nach einer missglückten Übersetzung: Man fragt sich, ob der König tatsächlich Anwälte hat, und wundert sich, dass diese Anwälte selbst nach Geflüchteten suchen. Auch hier hat die Leserin/der Leser das Gefühl, nicht verstanden zu haben, was gemeint ist.

In Zeile 35 stößt die Leserin/der Leser abermals auf ein Wort, das sie/er sehr wahrscheinlich nicht kennen wird: „Pardelkatze“, ein seltenes Wort, das nur in sehr umfangreichen Wörterbüchern und Enzyklopädien zu finden ist. Aus dem Kontext wird klar, dass es sich um ein für den Menschen gefährliches Tier handeln muss. Schlägt man in Wörterbüchern und Enzyklopädien nach, findet man unterschiedliche Erklärungen und Definitionen dafür: Im *Duden WB* wird es als veraltetes Wort für die Raubkatze sowie als selten verwendetes Synonym für den Ozelot angeführt. In der *Brockhaus Enzyklopädie in 30 Bänden* hingegen wird *Pardelkatze* als im Süden Nordamerikas sowie in Mittel- und Südamerika verbreitete Katzengattung definiert, zu der drei Arten, unter anderem der Ozelot, gehören. Betrachtet man den Begriff nun in seinem Kontext – „einen Jaguar oder eine Pardelkatze“ –, so ist anzunehmen, dass hier nicht die Gattungsbezeichnung, sondern die seltene Artenbezeichnung, analog zu *Jaguar*, gemeint war. In diesem Fall wäre vom heutigen Standpunkt aus betrachtet das weitaus geläufigere Synonym *Ozelot* die akzeptablere Lösung, denn ein veraltetes Wort wie *Pardelkatze* trägt nicht zur Funktion des Textes bei: Der Text soll den LeserInnen eine exotische Kultur näherbringen, dabei aber leicht lesbar und verständlich sein.

Zusammenfassend kann zu diesem Textabschnitt festgehalten werden, dass er einige Inkohärenzen aufweist, vor allem bei der Lexik in Bezug auf den jeweiligen Kontext.

### 5.2.2 Textbeispiel 2a

An jenem denkwürdigen Tag, der in Textbeispiel 1a beschrieben wird, hat Ana einen schwer verwundeten Fremden aufgefunden. Es handelt sich um den mittlerweile erwachsenen Pedro Missioneiro (vgl. oben 3.3.2). Die Familie hat den bewusstlosen Pedro in ihre Hütte gebracht, wo er nun wieder zu sich kommt:

- 1 Die Sonne stand schon im Zenith, als der Mann anfing, sich zu regen und zu murmeln. Die Terras hatten ihr Mahl beendet, und Ana nahm eben die irdenen Schüsseln vom Tisch. Der Verwundete schlug die Augen auf und starrte lange die

Menschen und Gegenstände im Hause an – mit dem unsicheren Blick eines  
5 Menschen, der nichts erfaßt oder sich nicht erinnert... Dann richtete er sich auf,  
schloß die Augen fest, biß sich auf die Lippe und stöhnte. Die Terras blieben, ohne  
den Blick von ihm zu wenden, unbeweglich in halb feindseliger Erwartung sitzen.  
Da breitete sich ein offenes, müdes Lächeln über die Züge des Unbekannten; er hob  
entschieden die Hand zu einer friedlichen Geste und sagte:

10 „Amigo.“  
Die Terras blieben stumm. Der Indianer lächelte immer noch und setzte  
hinzu:  
„Gelobt sei Unser Herr.“  
Seine Stimme klang unerwartet bei seinem kräftigen Körperbau; sie war  
15 leise und angenehm.  
Die anderen rührten sich nicht, sprachen kein Sterbenswörtlein. Aber der  
Indianer lächelte weiter und wiederholte abermals: Freund, Freund, Freund... Dann  
lehnte er sich zurück an die Wand. Sogleich verzog er schmerzlich das Gesicht und  
warf einen Seitenblick auf seine Schulter.

20 Nun trat Maneco Terra zwei Schritte auf die Pritsche zu und fragte:  
„Wie heißt du?“  
Der andere verstand ihn offenbar nicht. Maneco wiederholte die Frage, und  
der Indianer antwortete:  
„Mi nombre es Pedro.“

25 „Pedro wie?“  
„Sie nennen mich Missioneiro.“  
Maneco warf ihm einen argwöhnischen Blick zu.  
„Castilier?“  
„Nein.“

30 „Continentino?“  
„Nein.“  
„Woher bist du dann?“  
„Von nirgendwo.“  
Die Antwort gefiel Maneco Terra nicht. Ärgerlich fragte er weiter: „Aber  
35 wo bist du geboren?“  
„Auf der Mission San Miguel.“  
[...]  
„Was tust du hier in dieser Gegend?“ forschte Maneco weiter.  
In seinem mit Spanisch vermischten Portugiesisch erzählte ihnen Pedro nun,  
40 wie er noch als ganz junger Knabe von der Reduktion geflohen und später in den  
Militärlagern zu beiden Seiten des Uruguay aufgewachsen war; in der letzten Zeit  
hatte er die Soldaten der Krone Portugal auf ihren Kriegszügen begleitet; auch unter  
Rafael Pinto Bandeira hatte er gedient und als erster das kastilische Fort San Martin  
auf der Sturmleiter erstiegen.

45 Maneco Terra wandte sich seinen Söhnen zu und sah sie zweifelnd an.  
„Kannst du das beweisen?“ fragte er, wieder zu Pedro gewendet.  
[...]  
Endlich fand er, was er suchte: ein zusammengefaltetes Papier, stark  
vergilbt und fettig. Er schlug es mit zitternden Händen auf und zeigte es dem Herrn  
50 des Hauses. Maneco Terra rührte keinen Finger. Er sah Pedro ins Gesicht und sagte:  
„Hier kann keiner lesen.“  
Er sagte es ohne den geringsten Beiklang von Entschuldigung oder  
Verlegenheit; er sagte es feindselig, in einer Art wilden Stolzes, als sei es eine  
Tugend, nicht lesen zu können.

55 Da las Pedro vor:  
„Bescheinigung. Ich bestätige hiemit, daß der Inhaber, Lieutenant Pedro  
Missioneiro, über ein Jahr in einer meiner Schwadronen gedient, an mehreren  
Schlachten gegen die Castilier teilgenommen und sich als treuer, tapferer Kamerad

- bewährt hat. Rafael Pinto Bandeira.“
- 60        [...]  
           „Wie bist du hiehergekommen?“  
           „Ich wurde überfallen von einigen Deserteuren vom Presidio, etwa drei  
           Meilen von dieser Ranch. *Entonces* gelang es mir, mich auf mein *caballo* zu  
           schwingen und zu entkommen; unterwegs verlor ich viel *sangre*; dann fiel ich herab;  
 65        ich war so schwach. Das *caballo* lief davon, ich witterte Wasser, ich war *loco* vor  
           Durst und konnte mich noch an den Rand des Tümpels schleppen. *Entonces* wurde  
           alles schwarz.“ (Verissimo 1953:87ff.)

Neben dem gehobenen, antiquierten Stil sind in diesem Textabschnitt die spanischen Wörter bzw. ein ganzer Satz auf Spanisch besonders auffällig. Dass das erste Wort, das der Fremde ausspricht, in einer fremden Sprache ist, verwundert noch nicht weiter. Auch ist bei *amigo* (10) anzunehmen, dass es von den LeserInnen verstanden wird. Dann sagt Pedro auf Deutsch bzw. Portugiesisch „Gelobt sei Unser Herr“ (13), versteht daraufhin aber die einfache Frage „Wie heißt du?“ nicht und antwortet auf Spanisch (21-24) – wobei „*Mi nombre es Pedro*“ nicht mehr für alle deutschsprachigen LeserInnen ohne Weiteres verständlich sein wird; trotzdem spricht er dann in einwandfreiem Portugiesisch (bzw. hier Deutsch) weiter. In Zeile 39 wird explizit dargelegt, dass Pedro ein mit Spanisch vermisches Portugiesisch spricht, wovon die LeserInnen in den Zeilen 62 bis 67 eine Kostprobe bekommen: Hier wurden im deutschen Text scheinbar wahllos Wörter durch spanische Wörter ersetzt. Abgesehen davon, dass dies keineswegs natürlich klingt, da Spanisch und Deutsch zu weit voneinander entfernt sind, ist vor allem das Wort *entonces* wohl für kaum eine Leserin/einen Leser auf Anhieb als *dann* zu identifizieren; bei *caballo*, *sangre* und *loco* gehen die Bedeutungen (*Pferd*, *Blut*, *verrückt*) zumindest aus dem Kontext hervor. Zur Sprachvermischung im Text an sich gibt es noch ein weiteres Detail, das erwähnenswert ist: Pedro sagt zunächst „*Amigo*“ (10) und *wiederholt* dann „*abermals*: Freund, Freund, Freund“ (17). Auch hier gilt, dass zwar nachvollziehbar ist, was gemeint ist, genau genommen *wiederholt* Pedro hier aber eben nicht das spanische *amigo*, sondern sagt das Wort in einer anderen Sprache. Darüber hinaus *wiederholt* er, wenn man es schon so nennen will, das Wort hier zum ersten Mal – *abermals* würde bedeuten, dass er es zuvor schon *wiederholt* hat.

Bezüglich des antiquierten, gehobenen Stils wären zum Beispiel in beschreibenden Passagen „sich zu regen“ (1), „Mahl“ (2), „die irdenen Schüsseln“ (2-3) oder „im Hause“ (4) zu nennen. Vor allem *irden* ist ein heute eher ungebräuchliches, für viele vielleicht auch unbekanntes Wort; heutzutage würde man dies eher mit dem Ausdruck *aus Ton* umschreiben. Besonders auffällig ist aber, dass Maneco Terra, ein sehr einfach lebender Mensch und darüber hinaus Analphabet, nach einem in gewöhnlichem Sprachstil gehaltenen Gespräch plötzlich fragt, wie Pedro „hiehergekommen“ sei (61). Obwohl dieser Textabschnitt im 18. Jahrhundert spielt, passt dieser gehobene Stil für diese Person nicht. Anders verhält es sich bei „hiemit“ in Zeile 56: In der schriftlichen Bescheinigung klingt der gehobene Stil durchaus angebracht.

Gleich im ersten Absatz kommt ein logischer Bruch in der Handlung vor: Die Terras haben eben gegessen und Ana ist dabei, den Tisch abzuräumen, als der Fremde aufwacht (vgl. 1-3). Die Terras sehen ihm zu und *bleiben sitzen* (vgl. 6-7). Aufmerksamen LeserInnen wird nicht entgehen, dass Ana gewiss nicht im Sitzen den Tisch abräumt.

Interessant ist auch das Gespräch in den Zeilen 28 bis 30: Maneco fragt Pedro, ob er „Castilier“ sei; hier wird die alte Schreibweise verwendet, die in Wörterbüchern heute nicht mehr zu finden ist. In Zeile 43 hingegen wird das „kastilische Fort San Martin“ erwähnt. Der Textproduzent hätte sich hier für eine Variante entscheiden sollen, wobei die neue Schreibweise zu bevorzugen wäre. In Zeile 30 fragt Maneco, ob Pedro „Continentino“ sei; hier wurde die portugiesischsprachige Bezeichnung für Personen, die aus dem Continente do Rio Grande de São Pedro stammen, verwendet – und vorausgesetzt, dass die LeserInnen diese als solche erkennen werden, was für viele nur aufgrund des vorhergehenden *Castilier* möglich sein dürfte. Als erschwerender Umstand kommen die unterschiedlichen im Text vorkommenden Bezeichnungen für das Gebiet, das damals *Continente do Rio Grande de São Pedro* hieß, hinzu, auf deren Problematik in Abschnitt 5.2.1 bereits eingegangen wurde.

Bevor nachfolgend noch einmal näher auf stilistische Fragen eingegangen wird, sollen an dieser Stelle weitere Termini angeführt werden, über die deutschsprachige LeserInnen heutzutage stolpern könnten. Problematisch ist etwa die Bezeichnung „Indianer“ (17) – erstens weil sie als Bezeichnung für die indigene Bevölkerung Lateinamerikas heute nicht mehr zeitgemäß ist: Man denkt dabei eher an jene Nordamerikas. Zweitens gilt *Indianer* heute als politisch inkorrekt. Aus diesen Gründen ist die Bezeichnung in diesem Text nach heutigen Maßstäben inakzeptabel. Allerdings kann man von Texten, die vor 60 Jahren entstanden sind, ohnehin nicht erwarten, dass sie nach heutigen Maßstäben noch politisch korrekt sind.<sup>71</sup> Auch die heutzutage meist für die indigene Bevölkerung Lateinamerikas verwendete Bezeichnung *Indio* kann als diskriminierend aufgefasst werden, da sie Ausdruck des paternalistischen Umgangs mit diesen Bevölkerungsgruppen ist und daher pejorativ konnotiert sein kann. *Indio* wird aber nicht durchwegs negativ aufgefasst, auch nicht von den so Bezeichneten, die sich teilweise auch selbst so nennen, und sei es nur aus Protest (vgl. Ströbele-Gregor 2004:5f). Bei der Übersetzung eines literarischen Textes stellt sich allerdings nicht immer die Frage nach politischer Korrektheit, da die übermittelte Botschaft dieselbe sein sollte wie jene des Originals.<sup>72</sup> Aus heutiger Sicht ist in diesem Text auf jeden Fall die – mittlerweile auch im deutschen Sprachraum wohlbekannt – Bezeichnung *Indio* besser

---

<sup>71</sup> Vgl. hierzu auch die aktuelle Debatte darüber, ob ältere Kinderliteratur der *political correctness* folgend umgeschrieben werden sollte (z.B. der Gastkommentar von Christine Nöstlinger in der *Zeit* mit dem Titel „Der Neger bleibt ein Neger“; online unter: <http://www.zeit.de/2013/05/Kinderbuecher-Sprache-Political-Correctness-Christine-Noestlinger> [letzter Zugriff: 03.10.2013]).

<sup>72</sup> Eine außerordentlich hohe Sensibilität für solche Fragen ist natürlich trotzdem für jede Übersetzerin/jeden Übersetzer unabdingbar.

geeignet: Einerseits, weil viele LeserInnen *Indianer* mit Nordamerika assoziieren würden, und andererseits, weil *Indio* in unseren Breiten weniger negativ konnotiert ist als *Indianer*.

In diesem Textabschnitt kommt noch ein weiterer Terminus vor, der mit dem anglophonen Sprachraum assoziiert wird: „Lieutenant“ (56). Hier stellt sich die Frage, warum Ernst Doblhofer nicht stattdessen *Leutnant* gewählt hat. Darüber hinaus gibt es bei dieser Bezeichnung im gesamten Text auch keine konsequente Linie, was keineswegs von einem kohärenten Text zeugt: Bereits auf der ersten Seite des Romans etwa kommt die deutsche Bezeichnung *Leutnant* vor (vgl. Verissimo 1953:7). Im hier analysierten Textabschnitt mutet darüber hinaus die englischsprachige Bezeichnung in Verbindung mit dem Namen Pedro Missioneiro eigenartig an: Es entsteht – nicht nur an dieser Stelle – der Eindruck, dass im Text scheinbar willkürlich Bezeichnungen, die mit unterschiedlichen Kulturräumen assoziiert werden, miteinander vermischt wurden.<sup>73</sup>

An Stilmitteln weist diese Textpassage recht wenig auf: ein Asyndeton – „Die anderen rührten sich nicht, sprachen kein Sterbenswörtlein“ (16) – sowie einen Parallelismus – „Er sagte es [...]; er sagte es [...]" (52-53). Dies sagt freilich noch nichts über die Qualität des Textes aus – hier steht wohl eher die Handlung im Vordergrund. Allerdings sind einige Stellen in diesem Textabschnitt auch in der Wortwahl nicht ganz geglückt. So stellt man sich etwa die Frage, warum sich der Textproduzent für „schloß die Augen fest“ (6) entschieden hat, als Pedro sich aufrichtet und dabei plötzlich einen Schmerz verspürt: Zu diesem Bild würde *die Augen zusammenkneifen* besser passen. Der Satz „er hob entschieden die Hand zu einer friedlichen Geste [...]" (8-9) ist in sich ein Widerspruch: Unter *entschieden die Hand heben* stellt man sich eine ruckartige, energische Bewegung vor. Pedro will die Anwesenden aber beruhigen, ihnen zu verstehen geben, dass er nichts Böses im Sinn hat. Er wird auch nicht bedroht, was vielleicht zu einer ruckartigen Handbewegung führen könnte, die friedliche Absichten ausdrücken soll. In Zeile 14 wird Pedros Stimme als „unerwartet bei seinem kräftigen Körperbau (klingend)" beschrieben. Hier fehlt ein Adjektiv: Dinge können zwar *unerwartet geschehen*, jemand kann *unerwartet sterben*; diese Verben können auch allein stehen. *Klingen* im Sinne von *einen bestimmen Klang haben* kann hingegen nicht allein stehen und erfordert ein Adjektiv, weshalb ein Geräusch etwa *unerwartet sanft klingen* oder *anders als erwartet klingen*, aber eben nicht *unerwartet klingen* kann. In Zeile 18 verzieht Pedro „schmerzlich" das Gesicht. Dieses Adjektiv bedeutet „Leid, Kummer verursachend" (vgl. *Duden Online*) – man kann also nicht *schmerzlich das Gesicht verziehen*, man verzieht das Gesicht *vor Schmerzen*. Eine rein ästhetisch nicht geglückte Wortwahl kommt in Zeile 46 vor: Maneco stellt eine Frage, „wieder zu Pedro gewendet". Diese umständliche Formulierung klingt generell nicht gut und passt auch nicht zum eher gehobenen Stil des restlichen Textabschnitts; *wieder Pedro zugewandt* wäre eine bessere Alternative. Als Pedro

---

<sup>73</sup> Hier ist anzumerken, dass auch bei einer Übersetzung nach englischsprachiger Vorlage die Entscheidung für eine der beiden Varianten unabdingbar wäre.

erzählt, wie er dorthin gekommen ist, sagt er: „[...] ich witterte Wasser [...]“ (65). Ein Mensch kann zwar kein Wasser wittern, jedoch kann es natürlich sein, dass Pedro von sich selber behauptet, dies zu können. Trotzdem wundert man sich als LeserIn darüber. Es stellt sich die Frage, warum ausgerechnet das Wort *wittern* verwendet wurde und nicht, je nachdem, was gemeint ist, eines der Synonyme *riechen* oder *ahnen* (vgl. *Duden Online*).

Insgesamt ist dieser Textabschnitt in sich nicht kohärent. Es wurden scheinbar wahllos die Sprachen Deutsch, Spanisch und Portugiesisch miteinander vermischt, was nicht nur unnatürlich klingt, sondern für die LeserInnen teilweise auch unverständlich ist. Hinzu kommen noch Bezeichnungen, die mit dem anglophonen Sprachraum assoziiert werden. Der im Allgemeinen gehobene Stil wird durch stilistische Fehltritte und sogar Fehler in der Wortwahl unterbrochen. Darüber hinaus wirkt die Sprechweise der Personen teilweise sehr unnatürlich.

### 5.2.3 Textbeispiel 3a

Nach seiner Genesung bleibt Pedro bei Familie Terra. Er und Ana verlieben sich, sie beginnen heimlich eine Beziehung und Ana wird schwanger von ihm. Als der Vater davon erfährt, befiehlt er seinen Söhnen, Pedro zu töten. Die Söhne gehorchen. Pedro hatte zuvor eine Vision: Er würde von zwei Männern ermordet und unter einem Baum begraben werden.

- 1 Antônio und Horácio kamen in der Morgendämmerung zurück. Sie waren bleich, und in ihren verstörten Blicken lag dumpfe Angst. Sie traten wortlos ein; niemand richtete eine Frage an sie. Ana lag auf ihrer Pritsche, hörte die Schritte ihrer Brüder, schlug die Augen auf und verfolgte Schatten auf dem Vorhang, der ihre Kammer von der Stube trennte. Sie sah einen von ihnen eine Schaufel auf den Boden werfen.
- 5 Da erfaßte sie alles, was geschehen war. In plötzlich aufwallender Empörung versuchte sie, sich zu erheben, sich auf die Brüder zu stürzen, ihnen mit den Nägeln das Gesicht zu zerfleischen und die Augen auszukratzen; allein sie blieb unbeweglich liegen, ohne Tatkraft und Mut, sich zu rühren oder zu sprechen.
- 10 Sie war erschöpft; tödliche Kälteschauer überliefen sie am ganzen Leibe; im Kopf gähnte eine einzige Leere. Alles dünkte sie ein Albtraum, den der Lampenschein und die Kälte des frühen Morgens noch furchtbarer machten.
- 15 Dona Henriqueta begann, ihrem Mann und den Söhnen den *chimarrão* vorzusetzen. Die *mate*-Flasche ging von Hand zu Hand, das Trinkrohr von Mund zu Mund. Aber keiner sprach. Maneco blies die Lampe aus, und das rötlichgelbe Licht in der Wohnstube wurde sogleich aschfahl und gleichsam kälter. Die Schatten verschwanden von dem Vorhang, auf den Ana die Augen gerichtet hielt. Nun sah sie nur mehr, was sie sich ausmalen konnte. Ihre Brüder hatten Pedro ein gutes Stück weit weggeführt: drei Pferde und drei Reiter zogen durch die Nacht. Pedro sagte
- 20 nichts, machte keine Bewegung, keinen Fluchtversuch; er wußte, es war sein Schicksal, ermordet und unter einem Baum begraben zu werden. Ana stellte sich Horácio und Antônio vor, wie sie ein Grab aushoben, und wie Pedros Leiche vor ihnen auf dem Boden lag, mit Blut und Tau bedeckt. Dann warfen die beiden Lebenden den Toten in die Grube und bedeckten ihn mit Erde. Sie traten den Lehm
- 25 fest und rollten einen Stein ans Kopfende. Und dort blieb Pedro liegen, ohne Leichentuch, ohne ein Gebet, wie ein rüdigiger Hund. Nun war alles vernichtet. Ihre

Brüder waren Mörder. Nie wieder würde in diesem Hause der Friede herrschen. Nie wieder konnten sie einander offen in die Augen sehen. Das schreckliche Geheimnis würde ihnen allen ewig am Herzen nagen. Und das Andenken an Pedro würde wie  
 30 ein Gespenst hier im Hause zurückbleiben, auf der Ranch und in allen ihren Gedanken. Ana dachte daran, sich das Leben zu nehmen. Sie ging sogar so weit, den Dolch zu ergreifen, den der Indianer ihr geschenkt hatte, erkannte aber, daß es ihr an Mut gebrach, sich die Klinge ins Herz zu stoßen, geschweige denn in ihren Leib, darin sie das Kind trug. Sie malte sich aus, wie die Spitze den kleinen Leib  
 35 durchbohrte, und ein Zittern befahl sie; sie legte beide Hände flach auf den Schoß, als wollte sie das Kleine schützen. Plötzlich durchdrang sie eine unerwartete, selige Freude bei dem Gedanken, daß hier, in ihrem Schoß, ein lebendes Wesen schlummerte, und daß es ihr und Pedros Sohn war, daß dies kleine Geschöpf eines Tages heranwachsen würde ... Aber ein neuer Anfall von Niedergeschlagenheit  
 40 dämpfte ihren Jubel, als sie daran dachte, wie ihr Sohn in dieser verlassenem Wüste leben würde, dem Winde lauschen, mit den anderen in eisigem Schweigen *mate* trinken, Gesicht, Hände und Füße schwarz vor Schmutz, das Hemd nach Ochsenblut (oder nach Menschenblut?) riechend. Ihr Sohn würde seinem Großvater, seinen Oheimen gleichen. Und eines Tages würde er sich vielleicht gegen sie stellen. Weil  
 45 er ein „Waldfüllen“ war, weil er keinen Vater hatte. Zitternd vor Kälte zog Ana die Decke bis ans Kinn herauf und schloß die Augen. (Verissimo 1953:113f.)

Ana realisiert, was geschehen ist. Es kommt keine direkte oder indirekte Rede vor: Niemand spricht darüber. Einige sehr kurze Sätze und der eher nüchterne Stil dieses Textbeispiels unterstreichen diese Stimmung – die Stille im Haus, den Schrecken, den alle Anwesenden fühlen; es ist schlichtweg unaussprechlich. Anas Gedanken hingegen werden in längeren Sätzen wiedergegeben, was unterstreicht, dass in ihr keineswegs Stille herrscht. Betrachtet man das Verhältnis zwischen Syntax und Inhalt, kann also Kohärenz festgestellt werden.

Es kommen einige Stilmittel vor, wobei Metaphern bzw. bildhafte Ausdrücke die häufigsten sind: „dumpfe Angst“ (2), „tödliche Kälteschauer“ (10), „im Kopf gähnte eine einzige Leere“ (10-11), „am Herzen nagen“ (29), „verlassenen Wüste“ (40) „in eisigem Schweigen“ (41) und „Waldfüllen“ (45), das weiter unten noch genauer betrachtet werden wird. Diese bildhaften Ausdrücke und Metaphern, mit Ausnahme der letztgenannten, unterstreichen die bedrückende Stimmung, die vermittelt wird. Die übrigen Stilmittel in diesem Textabschnitt betreffen in erster Linie Syntax und Wiederholungen: „[...] von Hand zu Hand, [...] von Mund zu Mund“ (14-15) stellt einen Parallelismus dar; „Pedro sagte nichts, machte keine Bewegung, keinen Fluchtversuch“ (19-20) und „[...] ohne Leichentuch, ohne ein Gebet, wie ein räudiger Hund“ (25-26) stellen jeweils gleichzeitig ein Trikolon, ein Asyndeton und eine Repetitio dar, wobei „ohne Leichentuch, ohne ein Gebet“ als Anapher gewertet werden kann; „Nie wieder [...]. Nie wieder [...].“ (27-28) ist eine weitere Anapher.

Der veraltete Stil des Textes wird in diesem Textbeispiel besonders deutlich: „Oheim“ (44) etwa würde man heute kaum noch verwenden, ebenso wenig wie „allein“ (8) im Sinne von *aber, jemanden dünken* (11), *jemandem an Mut gebrechen* (32-33) oder „darin“ (34) als Reflexivpronomen. Aus heutiger Sicht erfüllt ein Text in einem derartigen Stil nicht die

Funktion, die in Abschnitt 5.1 für diesen Text festgestellt wurde, nämlich jene eines eher leicht lesbaren literarisch-ästhetischen Textes, der zur Unterhaltung dienen soll. Jedoch ist dieses Textbeispiel nicht durchgehend in gehobenem Stil gehalten, denn einige Stellen klingen, als ob sie missglückt wären, wie etwa der Satz „Aber keiner sprach“ (15): In diesem Text, der teilweise nur so stotzt vor gehobenen, antiquierten Ausdrücken, wirkt *keiner* unpassend; darüber hinaus klingt der Satz unvollständig – alternativ würde etwa der Satz *Aber niemand sprach ein Wort* zum Rest des Textes passen. Ebenfalls unpassend sind das österreichische „nur mehr“ (18), „der Friede“ (27) anstatt *Frieden*, „ihr und Pedros Sohn“ (38) oder „zog [...] die Decke bis ans Kinn herauf“ (45-46) anstatt zum Beispiel *zog die Decke bis ans Kinn*. Kohärenz der Form ist hier also nicht gegeben.

Ab Zeile 38 ist auch eine kontextuelle Inkohärenz festzustellen: Ana denkt über ihr ungeborenes Kind nach, das plötzlich zum „Sohn“ wird. Ana weiß nicht, ob sie einen Sohn oder eine Tochter zur Welt bringen wird; diese Information wird somit viel zu früh gegeben.

Abschließend sollen nun wiederum einige Begriffe analysiert werden. Zu „*chimarrão*“ (13) und „*mate*“ (14) sind Einträge im Glossar vorhanden, wobei im Eintrag zu ersterem lediglich auf den Eintrag zu zweiterem verwiesen wird, wo *chimarrão* fälschlicherweise als „wilder, roher“ Mate definiert wird (Verissimo 1953:654). Laut *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa* (im Folgenden abgekürzt durch „*Aurélio*“) ist *chimarrão* jene Form des Getränks, bei der die zerstampften Mate-Blätter zunächst in der *cuia* mit etwas Wasser zu einer Paste vermischt und danach mit kochendem Wasser aufgegossen werden; das Getränk wird ohne Zucker getrunken (vgl. *Aurélio*, Stichworte: *chimarrão*, *cevar*). *Cuia* bezeichnet einerseits die Frucht der *cuieira* (*crescentia cujete*) (vgl. *Aurélio*, Stichworte: *cuia*, *cuieira*), die im Deutschen mitunter als *Kalebassenbaum* bezeichnet wird (vgl. z.B. Huber/Weissenhofer 2006:173); andererseits bezeichnet *cuia* ein Gefäß für Getränke, das aus dieser Frucht gefertigt wird, oder das typische aus dieser Frucht gefertigte und mit einem Trinkrohr aus Metall versehene Gefäß, aus dem Mate getrunken wird (vgl. *Aurélio*). Nun ist es in diesem Zusammenhang jedoch nicht ausschlaggebend, ob die LeserInnen genau wissen, was *chimarrão* ist.<sup>74</sup> Aus ebendiesem Grund wäre es auch akzeptabel, den Ausdruck zu tilgen und stattdessen *Mate* zu verwenden, der heute den meisten LeserInnen ein Begriff sein wird und daher auch weder Kursivsetzung noch einen Eintrag im Glossar verlangt. Ebenfalls problematisch ist die Bezeichnung „*mate*-Flasche“ (14). Es ist anzunehmen, dass das Bild, das sich hier bei den LeserInnen aufbaut, ein falsches ist, da Mate nicht aus Flaschen sondern aus dem oben beschriebenen typischen Gefäß getrunken wird. Für den allgemeineren Begriff des Gefäßes für Flüssigkeiten aus der Frucht

---

<sup>74</sup> Jedoch sollten die Einträge in einem Glossar in jedem Fall gut recherchiert und korrekt sein, unabhängig davon, wie wichtig das Verstehen der jeweiligen Bezeichnung für das Textverständnis ist.

der *cuieira* gibt es im Deutschen die Bezeichnung *Kalebasse* (vgl. *Duden Fremdwörterbuch*).<sup>75</sup>

Problematisch ist auch die Bezeichnung „Leib“ (33, 34), die in zwei aufeinanderfolgenden Sätzen vorkommt, jedoch einmal Anas Unterleib und einmal das ungeborene Kind bezeichnet.

Bei der Bezeichnung „Waldfüllen“ (45) erweckt schon allein die Tatsache, dass sie in Anführungszeichen gesetzt wurde, den Eindruck, als wäre dem Textproduzenten kein passenderer Ausdruck eingefallen. Der Kontext lässt zwar erahnen, dass es sich wohl um ein vaterloses Kind handelt, da dies ergänzt wird; jedoch stolpert man beim Lesen über dieses ungeläufige Wort, das auch bei Datenbank- und Wörterbuchrecherchen nicht zu finden war. Heutzutage werden auch nicht viele LeserInnen sofort das *Füllen* in *Waldfüllen* als veraltetes Wort für *Fohlen* wiedererkennen. Weitere Internetrecherchen haben ergeben, dass *Waldfüllen* früher ein volkstümlicher Name für den Grünspecht war, was aber auch nicht erklärt, warum das Wort hier verwendet wurde.<sup>76</sup>

Bei diesem Textbeispiel kann zwar in gewisser Weise Kohärenz zwischen Inhalt und Form festgestellt werden, jedoch ergeben sich auf inhaltlicher und sprachlicher Ebene einige Inkohärenzen. Auffällig ist vor allem der antiquierte Stil.

#### 5.2.4 Textbeispiel 4a

Anas Sohn Pedro ist mittlerweile etwa zehn Jahre alt. Die Familie hat vor kurzem von Durchreisenden erfahren, dass kastilische Banden unterwegs seien, die die Farmen überfallen und ausrauben, die Männer töten und die Frauen vergewaltigen. Als sie eines Tages Fremde auf die Farm zukommen sehen, schicken die Männer die Frauen und Kinder in den Wald und machen sich bereit zur Verteidigung. Da jedoch Frauenkleider im Haus sind, bleibt Ana im Haus, um ihren Sohn, ihre Schwägerin und ihre Nichte zu schützen. Sie hofft, dass die Eindringlinge denken werden, sie sei die einzige Frau im Haus.

- 1 Ana begann unwillkürlich zu beten. Sie hob die Augen zum Kruzifix; an dem Christus mit der wurmzerfressenen Nase blieben sie haften. Vater unser, der Du bist in dem Himmel, geheiligt werde Dein Name ... Ihr Herz klopfte stark und dumpf ... Die galoppierenden Hufe dröhnten näher und näher und sie hörte das
- 5 Schnauben der Pferde und das Klirren von Säbeln von draußen. Dann Stille.  
Eine heisere Stimme fragte? (sic!)

---

<sup>75</sup> Dieser würde sich in diesem Text anbieten, für den Fall, dass auf erklärende Ergänzungen verzichtet werden soll. Ist dies nicht der Fall, könnte hier durchaus die Bezeichnung aus dem Original übernommen und mit einem erklärenden Zusatz versehen werden.

<sup>76</sup> Vgl. Offenbacher Verein für Naturkunde: Bericht, Bände 33-53. Eine genaue Quelle muss hier leider ausständig bleiben, da die Publikation nur online einsehbar war unter [http://books.google.at/books?ei=ZKxAUsmYDtKw4QSui4H4CQ&hl=de&id=JSpEAAAAYAAJ&dq=%22waldf%C3%BCllen%22&q=%22gr%C3%BCnspecht%22#search\\_anchor](http://books.google.at/books?ei=ZKxAUsmYDtKw4QSui4H4CQ&hl=de&id=JSpEAAAAYAAJ&dq=%22waldf%C3%BCllen%22&q=%22gr%C3%BCnspecht%22#search_anchor) [Letzter Zugriff: 23.09.2013].

„Wo sind die anderen?“  
 Ana erkannte kaum des Bruders Stimme, als er mühsam hervorstieß:  
 „Im Haus.“  
 10 „Hol sie heraus! Vorwärts!“  
 „Euer Ehren können mir ja sagen ...“ hub Antônio an.  
 „Schmutziger Hund!“  
 Draußen knallte ein Schuß. Sogleich feuerte auch Maneco seine Muskete ab.  
 Durch die offene Tür schoß nun auch der Sklave. Ana warf sich der Länge nach auf  
 15 den Boden, preßte sich in die Erde, während weitere Detonationen die Stille  
 zerrissen und Kugeln durch die Hauswand pfffen. Mit geschlossenen Augen hörte  
 Ana Rufe und Schreie, fühlte Staub auf sich herniederrieseln, krallte sich  
 verzweifelt mit den Nägeln in die Erde. Heilige Maria, Mutter Gottes, dachte sie,  
 20 bitte für uns arme Sünder ... Zähflüssiger Speichel mischte sich mit ihren  
 keuchenden Atemzügen und träufelte ihr aus dem klaffenden Mund. Plötzlich nahm  
 sie, mehr mit den Ohren als mit den Augen, wahr, daß die Vorderwand einstürzte.  
 Einer der Banditen ritt dagegen an, die Hufe seines Pferdes traten sie förmlich ein;  
 er teilte Säbelhiebe nach links und rechts aus. Ana spürte das Schnauben des Pferdes  
 so nahe, daß sie den Kopf in den Händen vergrub und in Todesangst wartete, bis die  
 25 Hufe ihr den Schädel zermalmten oder Säbel sie durchbohrten.  
 Das Gebrüll hielt immer noch an. Sehnige Fäuste packten Ana Terra,  
 stellten sie auf die Beine. Die Frau schlug die Augen auf und blickte in gebräunte,  
 bärtige, schweißgebadete Gesichter.  
 „Schau, was für 'ne Hübsche!“  
 30 Einer der Männer drückte ihre Brüste. Und dann sah Ana ein Gesicht mit  
 fleischigen Lippen, mit großen, gelblichen Zähnen; und diese Lippen, die nach Rum  
 und schalem Zigarettenrauch rochen, preßten sich brutal auf die ihren, in einem  
 Kuß, der fast ein Biß war. Ana spuckte vor Ekel aus, und die Männer brachen in  
 brüllendes Gelächter aus.  
 35 Kalter Schweiß lief ihr über die Stirn und drang ihr in die Augen, so daß sie  
 schmerzten und alles um sich nur undeutlich erkennen konnten: den Vater und den  
 Bruder, blutbedeckt auf dem Boden liegend, und die grölenden Banditen, die ins  
 Haus drangen, die Einrichtung zertrümmerten, die Truhe hervorzogen, die Kleider  
 durcheinanderwarfen und die noch stehenden Wände mit Fußtritten und Messern  
 40 bearbeiteten. Aber sie ließen ihr keine Zeit, deutlicher hinzusehen. Sie schüttelten  
 sie und fragten:  
 „*Dónde está la plata?*“  
 Das Silber ... das Silber ... Silber ... Ana stand wie betäubt. Einer fragte sie  
 etwas. Zwei lüsterne, blutunterlaufene Augen näherten sich den ihren. Hände  
 45 packten sie an den Armen. Wo ist es? Wo ist es? Silber, das Silber ... In  
 wahnsinniger Angst schüttelte sie den Kopf, und der schmerzte, hämmerte, tat weh  
 ... Das Silber ... das Silber ... das Geld meinte er. Arme schlangen sich um ihre  
 Hüften, und Ana spürte an Rücken, Hüften und Schenkeln einen sehnigen  
 Männerleib; und feuchte, heiße Lippen preßten sich auf ihren Nacken, senkten sich  
 50 in saugenden Küssen auf ihre Schulter, während Hände ihr Kleid zerrissen.  
 Das Silber ... Silber ... Und Ana flog bald von Arm zu Arm, von Mann zu  
 Mann, von Mund zu Mund. (Verissimo 1953:126ff.)

Auch in diesem Textbeispiel fällt der antiquierte Stil auf – sehr stark etwa bei der  
 Anastrophe in Zeile 8 („des Bruders Stimme“). Die einzige Ausnahme bilden Anas Gebete:  
 Zwar wirken die Zitate „Vater unser, der du bist in dem Himmel, geheiligt werde dein  
 Name“ (2-3) und „Heilige Maria, Mutter Gottes [...], bitte für uns arme Sünder“ (18-19) aus  
 heutiger Sicht etwas eigenartig, aber wichtig ist hier, dass Ana sich in dieser Situation die

Gebete so vorsagt, wie sie sie kennt. Diese müssen daher auf den Zeitpunkt der Handlung abgestimmt sein.

Das Textbeispiel besteht aus eher kurzen Sätzen und Hauptsatzfolgen. Dadurch erhält der Text einen etwas gehetzten Rhythmus, der Anas Angst ausdrückt. Unterstützt wird diese Wirkung durch ihre inneren Monologe, etwa die Gebete, sowie durch einige Stilmittel: Die Ellipse in Zeile 5 („Dann Stille.“), die Anapher und die Wortwiederholung in Zeile 30-31 („Und dann sah Ana [...] Lippen; und diese Lippen [...]“) und Wiederholungen wie etwa „Wo ist es? Wo ist es?“ (45) sowie die Asyndeta (14-15; 16-18; 26-27; 46-47; 51-52), von denen einige mit anderen Stilmitteln verbunden sind, etwa einem Parallelismus in Zeile 51-52 („von Arm zu Arm, von Mann zu Mann, von Mund zu Mund“) oder einem Trikolon in Zeile 46-47 („schmerzte, hämmerte, tat weh“). Es sind vor allem die Asyndeta, die den gehetzten Rhythmus unterstreichen und somit Kohärenz zwischen Inhalt und Form herstellen. Zu „schmerzte, hämmerte, tat weh“ ist allerdings anzumerken, dass das Trikolon insofern nicht optimal ist, als man hier eine Klimax erwarten würde.<sup>77</sup>

Es gibt noch einige weitere Beispiele für Ausdrücke und Wendungen, die nicht ganz geglückt sind: So stolpert man beim Lesen etwa über den folgenden Satz: „Ihr Herz klopfte stark und dumpf ...“ (3-4) Der Herzschlag kann *dumpf klingen*, aber nicht *dumpf sein*. Auch das *starke Klopfen* des Herzes klingt nicht ganz stimmig, obwohl klar ist was gemeint ist.<sup>78</sup> Auch der Satz „Die galoppierenden Hufe dröhnten näher und näher“ (4) klingt „falsch“, denn die Hufe, als Synekdoche für die Pferde, *kommen näher*, und mit ihnen das Geräusch, das sie verursachen. Das Geräusch selbst kann zwar *nahe klingen*, weshalb auch der Komparativ *näher klingen* de facto existiert, jedoch nur in Vergleichen und nicht im Sinn einer Bewegung.<sup>79</sup>

In dem Absatz, in dem es zu Schusswechseln kommt und Ana sich in Todesangst auf den Boden wirft, kommen einige inhaltliche und sprachliche Inkohärenzen vor: Der Sklave, der sich im Haus versteckt hatte, schießt nun „durch die offene Tür“ (14) nach draußen. Die Leserin/Der Leser wird sich vielleicht die Frage stellen, warum ein Teil der Familie sich im Haus versteckt hält, die Tür aber nicht geschlossen ist. Bei „Detonationen“ (15) stellt man sich ein ohrenbetäubendes Geräusch vor, das eher durch Bombenexplosionen als durch Schüsse entsteht. Kugeln, die durch die Hauswand *pfeifen* (vgl. 16) hingegen wirken eher harmlos. Dadurch ergibt sich hier für die Leserin/den Leser kein kohärentes Bild.<sup>80</sup> Darüber hinaus wird von den Detonationen „die Stille zerrissen“ (15), obwohl von Stille keine Rede mehr sein kann, nachdem schon aus allen Richtungen geschossen wurde: „Draußen knallte

---

<sup>77</sup> *Tat weh, Schmerzte, hämmerte* etwa würde diese – vielleicht auch rein subjektive – LeserInnenerwartung besser erfüllen.

<sup>78</sup> Eine Alternative für *stark* wäre hier etwa *heftig*.

<sup>79</sup> Als Alternative würde sich *Das Dröhnen der galoppierenden Hufe kam näher und näher* anbieten.

<sup>80</sup> Ein kohärenteres Bild würde etwa durch die Alternativen *Schüsse* anstelle von *Detonationen* und *donnern* anstelle von *pfeifen* entstehen.

ein Schuß. Sogleich feuerte auch Maneco seine Muskete ab. Durch die offene Tür schoß nun auch der Sklave.“ (13-15)

Der Satz „Zähflüssiger Speichel mischte sich mit ihren keuchenden Atemzügen und träufelte ihr aus dem klaffenden Mund“ (19-20) lässt einerseits die Frage aufkommen, wie sich Speichel mit Atemzügen mischen kann; andererseits erinnern die Adjektive *keuchend* und *klaffend*, bezogen auf den Mund, an ein Tier. *Mit den Augen/Ohren wahrnehmen* (vgl. 20-21) klingt m.E. eher unpassend in diesem Kontext: Hier wird ein bewaffneter Angriff auf das Heim einer Familie beschrieben, Ana erleidet Todesangst und alles geht sehr schnell, was, wie weiter oben festgestellt wurde, auch in der sprachlichen Form des Textes zum Ausdruck kommt. Daher ist dieser Ausdruck hier zu umständlich. Aus heutiger Sicht wäre auch „Banditen“ (22) zu überdenken, da diese Bezeichnung heute auch eine scherzhafte, abschwächende Konnotation haben und daher unter Umständen die Wirkung verfehlen kann. Schließlich ist auch im letzten Satz dieses Absatzes eine grobe Inkohärenz feststellbar: „Ana [...] wartete, bis die Hufe ihr den Schädel zermalmten oder Säbel sie durchbohrten.“ (23-25) *Warten, bis* impliziert, dass das Erwartete tatsächlich eintritt; *darauf warten, dass* hingegen lässt den Ausgang offen – und Ana passiert ja vorerst nichts, wie wir im nächsten Absatz erfahren.

Nun wird Ana gepackt und auf die Beine gestellt, woraufhin sie die Augen *aufschlägt* und in die fremden Gesichter *blickt* (vgl. 27), was abermals eher harmlos wirkt: Die Wendungen *die Augen aufschlagen* und vor allem *auf etwas blicken* vermitteln eher ein Gefühl von Ruhe und Gelassenheit und passen daher nicht zum Kontext – sie lassen die LeserInnen weder Anas Angst noch die Gefahr, in der sie schwebt, spüren. Ähnlich verhält es sich bei einem Satz aus dem vorhergehenden Absatz: „Mit geschlossenen Augen hörte Ana Rufe und Schreie [...]“ (16-17). Dem Kontext ist zu entnehmen, dass Ana große Angst hat und vermutlich die Augen vor Schreck zusammenkneift, weil sie Schüsse hört und Staub auf sie herniederrieselt. Rein sprachlich ergibt sich jedoch ein anderes Bild, denn *mit geschlossenen Augen* vermittelt ebenfalls eher ein Gefühl von Ruhe denn von Angst und Verzweiflung.

Eher wie sprachliche Ungenauigkeiten als gewollte stilistische Feinheiten klingen zwei Sätze im nächsten Absatz: „Kalter Schweiß [...] drang ihr in die Augen, so daß sie schmerzten und alles um sich nur undeutlich erkennen konnten“ (35-36) sowie „Aber sie ließen ihr keine Zeit, deutlicher hinzusehen“ (40). Bei Ersterem ist es eigentlich Ana, nicht ihre Augen, die verschwommen sieht und alles nur undeutlich erkennen kann. Im zweiten Satz stolpert man über *deutlicher hinsehen*; man *sieht deutlich*, sieht aber *genau hin*. Darüber hinaus ist „blutbedeckt“ (37) nicht nur ein äußerst unübliches Wort, es klingt auch viel harmloser als, das, was es hier beschreibt – eine Leiche. *Blutüberströmt* ist hier wohl die einzig passende Alternative. Einen Satz aus dem letzten Absatz möchte ich an dieser Stelle

ebenfalls erwähnen: „Ana stand wie betäubt“ (43) klingt unvollständig, aufmerksame LeserInnen werden hier in Gedanken unwillkürlich das Wörtchen *da* hinzufügen.

Gegen Ende dieses Textbeispiels stellen die Männer Ana eine Frage auf Spanisch: „*Dónde está la plata?*“ (42) Übersetzt ins Deutsche heißt dies *Wo ist das Silber?*, wobei *plata* auch eine umgangssprachliche Bezeichnung für *Geld* ist. Auf die Frage folgt die Wiederholung des letzten Wortes in Anas Gedanken. Da diese Wiederholung auf Deutsch erfolgt, können LeserInnen, die kein Spanisch verstehen, den Sinn nicht erfassen. Darüber hinaus stellt sich die Frage, wie Ana in ihrer Situation in der Lage sein kann, das Wort zuerst in ihre Sprache zu übersetzen, das dann in ihren Gedanken nachhallt; denn angesichts der Tatsache, dass sie „wie betäubt“ (43) dasteht und eine andere Frage offenbar nicht wirklich wahrnimmt („Einer fragte sie etwas“, 43-44), liegt der Schluss nahe, dass es sich bei „Das Silber ... das Silber ... Silber ...“ (43) nicht um reflektierte Gedanken handelt, sondern dass Ana ganz im Gegenteil überhaupt nicht denken kann und die Worte lediglich in ihren Gedanken nachhallen. Dass diese Gedanken in ihrer Muttersprache erfolgen sowie die Tatsache, dass sie nachfolgend feststellt, dass nicht Silber, sondern Geld gemeint ist (vgl. 47) lassen jedoch das Bild entstehen, dass Ana tatsächlich nachdenkt, etwa darüber, warum die Männer wissen wollen, wo das Silber sei, ob sie welches hat und wo es sich befindet.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass in diesem Textbeispiel zwar aufgrund der kurzen Sätze und einiger Stilmittel eine gewisse Kohärenz zwischen Inhalt und Form herrscht, gleichzeitig aber auffallend viele Inkohärenzen auf sprachlicher sowie auf kontextueller Ebene festgestellt werden können.

### 5.3 Feststellung der Funktion des Ausgangstextes

Die für die vorliegende Arbeit verwendete Ausgabe von *O Continente* ist ein Nachdruck der 1949 im Globo-Verlag erschienenen ersten Ausgabe; die Original-Ausgabe konnte leider nicht beschafft werden, weshalb in Bezug auf den portugiesischen Text<sup>81</sup> keine Analyse der Aufmachung vorgenommen werden kann.

Der Verlag *Editora Globo* war ursprünglich ein Familienunternehmen und ist aus der *Livraria do Globo*, einem Papierfachgeschäft, gegründet 1883 in Porto Alegre, hervorgegangen. Im frühen 20. Jahrhundert trat das Unternehmen ins Verlagsgeschäft ein und entwickelte sich ab den 1920er Jahren zu einem der wichtigsten Verlagshäuser Brasiliens (vgl. Rochadel Torresini 2004:288). Zwischen Erico Verissimo selbst und der *Editora Globo* besteht eine enge Verbindung: Seine literarische Karriere begann mit der Veröffentlichung

---

<sup>81</sup> Da nicht mit Sicherheit festgestellt werden konnte, dass der portugiesische Text der *Ausgangstext* der deutschen Fassung ist, soll auf diesen Begriff im Rahmen dieser Übersetzungskritik weitgehend verzichtet werden. Aus Gründen der Übersichtlichkeit werden jedoch die Überschriften zu den einzelnen Analyseschritten nach Ammann 1990 – und in diesen Fällen auch der Begriff *Ausgangstext* – beibehalten.

seiner Erzählung “Ladrão de Gado” in der vom Verlag herausgegebenen Zeitschrift *Revista do Globo*. Er arbeitete in der Redaktion der Zeitschrift, war später direkt beim Verlag als Berater für Übersetzungen und Publikationen tätig und gehörte ab Ende der 1930er Jahre dem Vorstand des Verlags an (vgl. oben 3.1). Zu jener Zeit avancierte der Verlag mit der Aufnahme hochrangiger internationaler AutorInnen in sein Programm, u.a. Thomas Mann oder Marcel Proust, zum wichtigsten Verlag Brasiliens (vgl. Gonzaga 1990:47, IMS 2003:12). 1986 wurde *Globo* vom Verlag *Rio Gráfica* aufgekauft und gehört nun zum Medienkonzern *Rede Globo* mit Sitz in São Paulo (vgl. Hallewell 2005<sup>2</sup>:414).

Es verwundert aufgrund der Verstrickungen Verissimos mit dem Verlag nicht, dass der Roman, wie alle anderen seiner Bücher, bei *Globo* verlegt wurde. Jedoch genoss der Verlag auch hohes Ansehen in Brasilien und ein bei *Globo* verlegter Text versprach ein gewisses intellektuelles und literarisches Niveau. Die Intention des Verlags ist demnach unschwer abzuleiten: einen anspruchsvollen Text von einem bereits sehr erfolgreichen Autor zu publizieren, der demnach eine breite LeserInnengruppe ansprechen würde.

Die Intention des Autors war es, einen Roman zu schreiben, der anhand fiktiver Figuren die Geschichte seiner Heimat Rio Grande do Sul erzählt. Neben der expressiven Funktion des literarischen Textes sollte dem Publikum also auch der historische Hintergrund nähergebracht werden. Wie bereits festgestellt wurde, sah Verissimo selbst sich nicht als großen Literaten, auch in späteren Jahren nicht (vgl. oben 3.1). Zur Feststellung der Funktion des Textes kann aus alldem folgendes abgeleitet werden: Der Text sollte literarisch-ästhetisch und inhaltlich, durch die Komplexität, eher anspruchsvoll sein, dabei aber ein breites Publikum erreichen, dem die Geschichte des Heimatlandes bzw. der Heimatregion nähergebracht werden sollte.

#### **5.4 Feststellung der intratextuellen Kohärenz des Ausgangstextes**

Die Textbeispiele der portugiesischen Fassung sollen hier in ähnlicher Weise analysiert werden wie jene der deutschen Fassung. Einige Bezeichnungen und Wendungen werden auch in Hinblick auf die entsprechenden Textstellen, die im deutschen Text als unklar oder inkohärent identifiziert wurden, erklärt und analysiert; einige davon werden erst in Abschnitt 3.5 behandelt.

##### **5.4.1 Textbeispiel 1b**

- 1 „Sempre que me acontece alguma coisa importante, está ventando“, costumava dizer Ana Terra. Mas, entre todos os dias ventosos de sua vida, um havia que lhe ficara para sempre na memória, pois o que sucedera nele tivera a força de mudar-lhe a sorte por completo. Mas em que dia da semana tinha aquilo acontecido? Em que
- 5 mês? Em que ano? Bom, devia ter sido em 1777: ela se lembrava bem porque esse

- fora o ano da expulsão dos castelhanos do território do Continente. Mas, na estância onde vivia Ana com os pais e os dois irmãos, ninguém sabia ler, e mesmo naquele fim de mundo não existia calendário nem relógio. Eles guardavam na memória os dias da semana; viam as horas pela posição do sol; calculavam a passagem dos meses pelas fases da lua; e era o cheiro do ar, o aspecto das árvores e a temperatura que lhes diziam as estações do ano. Ana Terra era capaz de jurar que aquilo acontecera na primavera, porque o vento andava bem doido, empurrando grandes nuvens brancas no céu, os pessegueiros estavam floridos e as árvores que o inverno despira se enchiam outra vez de brotos verdes.
- 15 Ana Terra descia a coxilha no alto da qual ficava o rancho da estância, e dirigia-se para a sanga, equilibrando sobre a cabeça uma cesta cheia de roupa suja, e pensando no que a mãe sempre lhe dizia: „Quem carrega peso na cabeça fica papudo.“ Ela não queria ficar papuda. Tinha vinte e cinco anos e ainda esperava casar. Não que sentisse muita falta de homem, mas acontecia que casando poderia
- 20 ao menos ter alguma esperança de sair daquele cafundó, ir morar no Rio Pardo, em Viamão ou até mesmo voltar para a Capitania de São Paulo, onde nascera. Ali na estância a vida era triste e dura. Moravam num rancho de paredes de taquaruçu e barro, coberto de palha e com chão de terra batida. Em certas noites Ana ficava acordada debaixo das coberturas, escutando o vento, eterno viajante que passava
- 25 pela estância gemendo ou assobiando, mas nunca apeava do seu cavalo; o mais que podia fazer era gritar um „Ó de casa!“ e continuar seu caminho campo fora. Passavam-se meses sem que nenhum cristão cruzasse aquelas paragens. As vezes era até bom mesmo que eles vivessem isolados, porque quando aparecia alguém era para trazer incômodo ou perigo. Nunca se sabia. Uma vez tinham dado pouso a um
- 30 desconhecido: vieram a saber depois que se tratava dum desertor do Presídio do Rio Grande, perseguido pela Coroa como autor de sete mortes. O pai de Ana costumava dizer que, quando via um leão baio ou uma jaguatirica, não se impressionava: pegava o mosquete, calmo, e ia enfrentar o animal; mas, quando via aparecer homem, estremecia. É que ali na estância eles estavam ressabiados. [...] (Verissimo 2004<sup>3</sup>: 102f.)

An diesem Textbeispiel ist schnell zu erkennen, dass sich der literarische Stil weniger durch gehobene Wortwahl auszeichnet als etwa durch bildhafte Sprache, z.B. bei „as árvores que o inverno despira“ (13-14, wörtlich: *die Bäume, die der Winter entkleidet hatte*), oder die gelegentlich untypische Wortstellung, z.B. die Inversion bei „um havia“ (2, wörtlich: *einen gab es*). Auf der Stilebene fällt überdies auf, dass die Lexik größtenteils aus der Alltagssprache stammt: Betrachtet man etwa die Verben, so stellt man fest, dass kein einziges gehobenes Verb vorkommt – z.B. *mudar* (3), *lembrar-se* (5), *viver* (7, 28), *ver* (9), *calcular* (9), *dizer* (11), *jurar* (11). In Zeile 5 kommt überdies die Interjektion „bom“ vor, die ebenfalls ein Kennzeichen des eher umgangssprachlichen Stils ist. Der letzte Satz dieses Textbeispiels könnte fälschlicherweise als speziell umgangssprachlich gewertet werden; „é que“ (34) ist aber ein im Portugiesischen typischer Einschub zur Intensivierung in Frage- und Aussagesätzen, der kein Kennzeichen von Umgangssprachlichkeit darstellt.<sup>82</sup>

In diesem Textabschnitt kommen einige Stilmittel vor, die beispielhaft für den oben beschriebenen literarischen Stil Erico Verissimos sind. Gleich im ersten Absatz kommen eine

<sup>82</sup> Zur Veranschaulichung: In Fragesätzen kann *é que* etwa mit *denn* übersetzt werden.

Inversion („um havia“, 2) und zwei Anaphern vor: „Mas, entre todos os dias [...]. Mas em que dia [...]?“ (2-4) – wobei in Zeile 6 erneut ein Satz mit „mas“ beginnt – und „Em que mês? Em que ano?“ (4-5), die gleichzeitig auch Parallelismus und Ellipse ist. Interessant ist auch der folgende Satz, da sich darin gleich drei Stilfiguren vereinen: „Eles guardavam na memória os dias da semana; viam as horas pela posição do sol; calculavam a passagem dos meses pelas fases da lua; e era o cheiro do ar, o aspecto das árvores e a temperatura que lhes diziam as estações do ano.“ (8-11) Die ersten drei Teilsätze stellen einen Parallelismus dar; im vierten Teilsatz wird die Satzstellung umgekehrt, was als Chiasmus bezeichnet wird. Neben der Umkehrung der Satzstellung wird hier auch das Subjekt der ersten drei Teilsätze zum Objekt des letzten Teilsatzes und das Aktivum zum Passivum: Die Terras *merken sich, sehen, berechnen* etwas, aber *der Geruch in der Luft, das Aussehen der Bäume und die Temperatur* sagen ihnen die Jahreszeiten. Gleichzeitig kommt hier ein Trikolon vor: „o cheiro do ar, o aspecto das árvores e a temperatura“. Mit all diesen Stilmitteln, die Satzbau, Wortstellung und Wortwiederholungen betreffen, wird der Text sehr schön strukturiert; sie verleihen ihm Rhythmus und Melodie.

Weiters kommen in diesem Textabschnitt Metaphern und andere Tropen vor: „fim de mundo“ (8, wörtlich: *Ende der Welt*), „as árvores que o inverno despira“ (13-14, Übersetzung s.o.) sowie eine Synekdoche, genauer *pars pro toto*: „a Coroa“ (31) – *die Krone* – steht für die portugiesische Monarchie und somit für die Kolonialmacht insgesamt. Der Wind wird personifiziert: Er wird – wörtlich übersetzt – als *ewig Reisender* und implizit als Reiter dargestellt, der *nie von seinem Pferd absteigt*: „o vento, eterno viajante que passava pela estância gemendo ou assobiando, mas nunca apeava do seu cavalo“ (24-25); das Bild des reitenden Windes passt gut, da es an eine schnelle, eher weiche Bewegung erinnert. Der Wind *stöhnt* oder *pfeift* („gemendo ou assobiando“), und Ana stellt sich vor, dass er „Ó de casa!“ ruft, wenn er am Haus vorüberzieht. Während das Stöhnen und Pfeifen zur Lautmalerei zählen, handelt es sich bei „Ó de casa!“ um einen in Brasilien typischen Ausruf von jemandem, der sich einem Haus nähert, ohne eingeladen worden zu sein.

Im Folgenden sollen nun einige Bezeichnungen und Wendungen erklärt bzw. analysiert werden. Ana denkt an die Worte ihrer Mutter: „Quem carrega peso na cabeça fica papudo.“ (17-18) Es handelt sich hier um einen ganz gewöhnlichen Aussagesatz, und nicht etwa um ein Sprichwort; der Satz klingt auch weder gehoben, noch enthält er einen Reim. Es kann sich hier also durchaus um einen Satz handeln, den sich die Mutter selbst ausgedacht hat. Das Adjektiv *papudo* leitet sich vom Substantiv *papo* ab, das im medizinischen Sinn oder bei Vögeln für *Kropf* steht; umgangssprachlich kann *papo* auch für eine Vergrößerung des Halses mit verschiedenen Ursachen stehen (vgl. *Aurélio*). In diesem Kontext könnte es sich daher neben dem etwas fachsprachlich anmutenden *Kropf* auch um ein *Doppelkinn* handeln. Somit ist bei diesem Zitat bezüglich Form und Inhalt keine Inkohärenz festzustellen.

In den Zeilen 22 bis 23 wird kurz auf die Hütte eingegangen, in der die Terras leben: Diese hat „paredes de taquaruçu“ (22). *Paredes* können sowohl Mauern als auch Wände sein (vgl. *Aurélio*). *Taquaruçu* wird im *Aurélio* als Synonym für *taboca-gigante* angegeben. In der *Enciclopédia Agrícola Brasileira* wird *taboca-gigante* unter dem Stichwort *taboca* als die größte Bambusart Südamerikas beschrieben, deren Stämmen eine Höhe von bis zu 20 Metern erreichen, die jedoch nur im Amazonas vorkommt. *Taboca* hingegen wird wissenschaftlich als *Bambusa riograndensis* bezeichnet und kommt nur im Süden Brasiliens vor (vgl. *Enciclopédia Agrícola Brasileira*). Im Rahmen der vorliegenden Arbeit ist es nicht ausschlaggebend, um welche Bambuspflanze es sich konkret handelt – es ist auch nicht auszuschließen, dass es dem Autor selbst nicht klar war. Wichtig ist nur zu wissen, dass es sich um eine Bambusart handelt, die nur in Brasilien beheimatet ist, und dass der Bambus zur Familie der Gräser gehört und viele Arten baumförmig sind (vgl. *Brockhaus in einem Band*).

In den Zeilen 30-31 ist von einem „desertor do Presídio do Rio Grande“ die Rede. Bei diesem *presídio* handelt es sich um das *Presídio de Jesus, Maria e José*, auch *Presídio do Rio Grande* genannt, eine 1737 erbaute Festung, die zur Verteidigung des portugiesischen Kolonialgebietes diente und in der die Gründung der heutigen Stadt Rio Grande wurzelt (vgl. Lima Altmayer/Carneiro o.J.:4). Bei diesem *desertor* handelt es sich also um einen Deserteur dieser militärischen Einrichtung.

Bei den beiden Tierbezeichnungen in Zeile 32 handelt es sich um Regionalismen: *Leão baio* ist eine Bezeichnung für den im Süden Brasiliens heimischen Puma (*Puma concolor capricornensis*), die nur in Rio Grande do Sul verwendet wird.<sup>83</sup> *Jaguatirica* ist eine brasilianische Bezeichnung für den Ozelot (*Leopardus pardalis mitis*) (vgl. Nascimento/Campos 2011).<sup>84</sup> Es handelt sich also um zwei Arten- und keine Gattungsbezeichnungen, und darüber hinaus durch den Einsatz von Regionalismen um geläufige bzw. regional gefärbte Bezeichnungen.

Insgesamt ist dieser Textabschnitt in sich kohärent: Der sprachliche Stil ist durchgehend eher wenig gehoben und zeichnet sich durch einige sehr schöne bildhafte Beschreibungen und Stilfiguren aus. Inhaltlich ist der Text größtenteils klar verständlich, und selbst wenn nicht alle portugiesischsprachigen LeserInnen alle Wörter kennen, entstehen dadurch keine Inkohärenzen, da etwa bei Bezeichnungen für Flora und Fauna zumindest im Groben klar ist, worum es sich handelt.

---

<sup>83</sup> Auch *puma*, *suçuarana*, *onça-parda* (vgl. Nascimento/Campos 2011).

<sup>84</sup> Quelle für die deutschen Bezeichnungen *Puma* (*Puma concolor*) und *Ozelot* (*Leopardus pardalis*): *Wörterbuch der Zoologie*. Paululat/Purschke. 2011<sup>8</sup>.

## 5.4.2 Textbeispiel 2b

- 1 O sol já estava a pino quando o homem começou a mexer-se e a resmungar. Os Terras tinham acabado de comer e Ana tirava da mesa os pratos de pó de pedra. O ferido abriu os olhos e por muito tempo ficou a olhar para as pessoas e as coisas no rancho – a olhar dum jeito vago, como quem não compreende ou não se lembra...
- 5 Depois soergueu-se devagarinho, apoiado nos cotovelos, apertou os olhos, mordeu os lábios e soltou um gemido. Os Terras, sem afastar os olhos dele, mantinham-se imóveis e calados onde estavam, numa espera meio agressiva. O desconhecido então sorriu um sorriso largo e demorado, levantou a mão num gesto de paz e disse:
- Amigo.
- 10 Os Terras continuaram mudos. O índio ainda sorria quando murmurou:
- Louvado seja Nosso Senhor.
- Tinha uma voz que não se esperava daquele corpo tão vigoroso: macia e doce.
- Os outros não faziam o menor movimento, não pronunciavam a menor
- 15 palavra. Mas o índio sorria sempre e agora repetia: amigo, amigo, amigo...
- Depois inclinou o busto para trás e recostou-se na parede de barro. De repente seu rosto se contorceu de dor e ele lançou um olhar oblíquo na direção do ombro ferido.
- Nesse instante Maneco Terra deu dois passos na direção do catre e
- 20 perguntou:
- Como é o nome de vosmecê?
- O outro pareceu não entender. Maneco repetiu a pergunta e o índio respondeu:
- Meu nombre é Pedro.
  - Pedro de quê?
  - Me jamam Missioneiro.
- Maneco lançou-lhe um olhar desconfiado.
- Castelhana?
  - No.
- 30  Continentino?
- No.
  - Donde é então?
  - De parte ninguna.
- Maneco Terra não gostou da resposta. Foi com voz irritada que insistiu:
- 35  Mas onde foi que nasceu?
- Na mission de San Miguel.
- [...]
- Que anda fazendo por estas bandas?  insistiu.
- No seu português misturado com espanhol, Pedro contou que fugira da
- 40 redução quando ainda muito menino e que depois crescera nos acampamentos militares dum lado e doutro do rio Uruguai; ultimamente acompanhara os soldados da Coroa de Portugal em suas andanças de guerra; também fizera parte das forças de Rafael Pinto Bandeira e fora dos primeiros a escalar o forte castelhano de San Martinho...
- 45 Maneco Terra voltou a cabeça na direção dos filhos e olhou-os com ar céptico.
- Tem prova disso?  perguntou, tornando a voltar-se para Pedro.
- [...]
- Finalmente achou o que procurava: um papel dobrado, muito amarelo e
- 50 sebooso. Desdobrou-o com mão trêmula e apresentou-o ao dono da casa. Maneco Terra não moveu sequer um dedo. Encarou Pedro com firmeza e disse:
- Aqui ninguém sabe ler.

Pronunciou essas palavras sem o menor tom de desculpa ou  
55 constrangimento: disse-as agressivamente, com uma espécie de feroz orgulho, como  
se não saber ler fosse uma virtude.

Pedro então leu:

60 A quem interessar possa. Declaro que o portador da presente, o tenente  
Pedro Missioneiro, durante mais de um ano serviu num dos meus  
esquadrões de cavalaria, tomando parte em vários combates contra os  
castelhanos e revelando-se um companheiro leal e valoroso. Rafael Pinto  
Bandeira.

[...]

65  Como foi que vosmecê veio para aqui?  
 Fui atacado por uns desertores do presídio, a umas três léguas desta  
estância. Entences consegui montar a cabalo e vir vindo, perdendo muita sangue no  
caminho. Depois caí de fraco, o cabalo fugiu, senti olor de água, estava loco de sed  
e vim de rasto até à beira da sanga. Entences todo quedou escuro. (Verissimo  
2004<sup>3</sup>:111ff.)

Wie in Textbeispiel 2a ist auch in diesem Textbeispiel die Vermischung verschiedener Sprachen ein besonderes Merkmal. Spanisch und Portugiesisch sind einander jedoch so ähnlich, dass diese Vermischung keineswegs unnatürlich klingt, und auch bezüglich des Verständnisses seitens der LeserInnen ergeben sich hier keine Probleme. In diesem Textbeispiel werden die LeserInnen später mit der Fremdsprache Spanisch konfrontiert als in Textbeispiel 2a, denn das Wort „Amigo“ (9) kommt in beiden Sprachen gleichermaßen vor; erst in Zeile 24 kommt der erste Satz Pedros vor, in dem Spanisch und Portugiesisch vermischt werden: „Meu nombre é Pedro.“ Hier ist nur das Wort *nombre* auf Spanisch. In weiterer Folge vermischt Pedro die beiden Sprachen weiterhin, teilweise zeigt sich das aber nur in der Schreibweise: „Me jamam Missioneiro“ (26) ist Portugiesisch, das Verb *chamar* jedoch wurde mit *j* geschrieben, um auszudrücken, dass die Aussprache der ersten Silbe weicher ist als üblich. In den Zeilen 28 bis 33 fragt jeweils Maneco Terra auf Portugiesisch, Pedro antwortet auf Spanisch („No.“/„De parte ninguna.“). In Zeile 36 werden die beiden Sprachen wiederum vermischt, dieses Mal sogar innerhalb eines Wortes: Statt des spanischen *misión* oder des portugiesischen *missão* steht hier „mission“. Es ist anzunehmen, dass der Autor diese Schreibweise gewählt hat, damit die Aussprache Pedros für die portugiesischsprachigen LeserInnen beim Lesen klar wird: Das *s* im spanischen *misión* wird ebenso wie *ss* in *missão* wie *ß* ausgesprochen. Im Portugiesischen wird *s* hingegen wie ein stimmhaftes *s* ausgesprochen. Die Erzählung Pedros am Ende des Textbeispiels (66-69) klingt keineswegs unnatürlich: Die LeserInnen wissen bereits, dass Pedro die beiden Sprachen vermischt, die sich so ähnlich sind, dass darüber hinaus dadurch keine Verständnisprobleme entstehen. Zur Veranschaulichung sei hier noch einmal dieser Textabschnitt wiederholt und erklärt. Spanische Wörter sind kursiv gesetzt, hybride Formen sind unterstrichen; *olor* kommt in beiden Sprachen vor:

□ Fui atacado por uns desertores do presídio, a umas três léguas desta estância. *Entonces* consegui montar a cabalo e vir vindo, perdendo muita *sangre* no caminho. *Depois* caí de fraco, o cabalo fugiu, senti olor de água, estava *loco* de *sed* e vim de rasto até à beira da sanga. *Entonces todo* quedou escuro. (Verissimo 2004<sup>3</sup>:114)

Für alle hier vorkommenden spanischen Wörter gibt es portugiesische Äquivalente, die ähnlich klingen: *entonces* – *então* (dt. *dann*), *sangre* – *sangue* (dt. *Blut*), *loco* – *louco* (dt. *verrückt*), *sed* – *sede* (dt. *Durst*), *todo* – *tudo* (dt. *alles*). *Cabalo* ist eine Mischung aus dem spanischen *caballo* und dem portugiesischen *cavalo* (dt. *Pferd*); da *b* im Spanischen ähnlich wie *w* im Deutschen ausgesprochen wird, klingt *cabalo* in Pedros Aussprache wie *cavalo*. Bei *depois* handelt es sich um eine veraltete bzw. umgangssprachliche Form des portugiesischen Wortes *depois* (dt. *danach*; vgl. *Aurélio*). In diesem Kontext kann es auch als eine Mischung aus dem spanischen *después* und dem portugiesischen *depois* interpretiert werden. *Olor* klingt im Portugiesischen sehr poetisch und meint *Duft*, auf Spanisch *Geruch* (vgl. *Aurélio, Diccionario de la Lengua Española*); die Intention des Autors ist hier unklar: Vielleicht wollte er Pedros typischer Sprechweise mit einem weiteren spanischen Wort Ausdruck verleihen; brasilianische LeserInnen werden *olor* aber trotzdem als poetisch wiedererkennen und mit angenehmem Duft assoziieren. Bezüglich der Wirkung auf das Lesepublikum lässt sich zusammenfassend jedoch festhalten, dass es hier zu keinen Verständnisschwierigkeiten kommt; auch wirken die Dialoge authentisch.

Der Stil des Textbeispiels ist in beschreibenden Passagen eher nicht gehoben, die Lexik entstammt der Alltagssprache, was sich auch hier anhand einer Auflistung aller verwendeten Verben demonstrieren ließe. Ein spezieller Fall ist „devagarinho“ (5), das Diminutiv des Adverbs *devagar* (*langsam*), das vor allem in der gesprochenen Sprache Brasiliens üblich ist und dasselbe heißt wie *muito devagar* (*sehr langsam*) (vgl. URL: Nogueira 2010). Typisch für Verissimos literarischen Stil ist diese Alltagssprache vermischt mit selteneren Wörtern, wie etwa das adjektivisch gebrauchte Substantiv *menino* („muito menino“, 40 – *sehr jung, kindlich* [vgl. *Aurélio*]). Die Dialoge – hier kann nur die Sprechweise Maneco Terras berücksichtigt werden, da Pedro eine ganz eigene Sprechweise hat – sind eher umgangssprachlich. An Stilmitteln weist dieses Textbeispiel relativ wenig auf, aber doch mehr als Textbeispiel 2a: „sorriu um sorriso“ (8, *er lächelte ein Lächeln*) ist eine etymologische Figur, „[...] uma voz que não se esperava daquele corpo[...]: macia e doce“ (12-13) eine Ellipse; der Satz „Os outros não faziam o menor movimento, não pronunciavam a menor palavra“ (14-15) ist besonders interessant, da er ein Asyndeton mit einem Parallelismus – ab „não faziam“ – und einer Repetio – die Wiederholung des Wortes „menor“ – vereint.

Des Weiteren sind in diesem Textbeispiel keine Auffälligkeiten festzustellen. Trotz der Vermischung der Sprachen und der unterschiedlichen Sprechweisen und Stilebenen wirkt

alles authentisch – Inhalt und Form sind kohärent. Auch kommt es auf sprachlicher oder kontextueller Ebene zu keinen Inkohärenzen. Der Text ist also in sich kohärent.

### 5.4.3 Textbeispiel 3b

- 1 Antônio e Horácio voltaram ao clarear do dia. Estavam pálidos e tinham nos olhos tresnoitados uma apagada expressão de horror. Nada disseram ao entrar; ninguém lhes perguntou nada. Estendida no catre, Ana ouviu o ruído dos passos dos irmãos, abriu os olhos e ficou a seguir o movimento de suas sombras que se projetavam no
- 5 pano que separava seu quarto da divisão maior. Viu quando um deles atirou uma pá no chão. Compreendeu tudo. Numa súbita revolta desejou erguer-se, correr para os irmãos, meter-lhes as unhas na cara, arrancar-lhes os olhos, mas ficou imóvel, sem ânimo para mover-se ou falar.
- 10 Estava exausta, com um frio de morte no corpo, um vazio na cabeça. Tudo aquilo lhe parecia um pesadelo, que a luz da lamparina e o frio da madrugada tornavam ainda mais medonho.
- 15 D. Henriqueta começou a servir o chimarrão ao marido e aos filhos. A cuia passou de mão em mão, a bomba andou de boca em boca. Mas ninguém falava. Maneco apagou a lamparina, e a luz alaranjada ali dentro da cabana de repente se
- 20 fez cinzenta e como que mais fria. As sombras desapareceram do pano onde Ana tinha fito o olhar. Ela então ficou vendo apenas o que havia nos seus pensamentos. Seus irmãos tinham levado Pedro para bem longe: três cavalos e três cavaleiros andando na noite. Pedro não dizia nada, não fazia nenhum gesto, não procurava fugir, sabia que era seu destino ser morto e enterrado ao pé duma árvore. Ana
- 25 imaginou Horácio e Antônio cavando uma sepultura, e o corpo de Pedro estendido no chão ao pé deles, coberto de sangue e sereno. Depois os dois vivos atiraram o morto na cova e o cobriram com terra. Bateram a terra e puseram uma pedra em cima. E Pedro lá ficou no chão frio, sem mortalha, sem cruz, sem oração, como um cachorro pesteadado. Agora estava tudo perdido. Seus irmãos eram assassinos. Nunca
- 30 mais eles poderiam olhar direito uns para os outros. O segredo horroroso havia de roer para sempre a alma daquela gente. E a lembrança de Pedro ficaria ali no rancho, na estância e nos pensamentos de todos, como uma assombração. Ana pensou então em matar-se. Chegou a pegar o punhal que o índio lhe dera, mas compreendeu logo que não teria coragem de meter aquela lâmina no peito e muito menos na barriga,
- 35 onde estava a criança. Imaginou a faca trespassando o corpo do filho e teve um estremeamento, levou ambas as mãos espalmadas ao ventre, como para o proteger. Sentiu de súbito uma inesperada, esquisita alegria ao pensar que dentro de suas entranhas havia um ser vivo, e que esse ser era seu filho e filho de Pedro, e que esse pequeno ente havia de um dia crescer... Mas uma nova sensação de desalento
- 40 gelado a invadiu quando ela imaginou o filho vivendo naquele descampado, ouvindo o vento, tomando chimarrão com os outros num silêncio de pedra, a cara, as mãos, os pés encardidos de terra, a camisa cheirando a sangue de boi (ou sangue de gente?). O filho ia ser como o avô, como os tios. E um dia talvez se voltasse também contra ela. Porque era „filho das macegas“, porque não tinha pai. Tremendo de frio
- 40 Ana Terra puxou as cobertas até o queixo e fechou os olhos. (Verissimo 2004<sup>3</sup>:140f.)

In diesem Textbeispiel kommt keine direkte oder indirekte Rede vor. Dies, der eher nüchterne Stil und einige sehr kurze Sätze illustrieren die Stimmung: Niemand spricht über das Geschehene, die Familie weiß nicht, wie sie damit umgehen soll. Der Satz „Compreendeu

tudo“ (6, wörtlich: *Sie begriff alles*) besteht etwa nur aus zwei Wörtern und verschweigt den LeserInnen, was genau Ana begreift; es erschließt sich den LeserInnen aber ohnehin.

Bezüglich des Stils lässt sich auch hier feststellen, dass die Lexik alltagssprachlich ist; antiquierte oder stark gehobene Ausdrücke (wie in Textbeispiel 3a) kommen nicht vor. Der literarische Stil zeichnet sich vor allem durch metaphorische und bildhafte Ausdrücke und zahlreiche andere Stilmittel aus, die vor allem die Syntax und Wortwiederholungen betreffen. An Metaphern und bildhaften Ausdrücken wären „frio de morte“ (9), „vazio na cabeça“ (9), „O segredo [...] havia de roer [...] a alma“ (25-26), „desalento gelado“ (34-35) und „silêncio de pedra“ (36) zu nennen. Diese unterstreichen die Stimmung, die von Tod, Schweigen und Niedergeschlagenheit gekennzeichnet ist. Weitere Stilmittel sind eine Kyklos: „Nada disseram ao entrar; ninguém lhes perguntou nada.“ (2-3); ein Parallelismus und gleichzeitig ein Asyndeton: “A cuia passou de mão em mão, a bomba andou de boca em boca.” (12-13); eine Ellipse: “três cavalos e três cavaleiros andando na noite” (17-18) und gleichzeitig eine klangliche Wiederholung (“cavalos [...] cavaleiros”); ein Asyndeton: “Pedro não dizia nada, não fazia nenhum gesto, não procurava fugir, sabia que [...]” (18-19) sowie im selben Satz eine Anapher und weitere Wortwiederholungen: “não dizia nada, não fazia nenhum gesto, não procurava fugir”; eine Alliteration: “sangue e sereno” (21); eine Anapher: “sem mortalha, sem cruz, sem oração” (23); eine Inversion: “havia de um dia crescer” (34); Wortwiederholungen bei “era seu filho e filho de Pedro” (33) und “como o avô, como os tios” (38); sowie ein weiteres Asyndeton und ein Trikolon in “como o avô, como os tios” (38). Die Asyndeta verleihen dem Textabschnitt den Rhythmus und vermitteln darüber hinaus eine gewisse Gehetztheit, die zur Angst und Anas Gefühlschaos passen. Dieser Textabschnitt ist also in sich kohärent, was die Form betrifft; darüber hinaus besteht Kohärenz zwischen Inhalt und Form. Diese nicht gerade kurz geratene Aufzählung der Stilmittel in Gegenüberstellung zur weiter oben erwähnten Lexik illustriert abermals, und hier in besonderer Weise, den literarischen Stil Erico Verissimos, der sich durch Besonderheiten in Syntax und Wortstellung sowie durch bildhafte Ausdrücke auszeichnet, nicht jedoch durch gehobene oder antiquierte Wortwahl.

Ganz im Gegenteil hat Verissimo sogar den Ausdruck „filho das macegas“<sup>85</sup> (39) geprägt, der daraufhin in den Sprachgebrauch eingegangen ist (vgl. Hohlfeldt 2003:105). *Filho das macegas* bedeutet wörtlich übersetzt „Kind des Unkrauts“ (vgl. *Aurélio*, Stichwort: macega) und im übertragenen Sinn *vaterloses Kind*, wie aus dem Kontext in diesem Textbeispiel wie auch aus einer Textstelle im zweiten Band der Trilogie, *O Retrato*, hervorgeht: „Faz de conta que não tenho pai. Sou filho das macegas.“<sup>86</sup> (Verissimo o.J.:173).

---

<sup>85</sup> Auch im Original in Anführungszeichen.

<sup>86</sup> In der deutschen Fassung: „Nimm an, ich habe keinen Vater, sondern bin ein Findelkind.“ (Verissimo 1955:191)

#### 5.4.4 Textbeispiel 4b

- 1 Automaticamente Ana começou a rezar. Seus olhos ergueram-se para o crucifixo, postaram-se no Cristo de nariz carcomido. Padre nosso que estais no céu, santificado seja o Vosso nome... O coração batia-lhe com uma força surda. O tropel se aproximava e ela ouviu, vindo lá de fora, o resfolgar dos cavalos, o tinir de
- 5 espadas. Depois, um silêncio.  
Uma voz rouca perguntou:  
 Donde están los otros?  
Ana mal reconheceu a voz do irmão quando ele respondeu, meio engasgado:  
 Dentro de casa.
- 10  Que salgan! Bamos!  
 Vosmecê pode me dizer...  começou Antônio.  
 Perro súcio!  
OuvIU-se um estampido lá fora. E em seguida Maneco disparou o mosquete. Pelo vão da porta o escravo atirou também. Ana rojou-se ao chão, de todo o
- 15 comprimento, colou-se à terra, enquanto outros estrondos fendiam o ar e as balas esburacavam as paredes do rancho. De olhos fechados, Ana ouvia os gritos e os tiros, sentia cair-lhe poeira sobre o corpo, enterrava com desespero as unhas no chão. „Santa Maria Mãe de Deus“, pensava ela, „rogai por nós pecadores...“ Da boca entreaberta saía-lhe com a respiração uma baba visguenta. De repente ela viu,
- 20 mais com os ouvidos que com os olhos, que a parede da frente vinha abaixo. Um dos bandidos entrava no rancho a cavalo, distribuindo golpes de espada a torto e a direito. Ana sentiu tão perto o resfolgar do animal que escondeu a cabeça nas mãos e esperou agoniada que patas lhe esmagassem o crânio ou que espadas lhe varassem o corpo.
- 25 A gritaria continuava. Mãos fortes agarraram Ana Terra no ar e puseram-na de pé. A mulher abriu os olhos: cresceram para ela faces tostadas, barbudas, lavadas em suor.  
 Mira que guapa!  
Um dos homens apertou-lhe os seios. E depois Ana viu uma cara de beiços
- 30 carnudos, com dentes grandes e amarelados  e esses beiços, que cheiravam a cachaça e sarro de cigarro, se colaram brutalmente aos seus num beijo que foi quase uma mordida. Ana cuspiu com nojo e os homens desataram a rir.  
Um suor gelado escorria-lhe pela testa, entrava-lhe nos olhos, fazendo-os arder e aumentando-lhe a confusão do que via: o pai e o irmão ensanguentados,
- 35 caídos no chão, e aqueles bandidos que gritavam, entravam no rancho, quebravam móveis, arrastavam a arca, remexiam nas roupas, derrubavam a pontapés e golpes de facão as paredes que ainda estavam de pé. Mas não lhe deram tempo para olhar melhor. Começaram a sacudi-la e a perguntar:  
 Donde está la plata?
- 40 La plata... la plata... la plata... Ana estava estonteada. Alguém lhe perguntava alguma coisa. Dois olhos sujos e riscados de sangue se aproximaram dos dela. Mãos lhe apertavam os braços. Donde está? Donde está? La plata, la plata... Ela sacudia a cabeça freneticamente, e a cabeça lhe doía, latejava, doía... La plata... la plata... Braços enlaçaram-lhe a cintura, e Ana sentiu contra as costas, as nádegas,
- 45 as coxas, o corpo duro dum homem; e lábios úmidos e mornos se lhe colaram na nuca, desceram em beijos chupados pelo cogote, ao mesmo tempo que mãos lhe rasgavam o vestido.  
La plata... la plata... E Ana começou a andar à roda, de braço em braço, de homem em homem, de boca em boca. (Verissimo 2004<sup>3</sup>:155ff.)

Auf der Syntaxebene überwiegen hier eher kurze Sätze und Hauptsatzfolgen. Die Lexik stammt wie bei den übrigen Textbeispielen der portugiesischen Fassung überwiegend aus der Alltagssprache. Es kommen einige Stilmittel vor, wobei in der Anzahl Asyndeta überwiegen (1-2, 4, 16-17, 35-36, 45-46). Sie geben dem Text den schnellen, gehetzten Rhythmus, der die Angst, den Stress und die Gefahr widerspiegelt. Manche Asyndeta sind mit anderen Stilmitteln verbunden, die den spezifischen Rhythmus des Textes noch zusätzlich unterstreichen: „faces tostadas, barbudas, lavadas em suor“ (26-27) sowie „as costas, as nádegas, as coxas“ (44-45) sind gleichzeitig Trikola; „de braço em braço, de homem em homem, de boca em boca“ (48-49) ist ein Parallelismus. Bei der Ellipse in Zeile 5 („Depois, um silêncio.“) entsteht durch das Komma eine Pause beim Lesen, wodurch man die Stille förmlich fühlen, „hören“ kann. Darüber hinaus kommen auch Stilmittel mit Gleichklang oder ähnlichem Klang mit rein ästhetischer Funktion vor, z.B. der Reim in „sarro de cigarro“ (31), sowie Wortwiederholungen, die emphatische Wirkung haben: „Ela sacudia a *cabeça* freneticamente, e a *cabeça* lhe *doía*, latejava, *doía*...“ (43, eigene Hervorhebung) und “[...] viu uma cara de *beijos* carnudos [...] – e esses *beijos* [...] se colaram brutalmente aos seus num *beijo* [...]” (29-31, eigene Hervorhebung).

In diesem Textbeispiel kommen wiederum einige Sätze auf Spanisch vor. Für LeserInnen des portugiesischen Textes ist durch die auf Spanisch gestellte Frage (vgl. 7) sofort klar, dass es sich bei den Fremden um die zuvor angekündigten kastilischen Banditen handelt. In Zeile 10 wird auch die typische Aussprache des Spanischen, das weniger weich und viel abgehackter klingt als das Portugiesische, den LeserInnen durch die Schreibweise *bamos* anstelle der korrekten Schreibung *vamos* (dt. *los!*) vermittelt. Allein aufgrund der Sprache entsteht also automatisch ein „Feindbild“, das sich durch die nachfolgenden Handlungen bestätigt. Hinzu kommt, dass die Kastilier ausschließlich Spanisch sprechen, was authentisch wirkt und aufgrund der Nähe zum Portugiesischen keine Verständnisprobleme bei den LeserInnen verursacht. Auf die Frage „Donde está la plata?“ (39) folgt immer wieder die Wiederholung der letzten Worte: „La plata... la plata...“ (40, 42, 43-44, 48). Die Sprache bleibt hier dieselbe, ebenso wie bei der Frage „Donde está? Donde está?“ (42, dt. *Wo ist es? Wo ist es?*). Ob Ana die Fragen versteht, ist unklar; dies ist aber irrelevant, denn es geht danach im Text nicht mehr um das Geld. Ebenfalls nicht ganz klar ist, ob es sich tatsächlich um das *Nachhallen* dessen, was sie hört, handelt, oder ob diese Einschübe doch die Aussagen der Männer darstellen bzw. die Gesprächsfetzen, die Ana hört. In jedem Fall spiegeln diese Einschübe auf Spanisch Anas seelischen Zustand wider: Sie hat große Angst und kann nicht klar denken, es hallt lediglich das in ihren Gedanken nach, was sie hört, oder sie schnappt nur ein paar Wörter der Männer auf.

Ein weiteres Merkmal der Authentizität sind die beiden Stoßgebete (2-3, 18), da sie sich sehr schnell und im typisch monotonen Tonfall lesen lassen, was beim zweiten Gebet noch dadurch verstärkt wird, dass die Kommata weggelassen wurden (vgl. „Santa Maria Mãe

de Deus [...] rogai por nós pecadores“ [18] im Gegensatz zu *Santa Maria, Mãe de Deus, rogai por nós, pecadores*). Sie rattert das Gebet in Gedanken herunter, ihre Gedanken rasen, sie hat Todesangst; all dies spürt man als Leserin/Leser. Darüber hinaus ist auch anzumerken, dass Ana Analphabetin ist, woraus zu schließen ist, dass sie die Gebete stets wie eine Litanei aufsagt, deren Sinn sie nicht zur Gänze erfasst. Auf jeden Fall wirkt die Schreibweise ohne Kommata authentisch, da dadurch beim Lesen automatisch der Rhythmus einer „heruntergeratterten“ Litanei beibehalten wird.

Im Laufe dieses Textbeispiels baut sich außerordentliche Spannung auf. Dass Ana danach brutal vergewaltigt wird, muss gar nicht erst erwähnt werden. Angst, Verzweiflung, Ekel, Bedrohung und Gewalt sind für die LeserInnen deutlich spürbar. Dies wird durch die sprachliche Form noch zusätzlich unterstützt, wodurch intratextuelle Kohärenz festgestellt werden kann. Dieses Textbeispiel würde noch einiges mehr an Material für eingehendere Analysen bieten. Um Redundanz zu vermeiden, soll dies aber in Abschnitt 5.5.4, in dem die intertextuelle Kohärenz festgestellt wird, erfolgen.

## **5.5 Feststellung einer intertextuellen Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext**

In Abschnitt 5.2 wurden auf intratextueller Ebene bereits einige Inkohärenzen in der deutschen Fassung von „Ana Terra“ festgestellt. Bereits jetzt lässt sich bezüglich der intertextuellen Kohärenz ein Punkt festhalten, der auf alle vier Textbeispiele zutrifft: Beim Vergleich der Textanalysen stellen sich als markantester Unterschied die unterschiedlichen Stilebenen heraus. Während in der deutschen Fassung der gehobene und veraltete Stil dominiert, ist die portugiesische Fassung in wenig gehobenem Stil, verbunden mit größtenteils Alltagssprachlicher Lexik, gehalten. Der literarische Stil des Originaltextes zeichnet sich eben dadurch sowie durch Merkmale wie bildhafte Sprache oder den Einsatz von Stilmitteln aus. Diese Merkmale sind zwar auch in der deutschen Fassung zu finden, jedoch sind sie hier häufig nicht geglückt, weil sie nicht authentisch wirken, wie z.B. das Beispiel mit dem *Kropf* in Textbeispiel 1 gezeigt hat. Auf der Stilebene ist also keine intertextuelle Kohärenz festzustellen. Im Folgenden soll anhand einiger Beispiele pro Textabschnitt die intertextuelle Kohärenz bzw. Inkohärenz auf anderen Ebenen festgestellt werden.

### **5.5.1 Textbeispiel 1**

Die erste Stelle, über die wir in Textbeispiel 1a stolperten, war das „Gebiet des Continente“ (6a)<sup>87</sup>. Die Bezeichnung „território do Continente“ (6b) ist für portugiesischsprachige

---

<sup>87</sup> Die Buchstaben in Klammern beziehen sich auf die jeweilige Fassung: *a* steht für die deutsche Fassung, *b* für die portugiesische.

LeserInnen klar als geographische Bezeichnung und im Kontext dieses Romans als Umschreibung für die Region *Continente do Rio Grande de São Pedro*, den heutigen Bundesstaat Rio Grande do Sul, erkennbar. Für LeserInnen des portugiesischen Textes sind darüber hinaus auch alle anderen abweichenden Bezeichnungen für die Region nicht verwirrend. LeserInnen der deutschen Fassung ohne entsprechendes Vorwissen hingegen werden all die unterschiedlichen Bezeichnungen nicht als *Continente do Rio Grande de São Pedro* identifizieren können und bleiben darüber hinaus sogar lange im Unklaren, wo der Roman spielt.

Eine weitere historische geographische Bezeichnung, die dem Übersetzer Probleme bereitete, ist „Capitania de São Paulo“ (21b), das mit „Bezirk São Paulo“ (23a) übersetzt wurde. *Capitanias* oder *capitanias hereditárias* waren während der Kolonialzeit die Verwaltungsgebiete in den portugiesischen Kolonien (vgl. *Aurélio*, Stichwort: *Capitania hereditária*). Die *Capitania de São Paulo* umfasste Ende des 18. Jahrhunderts neben dem heutigen Bundesstaat São Paulo auch den heutigen Bundesstaat Paraná sowie Teile der heutigen Bundesstaaten Santa Catarina und Rio Grande do Sul (vgl. Bueno 2009:254) – es handelt sich also um ein sehr großes Gebiet, und nicht etwa nur um die Stadt São Paulo und ihre nähere Umgebung, wonach *Bezirk* eher klingt. In diesem Kontext ist diese Ungenauigkeit zwar nicht gravierend; jedoch ist der Unterschied zwischen *Bezirk* und *Capitania* so groß, dass hier m.E. dennoch eine präzisere Übersetzung notwendig wäre.<sup>88</sup>

Um gleich bei den historischen Begriffen zu bleiben, sei an dieser Stelle daran erinnert, dass die LeserInnen der deutschen Fassung ohne jegliche Erklärung mit einem „Deserteur vom Presidio Rio Grande“ (33a-34a) und mit den „königlichen Anwälten“ (34a) konfrontiert werden, und dass nicht nur beim portugiesischen *Presidio* unklar ist, was eigentlich gemeint ist. In der portugiesischen Fassung hingegen gibt es diese Unklarheit nicht; „a Coroa“ (31b, dt. *die Krone*) ist darüber hinaus eine Metapher, die ganz klar und auf sprachlicher Ebene der deutschen Fassung deutlich überlegen auf die Monarchie anspielt.

In der deutschen Fassung wurden auch an einigen Stellen Inkohärenzen festgestellt, an denen in der portugiesischen Fassung Regionalismen vorkommen: „Estância“ (6b), „sanga“ (16b), „taquaruçu“ (22b), „leão baio“ (32b) und „jaguatirica“ (32b). *Estância* ist ein Regionalismus des Bundesstaates Rio Grande do Sul und wird als solcher im *Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa* definiert als „estabelecimento rural destinado à cultura da terra e, sobretudo, à criação de gado vacum e cavalari” – also als eine ländliche Einrichtung zur Landbebauung und vor allem zur Rinder- und Pferdezucht. Die *scene*, die *estância* bei den LeserInnen des portugiesischen Textes evoziert, ist eine sehr ländliche, man stellt sich einen Bauernhof in der un bebauten Landschaft Brasiliens vor, der kleiner ist als

---

<sup>88</sup> Dies sollte auch kein großes Problem darstellen, wenn man bedenkt, dass in der einschlägigen Literatur häufig von *Kapitanien* die Rede ist (vgl. z.B. Bernecker et al. 2000). Auch die Beibehaltung von *Capitania*, verbunden mit einem Eintrag ins Glossar wäre eine, vielleicht sogar die bessere, Variante.

eine Fazenda oder eben eine „Ranch“ (7a). Die LeserInnen der deutschen Fassung werden eine große nordamerikanische Farm vor Augen haben (vgl. oben 5.2.1). Hier werden ganz klar in den beiden Fassungen unterschiedliche *scenes* evoziert.

Auch bei allen anderen oben angeführten Regionalismen sind Abweichungen zwischen der deutschen und der portugiesischen Fassung festzustellen; für die Gesamt-*scene* sind diese zwar nicht ganz so gravierend wie im Fall der *Ranch*, wohl aber teilweise für die Wirkung des Textes. *Sanga* bezeichnet einen kleinen Bach mit wenig Wasser (vgl. *Aurélio*). Es handelt sich also um Fließwasser; dass Ana zum Waschen dorthin geht, geht in der Originalfassung nur aus dem Kontext hervor. In der deutschen Fassung hingegen geht Ana zu einem „Waschtümpel“ (17a). Es handelt sich dabei also nicht nur an sich um ein äußerst seltenes Wort (vgl. oben 5.2.1), sondern es wurde auch ausgerechnet dieses anstatt des *Bachs* gewählt. Es mag sich hier vielleicht nur um eine lexikalische Kleinigkeit handeln, die im Text nicht weiter stört; das Beispiel demonstriert jedoch sehr anschaulich, wie unachtsam in der Übersetzung teilweise vorgegangen wurde.

Ähnlich verhält es sich auch mit dem nächsten Beispiel: Die „paredes de taquaruçu e barro“ (22b-23b) werden in der deutschen Fassung zu „Mauern aus riesigen Bambusstauden und Lehm“ (25a). Wie in Abschnitt 5.4.1. festgestellt wurde, handelt es sich bei *taquaruçu* um eine bestimmte Bambusart, die aus Stämmen besteht; *paredes* können auch Wände sein. Die *Mauern aus Bambusstauden* stören also nicht nur in der deutschen Fassung an sich, es ist hier auch eine Abweichung gegenüber dem Originaltext festzustellen, was das bei den LeserInnen hervorgerufene Bild betrifft.

„Leão baio“ und „jaguaririca“ (32b) wurden mit „Jaguar“ und „Pardelkatze“ (35a) übersetzt. *Pardelkatze* kann zwar wie *jaguaririca* eine Bezeichnung für *Ozelot* sein (vgl. oben 5.2.1 und 5.4.1); jedoch ist dieses Wort für deutschsprachige LeserInnen sehr ungeläufig, während *jaguaririca* ein typisch brasilianisches Wort ist, das beim Lesen sofort ein Bild hervorruft. Die Wirkung ist also eine völlig andere. Nicht ganz so gravierend wäre der Unterschied zwischen *Jaguar* und *leão baio*, da ersteres wie zweiteres den jeweiligen LeserInnen ein Begriff ist.<sup>89</sup> Leider ist aber auch hier ein Fehler passiert: Ein *leão baio* ist ein Puma (vgl. oben 5.4.1).

Als weiterer Regionalismus wäre noch „coxilha“ (15b) anzuführen, der die typischen mit Wiesen bedeckten Hügel, die sich in sanften Wellen in die Landschaft von Rio Grande do Sul schmiegen, bezeichnet (vgl. Prade 1979:139). Dieses schöne Bild entsteht beim Lesen des deutschen Textes mit „kleine Anhöhe“ (16a) freilich nicht. Jedoch entsteht intratextuell dadurch keine Inkohärenz. Darüber hinaus gibt es meines Wissens im Deutschen kein Wort, das dieses Bild hervorrufen könnte.

---

<sup>89</sup> Obwohl die Wirkung natürlich auch hier eine andere sein muss, da es sich bei *leão baio* um einen Regionalismus handelt.

Auch hinsichtlich der in beiden Fassungen zahlreich eingesetzten Stilmittel kommt es zu Abweichungen. So wurde an dem Satz „[...] die Reihenfolge der Monate ersahen sie aus den Mondphasen, die Jahreszeit aber am Geruch in der Luft, am Anblick der Bäume und an der Temperatur“ (10a-12a) in Abschnitt 5.4.1 bemängelt, dass die Terras die *Reihenfolge* der Monate aus den Mondphasen *ersehen* und dass sie am *Geruch* und an der *Temperatur* die Jahreszeit *ersehen*. In der portugiesischen Fassung kommt hingegen keine Inkohärenz vor: Hier *berechnen* die Terras anhand der Mondphasen den *Verlauf* der Monate, und Geruch und Temperatur *sagen* oder *verraten* ihnen die Jahreszeit. Darüber hinaus wurde hier aus einem sehr schön konstruierten Satz, mit vielen Stilmitteln den Satzbau betreffend, in der deutschen Fassung ein völlig anderer, indem die Satzstruktur zerstört wurde.<sup>90</sup>

Bei der Beschreibung der Abgeschiedenheit des Bauernhofs kommt in der Originalfassung die Wendung „nenhum cristão“ (27a, wörtlich: *kein Christ*) vor. *Cristão* ist zwar die Bezeichnung für einen Christen, kann aber in übertragener Bedeutung auch einfach *Mensch* bedeuten (vgl. *Aurélio*). Es handelt sich also um eine, wenn auch politisch nicht ganz korrekte, Metapher, die im brasilianischen Sprachgebrauch üblich ist. In der deutschen Fassung hingegen ist vom „Christenmensch“ (30a) die Rede. Da es sich hier, wenn überhaupt, um eine veraltete Wendung handelt, klingt diese sehr unnatürlich und ist darüber hinaus politisch nicht korrekt.<sup>91</sup>

Ein weiteres Beispiel ist die Beschreibung des Windes (27a-29a, 24b-26b): Dieser wird in der Originalfassung als freundlicher Gefährte beschrieben, der das Haus mit einem „Ó de casa!“ begrüßt. Im Gegensatz dazu kann man das Kreischen „Holla-a-a, das Hau-u-u-s!“ nicht so recht einordnen: Der lautmalerische, eigentlich freundliche Ausruf wird durch das Kreischen zerstört, der personifizierte Wind wirkt aggressiv.

### 5.5.2 Textbeispiel 2

Sowohl in der deutschen als auch in der portugiesischen Fassung ist das markanteste Merkmal dieses Textbeispiels die Vermischung unterschiedlicher Sprachen. In der deutschen Fassung entstehen dadurch Inkohärenzen: Die Dialoge wirken teilweise nicht authentisch, in der Erzählung Pedros wurden scheinbar wahllos deutsche Wörter durch spanische ersetzt; darüber hinaus ist für jene LeserInnen, die kein Spanisch oder Portugiesisch verstehen, nicht alles verständlich. LeserInnen der Originalfassung haben hingegen keinerlei Verständnisschwierigkeiten, da Spanisch und Portugiesisch sich sehr ähneln. Hier kommen auch hybride Formen vor; die Sprechweise Pedros wirkt dadurch natürlicher und die Vermischung bzw. das Wechseln zwischen den Sprachen ist für die LeserInnen

---

<sup>90</sup> Vgl. Textbeispiele 1a, Z. 9-12, und 1b, Z. 8-11.

<sup>91</sup> *Keine Menschenseele* würde hier besser passen, da dies eine feststehende Wendung ist und dasselbe meint wie *nenhum cristão*.

nachvollziehbar und wirkt authentisch. Insofern ist bezüglich Textwirkung in diesem Textabschnitt keine intertextuelle Kohärenz feststellbar.

Dies trifft auch auf stilistischer Ebene zu: Wie in allen anderen Textbeispielen ist auch hier die deutsche Fassung deutlich gehobener und antiquierter. Stilmittel aus der Originalfassung wurden kaum übernommen, obwohl dies weitgehend möglich gewesen wäre; der deutsche Text hätte dadurch etwas mehr von Rhythmus und Melodie der Originalfassung beibehalten.<sup>92</sup> Auch für die stilistischen „Fehlritte“, die in Abschnitt 5.2.2 festgestellt wurden, ergibt sich im Vergleich mit der Originalfassung keine Erklärung. Teilweise ist nicht nachvollziehbar, wie der Übersetzer zu einer bestimmten Wortwahl gekommen ist, da es sich nicht etwa um „falsche Freunde“ oder eine zu wörtliche Übersetzung handelt. Der Übersetzer hat sich teilweise vom Wortlaut des Originals entfernt, ohne dass daraus ein intratextuell kohärenter Text auf intratextueller Ebene resultiert hätte. Dies betrifft z.B. „schloß die Augen fest“ (6a) gegenüber „*apertou os olhos*“ (5b), „verzog er schmerzlich das Gesicht“ (18a) gegenüber „*seu rosto se contorceu de dor*“ (18b), oder auch „blieben [...] unbeweglich [...] sitzen“ (6a-7a) gegenüber „*mantinham-se imóveis e calados onde estavam*“ (6b-7b)<sup>93</sup>, wo in Abschnitt 5.2.2 eine inhaltliche Inkohärenz festgestellt wurde.

Bezüglich des Stils sind auch die bildhafte, anschauliche Sprache und die teils sehr präzisen Beschreibungen des Originals zu erwähnen, die in der Übersetzung oftmals verloren gegangen sind. Dies trifft etwa auf folgenden Satz zu: „*Depois soergueu-se devagarinho, apoiado nos cotovelos, apertou os olhos, mordeu os lábios e soltou um gemido.*“ (5b-6b) Hier werden die Handlungen Pedros sehr genau und bildhaft beschrieben, man kann als LeserIn sofort nachvollziehen, dass er Schmerzen hat. Das Verb *soerguer-se* bedeutet *sich halb aufrichten* oder *sich mühsam aufrichten* (vgl. *Aurélio*). Pedro erhebt sich also mit Mühe ein wenig, sehr langsam (*devagarinho*), wobei er sich auf den Ellenbogen aufstützt, kneift die Augen zusammen, beißt sich auf die Lippe und stößt (wörtlich) ein Stöhnen aus. In der deutschen Fassung klingt das folgendermaßen: „Dann richtete er sich auf, schloß die Augen fest, biß sich auf die Lippe und stöhnte.“ (5a-6a) Dies klingt im Gegensatz zum Original sehr nüchtern, die Leserin/der Leser kann sich nicht in Pedro hineinversetzen. So minimal diese Kleinigkeiten erscheinen mögen, so groß sind deren Auswirkungen insgesamt auf die Wirkung des Gesamttextes.

Da in Abschnitt 5.2.2 kurz auf die antiquierten „irdenen Schüsseln“ (2a-3a, eigene Hervorhebung) eingegangen wurde, sei der entsprechenden Ausdruck auch hier kurz untersucht: Es handelt sich im Original um „*pratos de pó de pedra*“ (2b), Teller aus *pó de pedra*; diese Bezeichnung steht einerseits im Allgemeinen für *Steinpulver*, hier ist aber eine

---

<sup>92</sup> Z.B. durch *lächelte ein [...] Lächeln* oder *Die anderen machten nicht die kleinste Bewegung, sagten nicht das leiseste Wort*.

<sup>93</sup> Eigene Hervorhebungen: *apertar* :: *zusammenkneifen*; *de dor* :: *vor Schmerzen*; *onde estavam* :: *wo sie waren*.

spezielle Art von Keramik gemeint, die zur Untergruppe der *faiiança fina* oder *louça inglesa* gehört. *Pó de pedra* besteht aus Ton, dem gemahlener Feldspat und Quarz beigemischt werden. Es ist, wie auch alle anderen Arten der *faiiança fina*, weiß, porös und nicht durchscheinend und wird mit einer Glasur aus Blei versehen (vgl. Zanettini 1986:122f.). Auf der Suche nach einem Äquivalent auf Deutsch bin ich, zumindest für *faiiança fina*, bei Erdmann 1852<sup>2</sup>:178 fündig geworden:

Die Fayance unterscheidet sich vom gemeinen Töpferzeuge durch ihre feinere Masse und eine weisse durchscheinende bleihaltige Glasur. [...] Die feinste Sorte der Fayance ist die englische (englisches Steingut). Die Masse derselben ist weiss, die Glasur [...] ist durchsichtig, bald farblos, bald gemalt und frei von feinen Rissen (Haarrisse). (Erdmann 1852<sup>2</sup>:227)<sup>94</sup>

*Pó de pedra* ist also eine spezielle Art dieses feinen englischen Steinguts. Auch wenn ein deutsches Äquivalent zu *pó de pedra* im Rahmen dieser Arbeit ausständig bleiben muss, so lässt sich doch festhalten, dass der *frame* „pratos de pó de pedra“ eine andere *scene* evoziert als die „irdenen Schüsseln“ in der deutschen Fassung. Tönernes Geschirr passt zwar zu den bescheidenen, ärmlichen Lebensumständen der Familie Terra und stellt somit auf intratextueller Ebene in Bezug auf die Gesamt-*scene* keine Inkohärenz dar. Man stellt sich darunter jedoch die typische braune, matte Töpferware vor, während die Teller aus *pó de pedra*, einem viel feineren Material, vermutlich weiß sind und eine glänzende Glasur haben, vielleicht sind sie sogar bemalt. Diese Teller stellen in der portugiesischen Fassung gewissermaßen einen Bruch dar, weil man solche Teller in dieser Umgebung nicht erwarten würde.

### 5.5.3 Textbeispiel 3

In Abschnitt 5.2.3 wurde festgestellt, dass die deutsche Fassung Kohärenz zwischen Inhalt und Form aufweist, da die kurzen Sätze und der nüchterne Stil die Stimmung unterstreichen. Dasselbe wurde in Abschnitt 5.4.3 in Bezug auf die portugiesische Fassung festgestellt. Somit ist diesbezüglich weitgehend eine Übereinstimmung zwischen den beiden Textbeispielen gegeben. Jedoch erweist sich der Originaltext hier zumindest in einem Punkt als konsequenter als die deutsche Fassung: Während in der portugiesischen Fassung der Satz „Compreendeu tudo“ (6b) nur aus zwei Wörtern besteht und somit den Rhythmus unterstreicht, klingt die deutsche Entsprechung folgendermaßen: „Da erfaßte sie alles, was geschehen war.“ (6a) Mit der unnötigen Ausschmückung wurde hier der Rhythmus des Originals ignoriert.

---

<sup>94</sup> Der Vollständigkeit halber sei hier auch die Definition von *Steingut* aus der Online-Ausgabe des Kunstlexikons von P.W. Hartmann angeführt, die mit der Beschreibung nach Zanettini 1986 übereinstimmt: „Keramiken aus Ton, mit Beimengungen aus gemahlenem Quarz und Feldspat. Nach dem Brand entsteht ein weißer poröser, nicht durchscheinender und nicht verglaste Scherben, der erst durch die durchsichtige Glasur wasserdicht wird. [...]“ (vgl. URL: BeyArs).

Abgesehen von den kurzen Sätzen sind bezüglich des Stils die Abweichungen zwischen beiden Fassungen in diesem Textbeispiel besonders ausgeprägt. Während in der deutschen Fassung der antiquierte Stil dominiert, ist die Lexik der portugiesischen Fassung überwiegend alltagssprachlich: Beispiele sind etwa „[seinen] Oheimen“ (44a) gegenüber „[seus] tios“ (38b) oder „[...] *dünkte* sie ein Albtraum“ (11a) gegenüber „[...] lhe *parecia* um pesadelo“ (10b). Darüber hinaus kommt in der portugiesischen Fassung eine Vielzahl an Stilmitteln vor, vor allem solche, die den Satzbau und Wortwiederholungen betreffen, die in der deutschen Fassung nicht zu finden sind. Jedoch wäre die Übertragung einiger dieser Stilmittel aufgrund der unterschiedlichen Sprachstrukturen in vielen Fällen nur schwer möglich gewesen.

Die Wortwiederholung von „Leib“ in der deutschen Fassung („[...] geschweige denn in ihren *Leib*, darin sie das Kind trug. Sie malte sich aus, wie die Spitze den kleinen *Leib* durchbohrte [...]“, 29a-30a, eigene Hervorhebung) kommt in der Originalfassung nicht vor: „[...] e muito menos na *barriga*, onde estava a criança. Imaginou a faca trespassando o *corpo* do filho [...]“ (29b-30b, eigene Hervorhebung). Vor allem die Bezeichnung *Leib* für *Unterleib* oder *Bauch* im Deutschen ist stark veraltet und die Wortwiederholung unnötig und irritierend. Zwei verschiedene Bezeichnungen wie in der Originalfassung wären durchaus möglich gewesen.

Auch die zu früh gegebene Information über das Geschlecht des Kindes in der deutschen Fassung hätte vermieden werden müssen. *Filho* bedeutet zwar *Sohn*, aber auch *Kind* im Sinne von *Nachfahre*, und kann daher in diesem Kontext durch *Kind* wiedergegeben werden.

Bezüglich „filho das macegas“ (39b)<sup>95</sup> ist noch anzumerken, dass der Ausdruck zwar von Verissimo geprägt worden ist, und daher für damalige LeserInnen noch ungeläufig war. Jedoch ist es problematisch, einen Neologismus wiederzugeben durch ein Wort in der Zielsprache, unter dem sich die LeserInnen womöglich nichts vorstellen können und das nichts mehr mit dem Ausdruck im Original gemein hat. Daher wäre es m.E. besser gewesen, näher am Wortlaut des Originals zu bleiben, oder aber ein im Deutschen geläufigeres Wort zu wählen und die Anführungszeichen zu tilgen.

#### 5.5.4 Textbeispiel 4

Auch bei diesem Textbeispiel ist auf der Formebene weitgehende Kohärenz zwischen den beiden Fassungen festzustellen, da der Rhythmus und einige der Stilmittel des Originaltextes in die deutsche Fassung übertragen wurden. Jedoch sind nicht alle Stilmittel geglückt: Das Trikolon „schmerzte, hämmerte, tat weh“ (46a-47a) der deutschen Fassung, zu dem in

---

<sup>95</sup> Übersetzt durch „Waldfüllen“ (45a), vgl. oben 5.2.3 und 5.4.3.

Abschnitt 5.2.4 angemerkt wurde, dass hier eine Klimax zu erwarten wäre, enthält in der Originalfassung eine Wortwiederholung: „doía, latejava, doía“ (43b). Im selben Satz kommt eine weitere Wortwiederholung vor: „Ela sacudia a *cabeça* freneticamente, e a *cabeça* lhe doía, latejava, doía...“ (43b, eigene Hervorhebung). Auch diese wurde in der Übersetzung nicht berücksichtigt: „In wahnsinniger Angst schüttelte sie den *Kopf*, und *der* schmerzte, hämmerte, tat weh ...“ (45a-47a, eigene Hervorhebung). Wortwiederholungen haben jedoch neben der ästhetischen oft auch emphatische Wirkung und sollten daher nach Möglichkeit übertragen werden. Meist ergeben sich dabei auch weniger Schwierigkeiten als bei der Übertragung rein ästhetischer Stilmittel, wie etwa Reime oder ähnlicher Klang. Im Originaltext kommt ein solcher ähnlicher Klang vor bei „esses *beijos* [...] se colaram brutalmente aos seus num *beijo* que foi quase uma mordida“ (30b-32b, eigene Hervorhebung). Da *beijo* nicht unbedingt das gebräuchlichste Wort für *Lippen* (auch: *lábios*) ist, ist anzunehmen, dass der Gleichklang mit *beijo* (dt. *Kuss*) vom Autor intendiert war. Hier ist in der deutschen Fassung bei „Kuß“ und „Biß“ (33a) ebenfalls ein ähnlicher Klang feststellbar. Ob dies gewollt war, sei dahingestellt; jedenfalls bleibt der ähnliche Klang hier einigermaßen erhalten, auch wenn er nicht mit dem weichen Klang der portugiesischen Wörter vergleichbar ist. Im direkten Vergleich der beiden Fassungen stellt man auch fest, dass „freneticamente“ (43b, dt. *heftig, wie wahnsinnig*) mit „in wahnsinniger Angst“ (45a) übersetzt wurde. Dies stört nicht unbedingt, wenn man den deutschen Text für sich betrachtet; jedoch ergibt sich in der portugiesischen Fassung eine Verbindung zwischen *heftig den Kopf schütteln* und den Kopfschmerzen, die in der deutschen Fassung verlorengelht.

Ein viel wichtigerer Punkt in diesem Textbeispiel ist jedoch, dass die in der Originalfassung vorkommenden spanischen Phrasen in der deutschen Fassung weitgehend verlorengegangen sind. In der Originalfassung sprechen die Eindringlinge nur Spanisch, was erstens sofort ein „Feindbild“ aufbaut und zweitens sehr authentisch wirkt. In der deutschen Fassung hingegen kommt nur ein Satz auf Spanisch vor – und dieser viel später als in der portugiesischen Fassung. Es erscheint wenig sinnvoll, an dieser Stelle plötzlich einen einzigen Satz auf Spanisch aus dem Original zu übernehmen. Möglicherweise hat der Übersetzer ebendiesen Satz ausgewählt, weil er die „Übersetzung“ desselben in den Text eingliedert nachliefern konnte. Dadurch ist es aber erst recht zu Inkohärenzen gekommen. Diese Textstelle, die mit „*Donde está la plata?*“ (42a, 39b) beginnt, wurde in den Abschnitten 5.2.4 und 5.4.4 bereits näher beschrieben. Die Unterschiede zwischen den Fassungen sind hier die folgenden: Während es sich in der Originalfassung bei *La plata... La plata...* und *Donde está? Donde está?* sowohl um Gesprächsfetzen als auch um das Nachhallen der Fragen in Anas Gedanken handeln kann, muss es sich in der deutschen Fassung bei *Das Silber... das Silber...* um ihre Gedanken handeln, die sie zuvor im Kopf in ihre Muttersprache übersetzt hat. Das wirkt in diesem Kontext nicht nur unplausibel; es wirkt

auch, als wären es reflektierte Gedanken, die in der Schlussfolgerung *das Geld meinte er* gipfeln, wobei es sich dabei auch um einen erklärenden Zusatz des Erzählers handeln könnte. In der Originalfassung fehlt diese Erklärung. Wie wir sehen, sind hier aufgrund eines einzigen Satzes gravierende Unterschiede hinsichtlich der Wirkung auf die LeserInnen entstanden. Aber nicht nur in dieser Textstelle, sondern im gesamten Textbeispiel büßt die deutsche Fassung gegenüber dem Original dadurch, dass die Fremdsprache nur an einer Stelle kenntlich gemacht wurde, einiges an Wirkung ein.

Im Absatz, in dem es zu den Schusswechseln kommt (13a-25a, 13b-24b), wurden in der deutschen Fassung ebenfalls einige Inkohärenzen festgestellt: Der Sklave schießt „durch die offene Tür“ (14a), obwohl er sich im Haus versteckt hatte. In der portugiesischen Fassung schießt er durch „o vão da porta“ (14b) nach draußen. *Vão da porta* bezeichnet die Öffnung in der Wand, die für die Tür bestimmt ist (vgl. *Aurélio*, Stichwort: *vão*). Aus dem Text geht nicht klar hervor, ob das Haus tatsächlich eine Tür oder nur eine Öffnung hat, die als Tür dient. Wenn eine Tür vorhanden ist, muss diese aber nicht zwangsläufig schon offen gestanden haben, bevor der Sklave nach draußen schoss. Die „Detonationen“ (15a) in der deutschen Fassung *zerreißen die* – keineswegs herrschende – *Stille* (vgl. 15a); bei Detonationen denkt man eher an Bomben als an Schüsse, und die Kugeln, die durch die Hauswand *pfeifen* (vgl. 16a), wirken etwas harmlos. Bei „estrandos“ (15b) hingegen stellt man sich einen sehr lauten Knall vor; *esburacar* (16b) heißt durchlöchern. Ana hört in der Originalfassung also das laute Geräusch von Schüssen, die die Luft zerschneiden, und die Wand der Hütte wird von Kugeln durchlöchert. Das Bild, das sich hier bei den LeserInnen aufbaut, ist kohärent.

Als Ana auf dem Boden liegt, *mischt sich* in der deutschen Fassung *Speichel mit ihren keuchenden Atemzügen* und *träufelt* ihr aus dem *klaffenden Mund* (vgl. 19a-20a). Hier stolpert man als Leserin/Leser über den Speichel, der sich mit Atemzügen mischt, und die Adjektive *keuchend* und *klaffend* erinnern an ein Tier. In der Originalfassung ist Anas Mund „entreberta“ (19b), also halb geöffnet und keineswegs *klaffend*. „[...] saía-lhe com a respiração uma baba visguenta“ (19b) – hier entsteht keine Inkohärenz wie im deutschen Text: Es fließt ihr beim Atmen etwas Speichel aus dem Mund.

Der Ausdruck *mit den Augen/Ohren wahrnehmen* (vgl. 20a-21a) klingt in diesem Kontext zu umständlich. Sehen wir uns diese Stelle im Original an: „[...] viu, mais com os ouvidos que com os olhos, que a parede da frente vinha abaixo.“ (19b-20b) Im ersten Teil des Satzes kommt ein Gegensatz vor, der durch das Verb *ver* (*sehen*) in Verbindung mit *mais com os ouvidos que com os olhos*, also *mehr mit den Ohren als mit den Augen* zustande kommt. Würde man *ver* durch ein anderes Verb ersetzen, das sich nicht auf den Sehsinn bezieht, ginge dieser Gegensatz verloren und der Einschub wäre ohne jeden Sinn. Ana sieht, dass die Wand einstürzt, aber da sie am Boden liegt und das Geräusch einer einstürzenden Wand sehr laut ist, ist das *Hören* hier stärker als das *Sehen*. *Ver* kann aber auch *bemerk*

bedeuten. Das Verb *wahrnehmen*, das in der Übersetzung verwendet wurde, ist natürlich nicht „falsch“, es klingt lediglich „unpassend“; vermutlich wollte der Übersetzer eine Inkohärenz vermeiden. Jedoch ist dadurch der gewollte Gegensatz aus dem Original, der gewissermaßen ebenfalls eine Inkohärenz darstellt, verlorengegangen; das Ergebnis klingt eigenartig. M.E. würde dieser Satz im Deutschen auch mit *sehen* funktionieren: *Plötzlich sah sie, eher mit den Ohren als mit den Augen, die Vorderwand einstürzen.*<sup>96</sup>

Die Wand der Hütte stürzt also ein und einer der Eindringlinge kommt auf dem Pferd herein; in der deutschen Fassung teilt er „Säbelhiebe nach links und rechts aus.“ (23a) Das klingt sehr harmlos im Gegensatz zu den Säbelhieben in der Originalfassung: Hier schlägt der Eindringling mit dem Schwert „a torto e a direito“ (21b-22b), also ziellos in alle Richtungen (vgl. *Aurélio*). Ana spürt das Schnauben des Pferdes so nahe, dass sie den Kopf in den Händen vergräbt und „esperou [...] que patas lhe esmagassem o crânio ou que espadas lhe varassem o corpo“ (23-24), sie wartet also darauf, dass ihr die Hufe den Schädel zermalmen oder Schwerter ihren Körper durchbohren; es geschieht jedoch nicht, was in diesem Satz auch sprachlich klar ist. Wie in Abschnitt 5.2.4 festgestellt wurde, klingt der Satz in der deutschen Fassung so, als würde dies tatsächlich passieren.

Nachdem Ana gepackt und auf die Beine gestellt wurde, öffnet sie die Augen, was in der deutschen Fassung folgendermaßen ausgedrückt wird: „Die Frau *schlug die Augen auf* und *blickte in* gebräunte, bärtige, schweißgebadete Gesichter.“ (27a-28a, eigene Hervorhebung). Das passt, wie in Abschnitt 5.2.4 festgestellt wurde, nicht zum Kontext, da es zu harmlos klingt. Nicht nur in Bezug auf die Wortwahl vermittelt dieser Satz in der Originalfassung ein ganz anderes Gefühl: „A mulher abriu os olhos: cresceram para ela faces tostadas, barbudas, lavadas em suor.“ (26b-27b) Der Doppelpunkt verleiht dem folgenden Satz mehr Gewicht; *crescer para* heißt hier etwa *sich auf aggressive Art und Weise nähern* (vgl. *Aurélio*, *DPLP*). Im zweiten Satz ist die Bedrohung deutlich spürbar, und durch den Doppelpunkt verstärkt sich die Wirkung auf die LeserInnen noch zusätzlich. Von dieser Bedrohung ist in der deutschen Fassung nichts zu spüren.

Auch die Inkohärenzen in den Zeilen 35a-37a in der deutschen Fassung machen die Textstelle insgesamt weniger wirkungsvoll als die entsprechende Stelle in der portugiesischen Fassung: „Kalter Schweiß lief ihr über die Stirn und drang ihr in die *Augen*, so daß sie schmerzten und *alles um sich nur undeutlich erkennen konnten*: den Vater und den Bruder, *blutbedeckt* auf dem Boden liegend, [...]“ (eigene Hervorhebung). Wie in Abschnitt 5.2.4 festgestellt wurde, stolpert man beim Lesen über die Augen, die alles nur undeutlich erkennen, und das in diesem Kontext unpassende „blutbedeckt“. In der Originalfassung klingt das folgendermaßen: „Um suor gelado [...] entrava-lhe nos olhos, fazendo-os arder e *aumentando-lhe a confusão do que via*: o pai e o irmão *ensanguentados*, caídos no chão [...]”

---

<sup>96</sup> Eine unverfänglichere Lösung wäre *bemerkten* anstatt *sehen*.

(33b-35b, eigene Hervorhebung). Das Bild, das sich hier aufbaut, ist jenes, dass Ana ohnehin verwirrt ist und nicht begreift, was geschieht; durch den Schweiß in den Augen kann sie noch weniger von dem, was um sie herum geschieht, richtig erkennen und, vor allem, erfassen, was nicht verwundert, denn das Erste, was sie sieht, sind ihr Vater und ihr Bruder, die *blutüberströmt* auf dem Boden liegen. Auch hier wird durch den Doppelpunkt dem Nachfolgenden zusätzliches Gewicht verliehen. Man kann sich in Ana hinein fühlen, kann nachvollziehen, dass sie nicht denken und nichts begreifen kann.

Wie all diese Beispiele zeigen, kommt es in diesem Textbeispiel zu besonders vielen Unterschieden hinsichtlich der Wirkung auf die LeserInnen. Es kann daher keine intertextuelle Kohärenz festgestellt werden.

## 5.6 Zwischenbilanz

Die Übersetzungskritik hat die folgenden Ergebnisse geliefert: Auf der Stilebene dominiert in der deutschen Fassung von „Ana Terra“ der gehobene und antiquierte Stil. Es sind Inkohärenzen auf sprachlicher sowie inhaltlicher Ebene festzustellen; letztere kommen gehäuft bei Kulturreferenzen wie Toponymen, historischen Begriffen oder Regionalismen vor, was den Text teilweise unverständlich macht. Der Text erfüllt somit die Funktion, den LeserInnen in flüssig lesbarer, literarisch-ästhetischer Form die Kultur und Geschichte Brasiliens näherzubringen, nicht und ist in sich inkohärent.

Die portugiesische Fassung hingegen ist sprachlich sehr ausgefeilt, z.B. durch Stilmittel und bildhafte Sprache, die dabei aber nicht gehoben oder antiquiert ist; letzteres zeigt sich vor allem bei der Betrachtung der Lexik. Nicht intendierte inhaltliche oder sprachliche Inkohärenzen kommen nicht vor. Der Text ist demnach in sich kohärent und erfüllt seine Funktion als literarisch-ästhetischer Text, der den LeserInnen die Geschichte und Kultur des Landes und vor allem der Region Rio Grande do Sul näherbringt; dabei ist er in seiner sprachlichen Form ansprechend und für ein breites Publikum zugänglich.

Bei der Gegenüberstellung der beiden Fassungen hat sich gezeigt, dass auf keiner der untersuchten Ebenen durchgehend intertextuelle Kohärenz herrscht: Auf der Formebene ist noch am ehesten Übereinstimmung festzustellen, da Stilmittel und der spezifische Rhythmus der portugiesischen Fassung in einigen Textabschnitten auch in der deutschen Fassung zu finden sind. Auf inhaltlicher Ebene gibt es dagegen mehr, und vor allem gravierendere Inkohärenzen. Keine Kohärenz kann aus mehreren Gründen in Bezug auf die Wirkung der Texte festgestellt werden: Erstens sind die Stilebenen verschieden; zweitens ergibt sich in jenen Textabschnitten, in denen Sprachen vermischt werden, eine Veränderung der Wirkung; und drittens müssen sich deutschsprachige LeserInnen mit teils sehr unklaren und verwirrenden Inhalten begnügen, während portugiesischsprachigen LeserInnen alles ein Begriff sein bzw. im Kontext klar werden dürfte. Die Wirkung des Gesamttextes ist also für

LeserInnen der portugiesischen Fassung eine völlig andere als jene für LeserInnen der deutschen Fassung.

Die deutsche Fassung von „Ana Terra“ kann somit nicht als eine adäquate, funktionsgerechte Übersetzung der portugiesischen Fassung bezeichnet werden: Sie weist weder intratextuelle Kohärenz noch intertextuelle Kohärenz zur Originalfassung auf. Der Text vermag es nicht, den deutschsprachigen LeserInnen den eigentlichen Gegenstand des Textes – die Geschichte des brasilianischen Bundesstaates Rio Grande do Sul – in adäquater Weise näherzubringen, denn neben Inkohärenzen auf sprachlicher Ebene weist er auch Inkohärenzen auf inhaltlicher Ebene auf. Darüber hinaus ist der Text nicht mehr zeitgemäß und daher auch nicht mehr ansprechend für LeserInnen – wenn er es überhaupt je war. Obwohl nicht der ganze Roman, sondern nur ein Abschnitt davon analysiert wurde, ist zu vermuten, dass die Ergebnisse der Kritik auf *Die Zeit und der Wind* insgesamt zutreffen.<sup>97</sup> Einer der Gründe dafür, dass Erico Verissimo im deutschsprachigen Raum heute weitgehend unbekannt ist, könnte also tatsächlich in der vorliegenden Übersetzung von *O Continente* liegen.

Ausständig bleiben muss die Beantwortung der Frage, welche Vorlage Ernst Doblhofer bei seiner Übersetzung benutzt hat – die Originalfassung oder die englische Fassung *Time and the Wind* von L.L. Barrett. Hinweise darauf, dass es sich um eine Übersetzung aus zweiter Hand handeln könnte, gibt es jedoch – etwa die groben Inkohärenzen auf der Stilebene oder anglophone Bezeichnungen. Es kann also nicht ausgeschlossen werden, dass Doblhofer *Die Zeit und der Wind* auf der Grundlage der englischen Fassung angefertigt hat. Dies wäre eine interessante Fragestellung für weiterführende Forschungsarbeiten.

---

<sup>97</sup> Die Verweise innerhalb der Übersetzungskritik auf bestimmte Beispiele in anderen Textabschnitten des Romans erhärten den Verdacht noch zusätzlich.

## 6. Schlusswort

Die vorliegende Arbeit hat gezeigt, dass die deutsche Fassung des Kapitels „Ana Terra“ aus dem Roman *O Continente* von Erico Verissimo nicht adäquat ist. Um eine legitime Kritik durchführen zu können, wurde das funktionale Modell der Übersetzungskritik nach Margret Ammann angewendet, das, nach einer theoretischen Einführung in die Grundlagen der Übersetzungswissenschaft, der funktionalen Übersetzungstheorie und des literarischen Übersetzens, im zweiten Kapitel dieser Arbeit vorgestellt wurde. Im dritten und vierten Kapitel wurden die Informationen geliefert, die für die Durchführung der Übersetzungskritik notwendig waren: jene zum Autor und zum Roman, mit seinem historischen Kontext (3.), sowie jene zum Übersetzer (4.). Die Übersetzungskritik wurde im fünften Kapitel durchgeführt.

Das Modell der funktionalen Übersetzungskritik nach Ammann betrachtet Translat und Ausgangstext als jeweils eigenständige Texte, wobei das Translat zuerst, und unabhängig vom Ausgangstext, analysiert wird. Die Übersetzungskritik hat anhand der Analyse von vier Textbeispielen gezeigt, dass die deutsche Fassung weder in sich kohärent ist noch Kohärenz zum brasilianischen Originaltext aufweist. Inkohärenzen wurden sowohl auf sprachlicher als auch auf inhaltlicher Ebene festgestellt. Sprachlich ist der Text darüber hinaus nicht mehr zeitgemäß und daher aus heutiger Sicht nicht ansprechend für das deutschsprachige Publikum. Auch lässt der Text die adäquate Vermittlung des eigentlichen Gegenstands des Romans – der Geschichte Brasiliens und Rio Grande do Suls – und die damit verbundene angemessene Aufbereitung der Inhalte für deutschsprachige LeserInnen vermissen: Wichtige Informationen werden den LeserInnen vorenthalten oder nur vage vermittelt, was dem Aufbau eines kohärenten Bildes im Wege steht.

Andererseits ist im Verlauf der Arbeit aber auch deutlich geworden, dass zu den Hintergründen dieser Übersetzung, deren Entstehung 60 Jahre zurückliegt, wenig bekannt ist. Aufgrund von neuen Erkenntnissen zum Übersetzer Ernst Doblhofer, die erst zu einem Zeitpunkt publik wurden, als die vorliegende Arbeit schon mitten im Entstehungsprozess war, sind Zweifel an der bis dahin vorausgesetzten Tatsache aufgekommen, dass die kritisierte Übersetzung auf dem brasilianischen Originaltext beruht. Dies wurde im vierten Kapitel der vorliegenden Arbeit ebenfalls behandelt: Anhand der verfügbaren Informationen wurde versucht, nähere Hinweise auf die Entstehung der Übersetzung zu finden. Jedoch hat sich herausgestellt, dass hierzu bisher keine Arbeiten vorliegen, weshalb im Rahmen der vorliegenden Arbeit nur Spekulationen darüber möglich sind, ob *Die Zeit und der Wind*, ebenso wie Doblhofers Übersetzungen finnischer Romane, auf der englischen Übersetzung beruht oder auf dem Original *O Continente* – was bis dahin von der Verfasserin dieser Arbeit nicht bezweifelt und auch in der einschlägigen Literatur nie anders dargestellt wurde. Dieser

Unsicherheitsfaktor wurde berücksichtigt und aus der Perspektive der funktionalen Übersetzungskritik betrachtet: Da bei einer Übersetzungskritik nach dem Modell von Ammann beide Texte als eigenständig betrachtet und zunächst unabhängig voneinander untersucht werden, ist nicht das Ergebnis des direkten Vergleichs ausschlaggebend; vielmehr muss das Translat als Text für sich funktionsgerecht sein. Das Modell hat sich somit als geeignet erwiesen, eine Übersetzungskritik unter Verwendung der Originalfassung und des deutschen Textes durchzuführen, obwohl nicht nachgewiesen werden konnte, dass Doblhofers Fassung tatsächlich auf der Originalfassung beruht.

Die Übersetzungskritik hat überdies gezeigt, dass es tatsächlich Hinweise dafür gibt, dass *Die Zeit und der Wind* eigentlich eine Übersetzung von *Time and the Wind* ist. Würde man die Ergebnisse der Kritik ausschließlich vor diesem Hintergrund betrachten, so könnten etwa grobe Inkohärenzen auf der Stilebene u.U. darauf zurückgeführt werden anstatt auf das Unvermögen des Übersetzers, und translatorische Entscheidungen wie *Ranch* oder *Lieutenant* wären dann nicht mehr als Fehlentscheidungen zu bewerten. Bezüglich der bei der Übersetzung verwendeten Vorlage kann eine endgültige Aussage aber nur aufgrund weiterer Untersuchungen erfolgen, in die auch die englische Fassung miteinbezogen werden müsste.

Unabhängig davon hat die Übersetzungskritik aber auch gezeigt, dass das Translat, aus welchen Gründen auch immer, als Text für sich nicht adäquat ist, und es ist anzunehmen, dass dies nicht nur auf den untersuchten Ausschnitt, sondern auf den ganzen Roman zutrifft – die Verfasserin kann dies auch bestätigen, wenn auch nur aufgrund der eigenen Leseerfahrung und nicht auf der Basis einer wissenschaftlich durchgeführten Kritik des gut 650 Seiten langen Translats. *Die Zeit und der Wind* war der erste Roman von Erico Verissimo, der in deutscher Fassung auf den Markt gekommen ist, und das anfängliche Interesse des deutschsprachigen Publikums ist schon ab der zwei Jahre später erschienenen Übersetzung von *O Retrato (Das Bildnis des Rodrigo Cambará)* deutlich zurückgegangen. In Zusammenhang mit den Ergebnissen der Übersetzungskritik ist dies als deutliches Zeichen dafür zu werten, dass die weitgehende Unbekanntheit Verissimos im deutschsprachigen Raum auch auf die hier untersuchte Übersetzung zurückzuführen ist.

Es ist daher an der Zeit, eine Neuübersetzung, und möglicherweise sogar die erste direkte Übersetzung aus dem Portugiesischen, von *O Continente* in Betracht zu ziehen. Ebenso wären (Neu-)Übersetzungen des zweiten und dritten Teils der Trilogie *O Tempo e o Vento* sowie anderer Romane Erico Verissimos anzudenken: Einige seiner Romane, wie etwa der dritte Teil der Trilogie, *O Arquipélago*, liegen bis heute nicht in deutscher Übersetzung vor; und jene Romane, die in deutscher Fassung vorliegen, lassen m.E. den Autor nicht im besten Licht erscheinen, so wie es auch bei *Die Zeit und der Wind* der Fall ist. Erico Verissimo, der in Brasilien als einer der wichtigsten Schriftsteller des 20. Jahrhunderts gilt, hätte auch in Europa mehr Bekanntheit verdient. Und es wäre traurig und der Qualität dieses

Literaten nicht angemessen, wenn sein Werk im deutschsprachigen Raum nur aufgrund von inadäquaten Übersetzungen letztendlich völlig in Vergessenheit geriete.

## 7. Bibliographie

### 1. Quellentexte

#### *Originalfassungen*

VERISSIMO, Erico. 2004<sup>3</sup>. *O tempo e o vento. Parte 1: O Continente, vol. 1.* São Paulo: Companhia das Letras.<sup>1</sup>

VERISSIMO, Erico. 2004<sup>3</sup>. *O tempo e o vento. Parte 1: O Continente, vol. 2.* São Paulo: Companhia das Letras.<sup>1</sup>

VERISSIMO, Erico. o.J. *O tempo e o vento. O Retrato.* Lisboa: Livros do Brasil. [2. Teil]

VERISSIMO, Erico. o.J. *O tempo e o vento. O Arquipélago.* Lisboa: Livros do Brasil. [3. Teil]

#### *Übersetzungen*

VERISSIMO, Erico. 1951. *Time and the Wind.* [Übersetzung: L.L. Barrett] New York: MacMillan.

VERISSIMO, Erico. 1953. *Die Zeit und der Wind.* [Übersetzung: Ernst Doblhofer] Wien/Stuttgart/Berlin: Paul Neff.

VERISSIMO, Erico. 1955. *Das Bildnis des Rodrigó Cambará.* [Übersetzung: Thomas Silbitzer und Ernst Doblhofer] Wien/Stuttgart/Berlin: Paul Neff.

VERISSIMO, Erico. 1958. *Mexiko. Land der Gegensätze.* [Übersetzung: Thomas Silbitzer] Wien/Stuttgart/Berlin: Paul Neff.

VERISSIMO, Erico. 1967. *Seine Exzellenz der Botschafter.* [Übersetzung: Hans Erik Hausner] Wien/Stuttgart/Berlin: Paul Neff.

VERISSIMO, Erico. 1974. *Die Lilien auf dem Felde.* [Übersetzung: Hans Erik Hausner] Wien/Stuttgart/Berlin: Paul Neff.

VERISSIMO, Erico. o.J. *Nacht.* [Übersetzung nach der englischen Fassung *Night*: Elfriede Wagner] Wien/Stuttgart/Berlin: Paul Neff.

WALTARI, Mika. 1952. *Michael der Finne.* [Übersetzung: Ernst Doblhofer] Wien/Stuttgart/Berlin: Paul Neff.

---

<sup>1</sup> Nachdrucke der Erstausgabe (Erico Verissimo. 1949. *O Tempo e o Vento: O Continente.* Porto Alegre: Globo), erschienen in zwei Bänden.

WALTARI, Mika. 2013. *Michael der Finne oder: des Michael Pelzfuß Jugend und merkwürdige Abenteuer, die er bis zum Jahre 1527 in vielen Ländern erlebt hat.* [Übersetzung: Andreas Ludden] Lampertheim: Kuebler.

## 2. Sekundärliteratur

ALBRECHT, Jörn. 1998. *Literarische Übersetzung. Geschichte, Theorie, kulturelle Wirkung.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

AMMANN, Margret. 1990. Anmerkungen zu einer Theorie der Übersetzungskritik und ihrer praktischen Anwendung. In: *TEXTconTEXT* 5, 209-250.

AMMANN, Margret. 1993. Kriterien für eine allgemeine Kritik der Praxis des translatorischen Handelns. In: HOLZ-MÄNTTÄRI, Justa/NORD, Christiane (Hgg.). *Traducere Navem. Festschrift für Katharina Reiß zum 70. Geburtstag.* (= *Studia translologica* 3A). Tampere: Universität Tampere, 433-446.

ARROJO, Rosemary. 1986. Paulo Vizioli e Nelson Ascher discutem John Donne: A que são fiéis tradutores e críticos de tradução? In: *Tradução e Comunicação* 9, 133-142.

BACHLEITNER, Norbert/WOLF, Michaela (Hgg.). 2010. *Streifzüge im translatorischen Feld. Zur Soziologie der literarischen Übersetzung im deutschsprachigen Raum.* Wien/Berlin: LIT.

BEAUGRANDE, Robert-Alain de/DRESSLER, Wolfgang Ulrich. 1981. *Einführung in die Textlinguistik.* Tübingen: Niemeyer.

BENTO, Cláudio Moreira. 2003. Bicentenário da Guerra de 1801 no RS e da Conquista dos Sete Povos das Missões. In: HÜBNER FLORES, Hilda (Hg.). *Integração 2002.* Porto Alegre: EDIPUCRS, 51-62.

BERNECKER, Walther L./PIETSCHMANN, Horst/ZOLLER, Rüdiger. 2000. *Eine kleine Geschichte Brasiliens.* Frankfurt am Main: Suhrkamp.

BIBLIOTECA NACIONAL (Hg.). 1983. *Anais da Biblioteca Nacional*, Bd. 103. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional.

Online verfügbar unter: [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/anais/anais.htm](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/anais/anais.htm)  
[Letzter Zugriff: 08.10.2013]

BORCHERS, Elisabeth. 1989. Übersetzer und Lektor. In: NIES, Fritz/GLAAP, Albert-Reiner/GÖSSMANN, Wilhelm (Hgg.). *Ist Literaturübersetzen lehrbar?* Tübingen: Narr, 45-61.

- BORSODORF, Axel/HÖDL, Walter (Hgg.). *Naturraum Lateinamerika. Geographische und biologische Grundlagen*. Wien: LIT.
- BOSI, Alfredo. 2010<sup>47</sup>. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix. [Erstausgabe: 1970; Überarbeitung: 1994]
- BRIESEMEISTER, Dietrich. 1983. Die Rezeption der brasilianischen Literatur in den deutschsprachigen Ländern. In: *Lateinamerika-Studien*. Bd. 13/I, 165-192.
- BUENO, Beatriz Piccolotto Siqueira. 2009. Dilatação dos confins: caminhos, vilas e cidades na formação da Capitania de São Paulo (1532-1822). In: *Anais do Museu Paulista* 17/2, 251-294.  
Online verfügbar unter:  
[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-47142009000200013&script=sci\\_abstract](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-47142009000200013&script=sci_abstract)  
[Letzter Zugriff: 28.10.2013]
- BUNDESMINISTERIUM FÜR UNTERRICHT (Hg.). 1954. *Neue Volksbildung. Buch und Bücherei*. 5. Jahrgang. Wien: Bundesministerium für Unterricht.
- CHESTERMAN, Andrew/GALLARDO SAN SALVADOR, Natividad/GAMBIER, Yves (Hgg.). 1998. *Translation in Context. Selected Contributions from the EST Congress, Granada 1998*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- COSERIU, Eugenio. 1981. Falsche und richtige Fragestellungen in der Übersetzungstheorie (1978). In: WILSS, Wolfram (Hg.). *Übersetzungswissenschaft*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 27-47.
- DEUTSCHE GESELLSCHAFT FÜR TECHNISCHE ZUSAMMENARBEIT (Hg.). 2004. *Indigene Völker in Lateinamerika und Entwicklungszusammenarbeit*. Heidelberg: Kasperek.  
Online verfügbar unter:  
[www.giz.de/Themen/de/dokumente/de-Reader-impressum.pdf](http://www.giz.de/Themen/de/dokumente/de-Reader-impressum.pdf) [Letzter Zugriff: 03.10.2013]
- DOLLERUP, Cay. 1998. „Relay“ and „support“ translations. In: CHESTERMAN, Andrew/GALLARDO SAN SALVADOR, Natividad/GAMBIER, Yves (Hgg.). *Translation in Context. Selected Contributions from the EST Congress, Granada 1998*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 17-26.
- DORNELLES, Beatriz (Hg.). *Porto Alegre em Destaque: História e Cultura*. Porto Alegre: EDIPUCRS.
- ECO, Umberto. 1987. *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*. [Übersetzung: Heinz-Georg Held] München/Wien: Hanser.  
[Originalfassung: 1979]

- ERDMANN, Otto Linné. 1852<sup>2</sup>. *Grundriss der allgemeinen Waarenkunde. Zum Gebrauche für Handels- und Gewerbschulen so wie zum Selbstunterrichte*. Leipzig: Johann Ambrosius Barth.
- FILLMORE, Charles. 1977. Scenes-and-frames-semantics. In: Zampolli, Antonio (Hg.). *Language Structures Processing*. Amsterdam: New Holland, 55-81.
- FRANK, Armin Paul/TURK, Horst (Hgg.). 2004. *Die literarische Übersetzung in Deutschland. Studien zu ihrer Kulturgeschichte in der Neuzeit (= Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung, Bd. 18)*. Berlin: Erich Schmidt.
- FRITZ, Hans Peter. 1989. *Buchstadt und Buchkrise. Verlagswesen und Literatur in Österreich 1945-1955*. Dissertation: Universität Wien.
- GEIER, Swetlana. 2011. *Ein Leben zwischen den Sprachen. Aufgezeichnet von Taja Gut*. Frankfurt am Main: S. Fischer.
- GÖHRING, Heinz. 1978. Interkulturelle Kommunikation: Die Überwindung der Trennung von Fremdsprachen- und Landeskundeunterricht durch einen integrierten Fremdverhaltensunterricht. In: *Kongressberichte der 8. Jahrestagung der GAL Gesellschaft für Angewandte Linguistik e. V. Mainz 1977*. Bd. IV. Stuttgart: Hochschulverlag, 9-14.
- GONZAGA, Sergius. 1990. *Erico Verissimo*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro.
- GRAEBER, Wilhelm. 1991. German Translators of English Fiction and Their French Mediators. In: KITTEL, Harald/FRANK, Armin Paul (Hgg.). *Interculturality and the Historical Study of Literary Translation*. Berlin: Erich Schmidt, 5-16.
- GRAEBER, Wilhelm. 2004. „Englische Übersetzer aus dem Französischen“: Eine Forschungsbilanz der Übersetzungen aus zweiter Hand. In: FRANK, Armin Paul/TURK, Horst (Hgg.). *Die literarische Übersetzung in Deutschland. Studien zu ihrer Kulturgeschichte in der Neuzeit*. Berlin: Erich Schmidt, 93-107.
- GUTIÉRREZ ESCUDERO, Antonio (Hg.). 2000. *Ciencia, economía y política en Hispanoamérica colonial*. Sevilla: CSIS.
- HALLEWELL, Lawrence. 2005<sup>2</sup>. *O Livro no Brasil. Sua história*. São Paulo: Edusp.
- HÄNTZSCHEL, Günter/HUMMEL, Adrian/ZEDLER, Jörg. 2009. *Deutschsprachige Buchkultur der 1950er Jahre. Fiktionale Literatur in Quellen, Analysen und Interpretationen (= Buchwissenschaftliche Beiträge aus dem Deutschen Bucharchiv, Bd. 76)*. Wiesbaden: Harrassowitz.

- HOHLFELDT, Antonio. 2003. Terra de contrastes. In: IMS – INSTITUTO MOREIRA SALLES (Hg.). *Cadernos de Literatura Brasileira: Erico Verissimo*, Nr. 16. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 82-107.  
Online verfügbar unter: [http://ims.uol.com.br/Erico\\_Verissimo/D677](http://ims.uol.com.br/Erico_Verissimo/D677) [Letzter Zugriff: 19.12.2013]
- HOLMES, James S. 1988. *Translated! Papers in Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam: Rodopi.
- HOLZ-MÄNTTÄRI, Justa. 1984. *Translatorisches Handeln. Theorie und Methode*. Helsinki: Soumalainen Tiedeakatemia.
- HOLZ-MÄNTTÄRI, Justa. 1986. Translatorisches Handeln. Theoretisch fundierte Berufsprofile. In: SNELL-HORNBY, Mary (Hg.). *Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis*. Tübingen: Francke, 348-374.
- HOLZ-MÄNTTÄRI, Justa/NORD, Christiane (Hgg.). 1993. *Traducere Navem. Festschrift für Katharina Reiß zum 70. Geburtstag*. (= *Studia translato-logia* 3A). Tampere: Universität Tampere.
- HUBER, Werner/WEISSENHOFER, Anton. 2006. Bekannte und wenige bekannte Nutzpflanzen Lateinamerikas. In: BORS DORF, Axel/HÖDL, Walter (Hgg.). *Naturraum Lateinamerika. Geographische und biologische Grundlagen*. Wien, LIT, 145-175.
- HÜBNER FLORES, Hilda (Hg.). 2003. *Integração 2002*. Porto Alegre: EDIPUCRS.
- IMS – INSTITUTO MOREIRA SALLES (Hg.). 2003. *Cadernos de Literatura Brasileira: Erico Verissimo*, Nr. 16. São Paulo: Instituto Moreira Salles.  
Online verfügbar unter: [http://ims.uol.com.br/Erico\\_Verissimo/D677](http://ims.uol.com.br/Erico_Verissimo/D677) [Letzter Zugriff: 19.12.2013]
- KADE, Otto. 1968. *Zufall und Gesetzesmäßigkeit in der Übersetzung* (= *Beihefte zur Zeitschrift Fremdsprachen 1*). Leipzig: Enzyklopädie.
- KITTEL, Harald (Hg.). 1988. *Die literarische Übersetzung. Stand und Perspektiven ihrer Erforschung* (= *Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung*, Bd. 2). Berlin: Erich Schmidt.
- KITTEL, Harald. 1991. Vicissitudes of Mediation: The Case of Benjamin Franklin's *Autobiography*. In: KITTEL, Harald/FRANK, Armin Paul (Hgg.). *Interculturality and the Historical Study of Literary Translation*. Berlin: Erich Schmidt, 25-35.
- KITTEL, Harald/FRANK, Armin Paul (Hgg.). 1991. *Interculturality and the Historical Study of Literary Translation* (= *Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung*, Bd. 4). Berlin: Erich Schmidt

- KOLMER, Lothar/ROB-SANTER, Carmen. 2002. *Studienbuch Rhetorik*. Paderborn/München&Wien/Zürich: Schöningh.
- KÖPPE, Tilmann. 2010. Über Literatur, ihre Geschichte und Funktionen und über die Definierbarkeit des Literaturbegriffs. In: LÖCK, Alexander/URBICH, Jan (Hgg.). *Der Begriff der Literatur. Transdisziplinäre Perspektiven*. Berlin/New York: De Gruyter. 137-149.
- KRAUS LUZIVOTTO, Caroline. 2009. *Cultura gaúcha e separatismo no Rio Grande do Sul*. São Paulo: UNESP.
- KURZ, Ingrid/MOISL, Angela (Hgg.). *Berufsbilder für Übersetzer und Dolmetscher. Perspektiven nach dem Studium*. Wien: WUV
- KUBMAUL, Paul. 2004. Entwicklung miterlebt. In: PÖCKL, Wolfgang (Hg.). *Übersetzungswissenschaft, Dolmetschwissenschaft. Wege in eine neue Disziplin*. Wien: Praesens, 221-226.
- LIMA ALTMAYER, Flávia de/CARNEIRO, Oscar Décio. o.J. *Cidade do Rio Grande, 270 Anos: A mais antiga do Estado (= Cadernos de História 33)*. Porto Alegre: Memorial do Rio Grande do Sul.  
Online verfügbar unter: <http://www.memorial.rs.gov.br/cadernos/riogrande.pdf>  
[Letzter Zugriff: 03.10.2013]
- LÖCK, Alexander/URBICH, Jan (Hgg.). *Der Begriff der Literatur. Transdisziplinäre Perspektiven (= Spectrum Literaturwissenschaft 24)*. Berlin/New York: De Gruyter.
- LUDDEN, Andreas. 2013. Nachwort des Herausgebers. In: WALTARI Mika. *Michael der Finne*. Lampertheim: Kuebler, 857-861. (vgl.: 1. Quellentexte)
- LUTHER, Martin. 1530. Sendbrief vom Dolmetschen. In: STÖRIG, Hans Joachim (Hg.). 1963. *Das Problem des Übersetzens*. Stuttgart: Henry Goverts, 38-70.
- MARKSTEIN, Elisabeth. 2002<sup>2</sup>. Textproduktion als literarische Praxis. Die literarische Übersetzung. In: KURZ, Ingrid/MOISL, Angela (Hgg.). *Berufsbilder für Übersetzer und Dolmetscher. Perspektiven nach dem Studium*. Wien: WUV, 20-23.
- MARTÍNEZ MARTÍN, Carmen. 2000. La nueva frontera Brasil-Río de la Plata en el tratado de 1750: la demarcación del río Ibicui por la primera partida de límites. In: GUTIÉRREZ ESCUDERO, Antonio (Hg.). *Ciencia, economía y política en Hispanoamérica colonial*. Sevilla: CSIS, 433-450.
- MOUNIN, Georges. 1967. *Die Übersetzung. Geschichte, Theorie, Anwendung*. München: Nymphenburg.

- MUS, Francis (Hg.). 2007. *Selected Papers of the CETRA Research Seminar in Translation Studies 2006*.  
 Online verfügbar unter: <http://www.arts.kuleuven.be/cetra/papers> [Letzter Zugriff: 18.12.2013]
- NACHTIGALL, Werner. 2003. *Bau-Bionik. Natur – Analogien – Technik*.  
 Berlin/Heidelberg/New York: Springer.
- NASCIMENTO, Jorge Luiz do/CAMPOS, Ivan Braga. 2011. *Atlas da fauna brasileira ameaçada de extinção em unidades de conservação federais*. Brasília: Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade.  
 Online verfügbar unter:  
<http://www.icmbio.gov.br/portal/images/stories/documentos/Atlas-ICMBio-web.pdf>  
 [Letzter Zugriff: 03.10.2013]
- NIES, Fritz/GLAAP, Albert-Reiner/GÖSSMANN, Wilhelm (Hgg.). *Ist Literaturübersetzen lehrbar?* Tübingen: Narr.
- NORD, Christiane. 1988. Übersetzungshandwerk – Übersetzungskunst. Was bringt die Translationstheorie für das literarische Übersetzen? In: *Lebende Sprachen*. 33/2, 51-57.
- O.A. 2011. Zwischen Karikatur und Albtraum. John Kennedy Tooles „Verschwörung der Idioten“ in einer neuen Übersetzung von Alex Capus.  
 Online verfügbar unter: <http://volltext.net/magazin/magazindetail/article/5329/>  
 [Letzter Zugriff: 11.12.2013]
- O.A. 2013. Künstler im Hintergrund. In: *Der Standard. Album*. 09.03.2013, 1-2.
- OTTMERS, Clemens. 2007<sup>2</sup>. *Rhetorik*. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- PÖCKL, Wolfgang (Hg.). 2004. *Übersetzungswissenschaft, Dolmetschwissenschaft. Wege in eine neue Disziplin*. Wien: Praesens.
- PÖCKL, Wolfgang (Hg.). 2008. *Im Brennpunkt: Literaturübersetzung*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- PÖCKL, Wolfgang. 2010. Neuübersetzungen: Zwischen Zufall und Notwendigkeit. In: BACHLEITNER, Norbert/WOLF, Michaela (Hgg.). *Streifzüge im translatorischen Feld. Zur Soziologie der literarischen Übersetzung im deutschsprachigen Raum*. Wien/Berlin: LIT, 317-330.
- PRADE, Helga. 1979. „O Continente“ de Erico Verissimo: Uma análise contrastiva entre a língua portuguesa, alemã, inglesa. – „O Continente“ von Erico Verissimo. Eine kontrastive Analyse: Portugiesisch – Deutsch – Englisch. Universität Salzburg: Dissertation.

- PRUNČ, Erich. 2007. *Entwicklungslinien der Translationswissenschaft. Von den Asymmetrien der Sprachen zu den Asymmetrien der Macht*. Berlin: Franck & Timme.
- RANKE, Martina. 1989. Auf der Suche nach dem archimedischen Punkt oder: Die Problematik übersetzungskritischer Bewertungskriterien in Theorie und Praxis (1. Teil). In: *TEXTconTEXT* 4, 72-89.
- REIB, Katharina. 1971. *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik. Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen*. München: Hueber.
- REIB, Katharina/VERMEER, Hans J. 1984. *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Niemeyer.
- RICHTER, Werner. 1986. Übersetzungskritik: Harte Fakten und sanfte Anregungen. In: *Lebende Sprachen* 2, 56-58.
- RICHTER, Werner. 2002<sup>2</sup>. Von Büchern verführt. Literarisches Übersetzen. In: KURZ, Ingrid/MOISL, Angela (Hgg.). *Berufsbilder für Übersetzer und Dolmetscher. Perspektiven nach dem Studium*. Wien: WUV, 24-31.
- RINGMAR, Martin. 2007. „Roundabout Routes“. Some remarks on indirect translation. In: MUS, Francis (Hg.). *Selected Papers of the CETRA Research Seminar in Translation Studies 2006*.  
Online verfügbar unter: <http://www.arts.kuleuven.be/cetra/papers/files/ringmar.pdf>  
[Letzter Zugriff: 18.12.2013]
- ROCHADEL TORRESINI, Elizabeth W. 2004. Erico Verissimo na Editora Globo de Porto Alegre. In: DORNELLES, Beatriz (Hg.). *Porto Alegre em Destaque: História e Cultura*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 287-306.
- ROCHE, Geneviève. 1991. The Persistence of French Mediation in Nonfiction Prose. In: KITTEL, Harald/FRANK, Armin Paul (Hgg.). *Interculturality and the Historical Study of Literary Translation*. Berlin: Erich Schmidt, 17-24.
- RÖSSIG, Wolfgang (Hg.). 1995. *Hauptwerke der lateinamerikanischen Literatur. Einzeldarstellungen und Interpretationen*. München: Kindler.
- RUBERT, Arlindo. 1994. *História da igreja no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: EDIPUCRS.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich. 1813. Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens. In: Störig, Hans Joachim (Hg.). 1963. *Das Problem des Übersetzens*. Stuttgart: Henry Goverts, 38-70.

- SCHMID, Ulrich M. 1994. Dostojewski als Künstler. „Verbrechen und Strafe“, neu übersetzt. In: *Neue Zürcher Zeitung* 36, 61.  
Online verfügbar unter:  
[http://www.dostojewski.eu/02\\_WERK/Werk\\_Downloads.html](http://www.dostojewski.eu/02_WERK/Werk_Downloads.html) [Letzter Zugriff: 11.12.2013]
- SCHMIDT, Marie. 2010. Lass den Wind reden. In: *Die Zeit* 45, 55.  
Online verfügbar unter: <http://www.zeit.de/2012/45/Lyrik-Ezra-Pound-Die-Cantos>  
[Letzter Zugriff: 03.01.2014]
- SNELL-HORNBY, Mary. 1988. *Translation Studies. An Integrated Approach*.  
Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- SNELL-HORNBY, Mary. 1996. *Translation und Text. Ausgewählte Vorträge*. Wien: WUV.
- SNELL-HORNBY, Mary. 2006. *The Turns of Translation Studies. New paradigms or shifting viewpoints?* Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- SNELL-HORNBY, Mary (Hg.). 1986. *Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis*. Tübingen: Francke.
- STACKELBERG, Jürgen von. 1984. *Übersetzungen aus zweiter Hand. Rezeptionsvorgänge in der europäischen Literatur vom 14. bis zum 18. Jahrhundert*. Berlin/New York: de Gruyter.
- STOLZE, Radegundis. 1997<sup>2</sup>. *Übersetzungstheorien. Eine Einführung*. Tübingen: Narr.
- STÖRIG, Hans Joachim (Hg.). 1963. *Das Problem des Übersetzens*. Stuttgart: Henry Goverts.
- STRÖBELE-GREGOR, Juliana. 2004. Indigene Völker und Gesellschaft in Lateinamerika: Herausforderungen an die Demokratie. In: Deutsche Gesellschaft für Technische Zusammenarbeit (Hg.). *Indigene Völker in Lateinamerika und Entwicklungszusammenarbeit*. Heidelberg: Kasperek.  
Online verfügbar unter: <http://star-www.giz.de/dokumente/bib/04-0306.pdf> [Letzter Zugriff: 03.01.2013]
- STROTHMANN, Dietrich. 1960. *Nationalsozialistische Literaturpolitik. Ein Beitrag zur Publizistik im Dritten Reich*. Bonn: H. Bouvier.
- TORRES, Luiz Henrique. 2008. O Poente e o Nascente do Projeto Luso-Brasileiro (1763-1777). In: *Biblos – Revista do Instituto de Ciências Humanas e da Informação* 22/2, 19-25.  
Online verfügbar unter: <http://www.seer.furg.br/biblos/article/view/958> [Letzter Zugriff: 03.01.2014]

- TOURY, Gideon. 1988. Translating English Literature via German – and Vice Versa. A Symptomatic Reversal in the History of Modern Hebrew Literature. In: KITTEL, Harald (Hg.). *Die literarische Übersetzung. Stand und Perspektiven ihrer Erforschung*. Berlin: Erich Schmidt, 139-157.
- TOURY, Gideon. 2012<sup>2</sup>. [1995] *Descriptive Translation Studies – and beyond*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- VANNEREM, Mia/SNELL-HORNBY, Mary. 1986. Die Szene hinter dem Text: “scenes-and-frames semantics“ in der Übersetzung. In: SNELL-HORNBY, Mary (Hg.). *Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis*. Tübingen: Francke, 184-205.
- VERISSIMO, Erico. 1966. Um escritor diante do espelho. In: *Realidade* 8. São Paulo: Abril.
- VERMEER, Hans J. 1978. Ein Rahmen für eine allgemeine Translationstheorie. In: *Lebende Sprachen* 23/3, 99-102.
- VERMEER, Hans J. 1986. Übersetzen als kultureller Transfer. In: SNELL-HORNBY, Mary (Hg.). *Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis*. Tübingen: Francke, S. 30-53.
- VERMEER, Hans J. 1990<sup>2</sup> [1989]. *Skopos und Translationsauftrag - Aufsätze*. Heidelberg: Abt. Allg. Übersetzungs- u. Dolmetschwiss. d. Inst. für Übersetzen u. Dolmetschen d. Univ. Heidelberg.
- VERMEER, Hans J./WITTE, Heidrun. 1990. *Mögen Sie Zistrosen? Scenes & frames & channels im translatorischen Handeln*. Heidelberg: Groos.
- WILSS, Wolfram (Hg.). 1981. *Übersetzungswissenschaft*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- ZALLA, Jocelito/MENEGAT, Carla. 2011. História e memória da Revolução Farroupilha: breve genealogia do mito. In: *Revista Brasileira de História*, Bd. 31, Nr. 62, 49-70.
- ZAMPOLLI, Antonio (Hg.). 1977. *Language Structures Processing*. Amsterdam: New Holland.
- ZANETTINI, Paulo Eduardo. 1986. Pequeno Roteiro para Classificação de Louças obtidas em Pesquisas Arqueológicas de Sítios Históricos. In: *Revista do Centro de Estudos e Pesquisas Arqueológicas* 5, 117-130.
- ZENZ, Hans. 1954a. Erico Verissimo: Die Zeit und der Wind. Roman. In: Bundesministerium für Unterricht. *Neue Volksbildung. Buch und Bücherei*. 5. Jahrgang, 148.

ZENZ, Hans. 1954b. Jorge Amado: Das Land der goldenen Früchte. Roman. In: Bundesministerium für Unterricht. *Neue Volksbildung. Buch und Bücherei*. 5. Jahrgang, 372.

ZYBATOW, Lew. 2008. Literaturübersetzung im Rahmen der Allgemeinen Translationstheorie. In: PÖCKL, Wolfgang (Hg.). *Im Brennpunkt: Literaturübersetzung*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 9-42.

### 3. Wörterbücher und Nachschlagewerke

*AUTORENLEXIKON LATEINAMERIKA*. 1992. Reichardt, Dieter (Hg.). Frankfurt: Suhrkamp.

*BROCKHAUS ENZYKLOPÄDIE IN 30 BÄNDEN*. 2006<sup>21</sup>. Leipzig/Mannheim: Brockhaus.

*BROCKHAUS IN EINEM BAND*. 1985<sup>2</sup>. Mannheim/Wiesbaden: Brockhaus.

*DBE – Deutsche Biographische Enzyklopädie Online*. 2009. Vierhaus, Rudolf (Hg.). Berlin/Boston: De Gruyter.

Online verfügbar unter: <http://www.degruyter.com/view/db/dbe> [Letzter Zugriff: 26.09.2013]

*DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA*. Real Academia Española (Hg.).

Online verfügbar unter: [www.rae.es](http://www.rae.es) [Letzter Zugriff: 03.10.2013]

*DICCIONARIO HISTÓRICO DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS. BIOGRÁFICO-TEMÁTICO. I. Aa - Costa Rica*. 2001. O'Neill, Charles E./ Domínguez, Joaquín María (Hgg.). Madrid: Universidad Pontificia de Comillas.

*DICIONÁRIO DE LITERATURA. Literatura portuguesa, literatura brasileira, literatura galega, estilística literária*. 1978<sup>3</sup>. Coelho, Jacinto do Prado (Hg.). Porto: Livraria Figueirinhas.

*DPLP – Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*.

Online verfügbar unter: <http://www.priberam.pt/dlpo/> [Letzter Zugriff: 03.10.2013]

*DUDEN – Das Fremdwörterbuch*. 1997<sup>6</sup>. Mannheim: Brockhaus.

*DUDEN ONLINE*.

Online verfügbar unter: <https://www.duden.de> [Letzter Zugriff: 03.10.2013]

*DUDEN WB = DUDEN – Das große Wörterbuch der deutschen Sprache in zehn Bänden*.

1999<sup>3</sup>. Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich: Dudenverlag.

*ENCICLOPÉDIA AGRÍCOLA BRASILEIRA. Vol. 6, S-Z*. 2006. Universidade de São Paulo (Hg.). São Paulo: Edusp.

*GRANDE DICIONÁRIO DA LÍNGUA PORTUGUESA*. 1955<sup>10</sup>. António de Morais Silva (Hg.). Lisboa: Confluência.

*KDGO – Kürschners Deutscher Gelehrten-Kalender Online. Personen, Publikationen, Kontakte*. 2010. Berlin/Boston: De Gruyter.

Online verfügbar unter: <http://www.degruyter.com/view/db/kdgo> [Letzter Zugriff: 26.09.2013]

*MEYERS ENZYKLOPÄDISCHES LEXIKON in 25 Bänden*. 1971<sup>9</sup>. Mannheim/Wien/Zürich: Lexikonverlag.

*NOVO DICIONÁRIO AURÉLIO DA LÍNGUA PORTUGUESA*. 1986<sup>2</sup>. Academia Brasileira de Letras/Academia Brasileira de Filologia (Hgg.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

*ÖSTERREICHISCHES WÖRTERBUCH*. 2012<sup>42</sup>. Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur (Hg.). Wien: ÖBV.

*PEQUENO DICIONÁRIO BRASILEIRO DA LÍNGUA PORTUGUESA*. 1964<sup>11</sup>. Ferreira, Aurélio Buarque de Hollanda (Hg.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

*WÖRTERBUCH DER ZOOLOGIE*. 2011<sup>8</sup>. Paululat, Achim/Purschke, Günter. Heidelberg: Spektrum.

*WÖRTERBUCHNETZ*. 2011. Trier Center for Digital Humanities (Hg.).

Online verfügbar unter: <http://woerterbuchnetz.de> [Letzter Zugriff: 03.10.2013]

#### **4. Internetquellen**

BEYARS: DAS GROßE KUNSTLEXIKON VON P.W. HARTMANN.

Online verfügbar unter: [http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon\\_8634.html](http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_8634.html)  
[Letzter Zugriff: 14.06.2013]

DNBa – Deutsche Nationalbibliothek

<https://portal.dnb.de/opac.htm?query=erico+verissimo+die+zeit+und+der+wind&method=simpleSearch> [Letzter Zugriff: 29.09.2013]

DNBb – Deutsche Nationalbibliothek

<https://portal.dnb.de/opac.htm?method=showNextResultSite&currentResultId=betRef%3D12467903X%26any&currentPosition=0> [Letzter Zugriff: 26.09.2013]

HOLZMANN BAUBERATUNG. 2012. Bambus unter den Füßen.

[http://www.baubegriffe.com/Bausachverständiger\\_Holzmann-Bauberatung/Blog/Eintrag/2012/3/29\\_Bambus\\_unter\\_den\\_Fuen.html](http://www.baubegriffe.com/Bausachverständiger_Holzmann-Bauberatung/Blog/Eintrag/2012/3/29_Bambus_unter_den_Fuen.html) [Letzter Zugriff: 03.10.2013]

HVB – Hauptverband des Österreichischen Buchhandels

[http://www.buecher.at/show\\_content.php?sid=126&detail\\_id=6986](http://www.buecher.at/show_content.php?sid=126&detail_id=6986) [Letzter Zugriff: 05.12.2013]

*LÍNGUA BRASIL* – INSTITUTO EUCLIDES DA CUNHA

<http://www.linguabrasil.com.br/nao-tropece-detail.php?id=779#> [Letzter Zugriff: 28.10.2013 [Letzter Zugriff: 16.12.2013]

*LITERATUREN*

<http://www.cicero.de/literaturen> [Letzter Zugriff: 11.12.2013]

NOGUEIRA, Sérgio. 2010. *Dicas de Português* (Blog). Eintrag vom 29.09.2010.

<http://g1.globo.com/platb/portugues/2010/09/> [Letzter Zugriff: 19.06.2013]

OBV – Österreichischer Bibliothekenverbund

[http://search.obvsg.at/primo\\_library/libweb/action/search.do?dsent=0&scp.scps=scope%3A%28ACC\\_aleph%29&frbg=&tab=default\\_tab&dstmp=1380591352914&srt=rank&ct=search&mode=Basic&dum=true&indx=1&tb=t&vl\(freeText0\)=erico%20verisimo%20die%20zeit%20und%20der%20wind&fn=search&vid=ACC](http://search.obvsg.at/primo_library/libweb/action/search.do?dsent=0&scp.scps=scope%3A%28ACC_aleph%29&frbg=&tab=default_tab&dstmp=1380591352914&srt=rank&ct=search&mode=Basic&dum=true&indx=1&tb=t&vl(freeText0)=erico%20verisimo%20die%20zeit%20und%20der%20wind&fn=search&vid=ACC) [Letzter Zugriff: 04.01.2013]

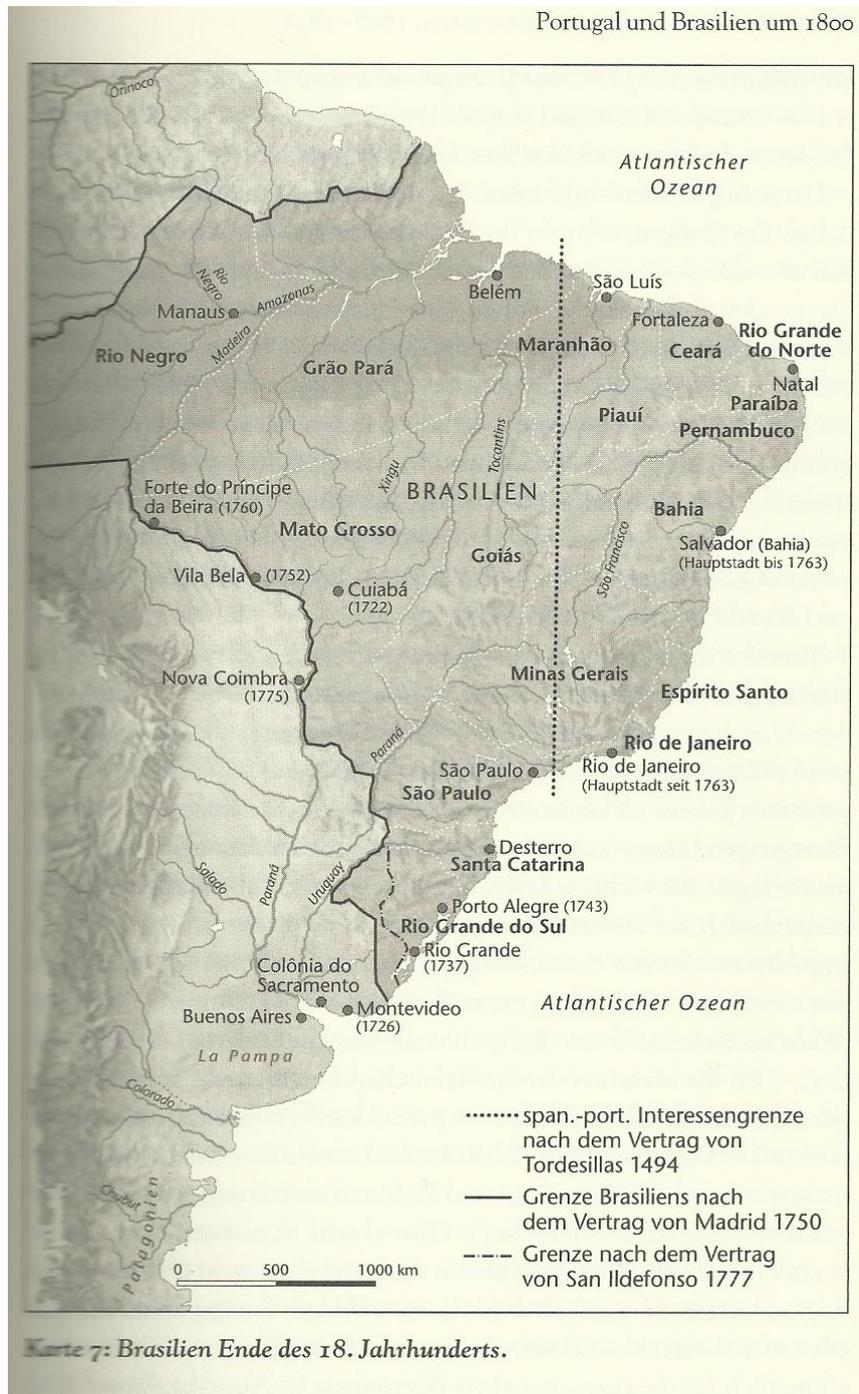
VDÜ – Verband deutschsprachiger Übersetzer literarischer und wissenschaftlicher Werke e.V.

<http://literaturuebersetzer.de/pages/wissenswertes-archiv/faq.htm> [Letzter Zugriff: 06.07.2013]

*VOLLTEXT*

<http://volltext.net/> [Letzter Zugriff: 11.12.2013]

## 8. Anhang



**Abb. 1: Brasilien Ende des 18. Jahrhunderts**

© Peter Palm

Quelle: Rinke, Stefan. 2010. *Revolutionen in Lateinamerika. Wege in die Unabhängigkeit 1760-1830*. München: C.H. Beck, S. 261.



**Abb. 2: Brasilien heute**

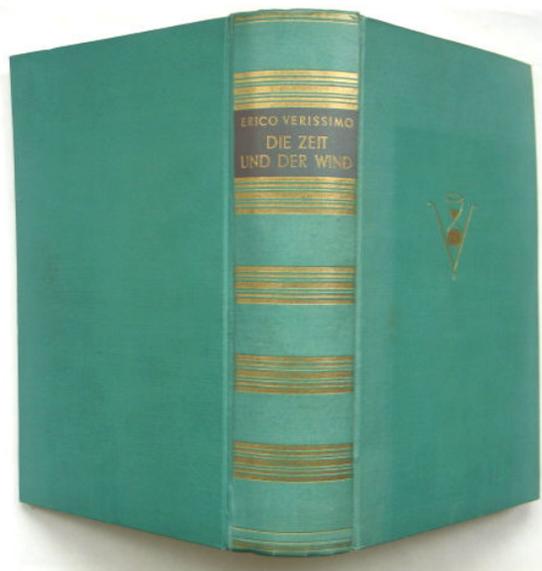
© Juan Bernardo Nuñez

Quelle: <http://www.e-mapas.com/mapa/Brasil/222.html> [Letzter Zugriff: 04.01.2014]



**Abb. 3:** Der eingefärbte Bereich stellt jenes Gebiet dar, das nach dem Krieg von 1801 zu Rio Grande do Sul zählte.

Quelle: Bento 2003:58 (vgl. Bibliographie).



**Abb. 4:** Erstausgabe von „Die Zeit und der Wind“

Quelle:

[http://www.sanderversand.de/goto.php?url=/shop/catalog/product\\_list.php/cPath/130?ssID=84fc17cdf85d84b0734bede34b723508](http://www.sanderversand.de/goto.php?url=/shop/catalog/product_list.php/cPath/130?ssID=84fc17cdf85d84b0734bede34b723508) [Letzter Zugriff: 04.01.2014]

## Zusammenfassung

Gegenstand dieser Masterarbeit ist eine Übersetzungskritik der deutschen Fassung eines Kapitels aus Erico Verissimos Roman *O Continente* (1949) nach dem funktionalen Modell nach Margret Ammann. Die einzige deutsche Fassung des Romans, *Die Zeit und der Wind* (1953), stammt von Ernst Doblhofer. Verissimo, einer der wichtigsten brasilianischen Schriftsteller des 20. Jahrhunderts, ist heute im deutschsprachigen Raum weitgehend unbekannt. Neben einer objektiven Bewertung der vorliegenden Übersetzung ist es daher auch Ziel der Arbeit, herauszufinden, ob die Unbekanntheit des Autors auf die Übersetzung zurückzuführen sein könnte und ob diese noch zeitgemäß ist. Der theoretische Teil der Arbeit befasst sich mit übersetzungswissenschaftlichen Grundlagen und stellt das Kritikmodell sowie die theoretischen Ansätze vor, auf denen das Modell aufbaut: den funktionalen Ansatz in der Übersetzungswissenschaft, die *scenes-and-frames*-Semantik nach Fillmore sowie die Theorie des Modell-Lesers nach Eco. Ergebnis der in der vorliegenden Arbeit durchgeführten Übersetzungskritik ist, dass die Übersetzung nicht adäquat ist, da sie weder intratextuell kohärent ist noch intertextuelle Kohärenz zur portugiesischen Originalfassung aufweist. Verissimos Unbekanntheit im deutschsprachigen Raum könnte daher auf die kritisierte Übersetzung zurückzuführen sein. Im Verlauf der Arbeit fanden sich überdies Hinweise darauf, dass *Die Zeit und der Wind* möglicherweise keine direkte Übersetzung der Originalfassung ist. Dies könnte einer der Gründe dafür sein, dass die Übersetzung nicht adäquat ist.

## Abstract

The present master thesis is a translation critique of the German translation of a chapter of Erico Verissimo's novel *O Continente* (1949), based on Margret Ammann's functional model. *Die Zeit und der Wind* (1953), by Ernst Doblhofer, is the only translation of the novel into German. Verissimo, one of the most important Brazilian authors of the 20<sup>th</sup> century, is mostly unknown nowadays in German-speaking countries. In addition to an objective evaluation of the translation, the present thesis aims at finding out if that fact could be caused by the criticized translation, and if this translation is still up-to-date. The theoretical part of the thesis contains a general introduction to Translation Studies and presents the functional model of translation critique as well as the theoretical principles the model is based on: the functional approach in Translation Studies, Fillmore's scenes-and-frames-semantics and Eco's theory of the Model Reader. The model applied in the practical part of the thesis has shown that the translation is not adequate because it lacks both intratextual coherence and

intertextual coherence with the Portuguese source text. Therefore, the fact that Verissimo is widely unknown in German-speaking countries could be a result of the criticized translation. Furthermore, during the process of writing the thesis, hints were found indicating that *Die Zeit und der Wind* is not a direct translation from the original *O Continente*, which could be one of the reasons why the translation is not adequate.

## Lebenslauf

### Persönliche Daten

*Name* Magdalena Schätz  
*Geburtsdatum* 18.07.1986  
*Geburtsort* Freistadt  
*Staatsbürgerschaft* Österreich  
*E-Mail-Adresse* lena\_schaetz@hotmail.com

### Ausbildung

*seit 10/2010* **Masterstudium Übersetzen**  
Deutsch-Spanisch-Portugiesisch  
Schwerpunkt: Medien- und Literaturübersetzen  
Zentrum für Translationswissenschaft, Universität Wien

*03/2006 - 06/2010* **Bakkalaureatsstudium Übersetzen und Dolmetschen**  
Deutsch-Spanisch-Portugiesisch  
Zentrum für Translationswissenschaft, Universität Wien

*02/2008 - 07/2008* Auslandssemester an der Universität Lissabon

*10/2005 - 02/2006* Studium der Romanistik  
Spanisch und Portugiesisch  
Universität Wien

*1997 – 2005* BG/BRG Freistadt

### Berufserfahrung und Praktika

*seit 05/2013* Redakteurin bei Meta Communication International, Wien  
Medienbeobachtung, Verfassen von Kurzmeldungen

*03/2012 - 06/2012* ehrenamtliche Mitarbeit bei Okto Community TV, Wien  
Untertitelung von TV-Sendungen, Spanisch < > Deutsch

*10/2011 - 03/2012* Praktikum bei Okto Community TV, Wien  
Untertitelung von TV-Sendungen, Spanisch < > Deutsch, Englisch  
< > Deutsch

### Auszeichnungen und Stipendien

*12/2013* **Übersetzerpreis der Stadt Wien 2013**  
Spanisch > Deutsch  
Genre: Essay

*05/2013* **Nachwuchsstipendium der Österreichischen  
Übersetzergemeinschaft** für die Übersetzung eines Ausschnitts aus  
*O Continente* von Erico Verissimo;  
Portugiesisch > Deutsch