



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Auswanderung in die Heimat: Sprachlatenz im literarischen Übersetzen am Beispiel von Herta Müllers Roman *Herztier*“

verfasst von / submitted by

Lic. Șerban Busuioc

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2019 / Vienna 2019

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 070 354 331

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Translation Rumänisch Deutsch

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Larisa Schippel

Eigenständigkeitserklärung

Hiermit gebe ich die Versicherung ab, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Alle Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus veröffentlichten und nicht veröffentlichten Publikationen entnommen sind, sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form weder im In- noch im Ausland (einer Beurteilerin/einem Beurteiler zur Begutachtung) in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt.

Wien, 03.11.2019, Șerban Busuioc

Danksagung

An erster Stelle möchte ich mich bei meinen Eltern für die sowohl finanzielle als auch moralische Unterstützung in schwierigen Zeiten, ohne die diese Arbeit nicht in dieser Form hätte zustandekommen können.

Darüber hinaus möchte ich Nora Iuga selbst für die durchaus interessante und ermutigende Diskussion im Bukarester Flying Pub im Jahre 2018, aus der ich sehr wichtige Schlüsse bezüglich dieser Arbeit und der übersetzerischen Tätigkeit allgemein gezogen habe. Nicht zuletzt verdanke ich ihrer ansteckenden Persönlichkeit den Mut, diese Arbeit in schwierigen Zeiten noch fertig zu schreiben.

Zu guter Letzt bedanke ich mich herzlich bei all den Professorinnen und Professoren, vor allem Univ.-Prof. Dr. Larisa Schippel, die im Laufe meiner Studien an meine Fähigkeiten geglaubt haben und mich unterstützt haben. Ohne ihre geduldige Unterstützung wäre ich nicht da, wo ich jetzt bin und nicht der Mensch, der ich jetzt bin.

Mulțumesc!

INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG	1
1. THEORETISCHER RAHMEN	3
1.1. Der Begriff Übersetzen	3
1.2. Das literarische Übersetzen - ein Definitionsversuch	5
1.3. Kriterien zur Übersetzungsevaluation	8
1.3.1. Verfremdend oder einbürgernd übersetzen?.....	8
1.3.2. Scenes-and-frames Semantik.....	9
1.3.3. Ammanns Modell zur Übersetzungsevaluation.....	10
1.4. Kulturwissenschaftliche Ansätze.....	13
1.4.1. Der Kulturbegriff.....	13
1.4.2. Interkulturalität, Multikulturalität, Transkulturalität?.....	14
1.4.3. Wir und die Anderen - Die Frage der Alterität.....	17
2. HERTA MÜLLER	20
2.1. Biographische Skizze.....	20
2.2. Literarisches Werk.....	21
2.2.1. Herta Müller - National-, Regional- oder Minderheitenliteratur?	21
2.2.2. Literarische Merkmale.....	23
2.2.3. Sprachlatenz.....	23
2.2.4. Der Fall Herztier	28
2.2.5. Bedeutung für den Übersetzungsprozess	30
2.3. Die Übersetzerin Nora Iuga.....	32
3. REZEPTION UND WIRKUNG	34
3.1. Literarische Rezeption in Deutschland und Rumänien	34
3.2. Nach dem Nobelpreis.....	35
4. ÜBERSETZUNGSANALYSE	38
4.1. Phonetische Ebene	38
4.1.1. Phonetische Anpassungen	38
4.2. Lexikalische Ebene.....	41
4.2.1. Wortneuschöpfungen.....	41
4.2.2. Wortübernahmen.....	43
4.2.3. Phraseologismen	47
4.2.4. Wörtliche Übersetzungen.....	51
4.3. Metaphorisch-kulturelle Ebene.....	57
4.3.1. Das Motiv des Herztiers	57
4.3.2. Das Motiv des Windes	60
4.3.3. Gedichte und Volkslieder	64
4.4. Fazit.....	67
5. CONCLUSIO UND AUSBLICK	69
6. BIBLIOGRAPHIE	71
6.1. Primärliteratur.....	71
6.2. Weitere Werke von Herta Müller	71
6.3. Sekundärliteratur	71
6.4. Internetquellen.....	75
6.5. Nachschlagewerke.....	76
ABSTRACTS	77

EINLEITUNG

In diesem Kapitel werden das Forschungsthema und die Forschungsfrage vorliegender Arbeit erläutert. Ebenfalls wird die wissenschaftliche Methode, durch die diese eruiert werden können, aufgezeigt. In weiterer Folge wird die Gliederung der Arbeit aufgestellt, mit einer kurzen Zusammenfassung die jeweiligen Kapitel.

Forschungsthema und wissenschaftliche Fragestellung

Vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Problematik der Übersetzung des Sprachlatenz bei Herta Müller ins Rumänische. Als Primärliteratur werden der Roman *Herztier* aufgrund seiner großen Vielfalt an sprachlatenten Ausdrücken und die von Nora Iuga ins Rumänische angefertigte Übersetzung analysiert.

Aufgrund der Sprachlatenz in *Herztier* entsteht eine Reihe von Übersetzungsschwierigkeiten, vor allem in Fragen des notwendigen kulturellen Hintergrundwissens der Rezipienten. Ziel dieser Arbeit ist es, die Übersetzungsstrategien zur Bewältigung dieser Schwierigkeiten zu ergründen, sowie das Translat, also den Zieltext, zu bewerten. Bewertet wird allerdings nicht der Text in seiner Ganzheit, denn das wäre aus einer latenzbezogener Perspektive unmöglich und ohnehin nicht aufschlussreich, sondern allein der Umgang mit der Sprachlatenz, die angewendeten Verfahren sowie die Entsprechung, oder auch nicht, der Wirkungen auf die Leserschaft in den beiden Texten.

Wissenschaftliche Methode

Ergründet werden die Übersetzungsstrategien durch einen Übersetzungsvergleich. Ausgehend von diesem Vergleich wird Margaret Ammanns Modell zur Übersetzungsevaluation angewendet. Ziel dieser Evaluation ist nicht lediglich Fehler auszusuchen und anhand dieser zu erklären, dass das Endprodukt gut oder schlecht ist. Die Evaluation soll eine möglichst konstruktive Übersetzungskritik liefern.

Zur Kontextualisierung der Übersetzungsstrategien und -entscheidungen werden auch die Aussagen der Übersetzerin diesbezüglich angeführt, die ich aus einer mit ihr 2018 geführten Diskussion zu diesem Thema entnommen habe.

Inhaltliche Gliederung

Im ersten Kapitel werden die in der Übersetzungsanalyse verwendeten Verfahren und Begriffe jeweils aufgegriffen und definiert. Dabei wird die Bedeutung des literarischen Übersetzens thematisiert. Es werden verschiedene Möglichkeiten zur Übersetzungsevaluation präsentiert, wobei der Schwerpunkt auf Ammanns Modell gelegt wird, welches auch zum Zwecke der Evaluation eingesetzt wird. In diesem Kapitel wird auch der Begriff *Kultur* definiert. Anschließend beschäftigt es sich mit dem Thema Fremdheit oder Alterität, welcher aufgrund der Sprachlatenz eine wesentliche Rolle zugeschrieben wird.

Das zweite Kapitel beschäftigt sich mit der Person der Autorin und ihrem kulturellen Hintergrund. Es wird dabei Herta Müllers Werdegang thematisiert sowie ihre Zugehörigkeit zu der deutschen Minderheit Rumäniens. Ebenfalls wird versucht, ihre Werke einer literarischen Gruppe oder Strömung zuzuordnen. In weiterer Folge wird die Sprachlatenz definiert und ihre Erscheinungsformen in Herztier jeweils klassifiziert. Ihre Rolle wird dann aus übersetzungswissenschaftlicher Perspektive untersucht, wobei die daraus resultierenden Probleme und Schwierigkeiten aufgezeigt werden. Abschließend folgen einige übersetzungsrelevante Bemerkungen zur Übersetzerin Nora Iuga.

Im dritten Kapitel wird eine kontrastive deutsch-rumänische literarische Rezeptionsanalyse vorgenommen. Dabei wird auch die Rolle der Übersetzerin bei der Rezeption untersucht. Abgesehen von der Rezeptionsanalyse werden die gesellschaftlichen Auswirkungen infolge des 2009 an die Autorin verliehenen Literatur-Nobelpreises. Dabei wird sowohl die Publikumsreaktion als auch die Positionen bedeutender rumänischer Intellektueller gegenüber der Autorin thematisiert.

Das vierte Kapitel beinhaltet die Analyse der ausgewählten Textstellen im Hinblick auf die Sprachlatenz. Dabei werden die im zweiten Kapitel aufgeführten Kategorien und Erscheinungsformen der rumänischen Sprachlatenz wieder aufgegriffen und anhand des Ammann'schen Modells evaluiert. Es wird der Schwerpunkt auf einen Vergleich zwischen den jeweiligen Wirkungen auf die Ausgangs- und Zielpublikum gelegt. Es wird ebenfalls versucht, innerhalb jeder Kategorie der Sprachlatenz eine globale Übersetzungsstrategie zu erfassen und ihre Wirkung zu bewerten, mit dem Zweck, diejenigen Erscheinungsformen der Sprachlatenz festzustellen, die im Übersetzungsprozess am problematischsten waren.

Anmerkung: In dieser Arbeit wird zu Zwecken der sprachlichen Vereinfachung und der Erhöhung des Leseflusses auf die gleichzeitige Verwendung männlicher und weiblicher Sprachformen verzichtet. Sämtliche Personenbezeichnungen beziehen sich gleichermaßen auf beide Geschlechter, es sei denn sie beziehen sich explizit auf Frauen.

1. THEORETISCHER RAHMEN

In diesem Kapitel wird der Forschungsrahmen der Arbeit festgelegt und definiert. Dabei werden die Begriffe, die der Übersetzungsanalyse im Kapitel 4 zugrunde liegen, erläutert. Auch werden hier übersetzungswissenschaftliche Ansätze, ihre jeweiligen Vorteile und Nachteile und ihre Anwendbarkeit im Rahmen der Analyse präsentiert.

Da die Translationswissenschaft seit langem einig ist, dass die literarische Übersetzung nicht nur ein sprachlichen, sondern auch einen kulturellen Transfer darstellt, wie eben auch im Subkapitel 1.1 aufgezeigt wird, ist im Rahmen dieser Arbeit auch eine Auseinandersetzung mit dem Begriff Kultur erforderlich.

1.1. Der Begriff Übersetzen

Im Laufe der Zeit gab es je nach Forschungsdisziplin zahlreiche Definitionsversuche des Begriffs Übersetzen. Hier gilt es zunächst, an die klassische, vielfach zitierte Definition des Übersetzens zu erinnern, die auf Otto Kade, einen der wohlbekanntesten Vertreter der Leipziger Schule, zurückzuführen ist.

Wir verstehen [...] unter Übersetzen die Translation eines fixierten und demzufolge permanent dargebotenen bzw. beliebig oft wiederholbaren Textes der Ausgangssprache in einen jederzeit kontrollierbaren und wiederholt korrigierbaren Text der Zielsprache.

Unter Dolmetschen verstehen wir die Translation eines einmalig (in der Regel mündlich) dargebotenen Textes der Ausgangssprache in einen nur bedingt kontrollierbaren und infolge Zeitmangels kaum korrigierbaren Text der Zielsprache. (Kade 1968:35)

Kade versteht dementsprechend die Translation als Oberbegriff für Übersetzen und Dolmetschen und legt seiner Unterscheidung nicht die Mündlich- oder Schriftlichkeit, sondern Wiederholbarkeit des Ausgangs- und Korrigierbarkeit des Zieltextes zugrunde.

Dennoch: während diese Definition einen Beitrag zur Abgrenzung des Übersetzens vom Dolmetschen leistet, werden durch den etwas wagen Begriff *Wiedergabe* kaum nützliche Äußerungen zur Tätigkeit des Übersetzens per se gemacht. Mit anderen Worten: Wie ist wiederzugeben?

Hier ist auf die im Laufe der Übersetzungsgeschichte grundlegende Frage nach dem Ausgangs- oder Zieltextorientiertheit hinzuweisen. Ausgangstextorientierte Ansätze stellen den AT ins Zentrum des Übersetzungsprozesses und fordern die Nähe des Translats zu ihm. Im Falle der Übersetzungsevaluation wird der AT zum Qualitätskriterium, wobei auf Nähe oder Ferne des ZT zum AT geprüft wird. Zieltextorientierte oder funktionalistische Ansätze hingegen messen dem ZT eine grundlegende Bedeutung bei und bezwecken die Beibehaltung oder Wiedergabe der AT-Funktion im ZT.

Beim in dieser Arbeit ausgewählten Ausgangstext sind Übersetzungsschwierigkeiten präsent, die meines Erachtens durch eine nach dem Ausgangstext ausgerichtete Strategie nicht zu beheben sind. In diesem Sinne bedient sich diese Arbeit folgender zieltextorientierter Definition des Übersetzens:

Übersetzen heißt, einen Zieltext über Sprach- und Kulturbarrieren hinweg zu erstellen. Die Realisation der verschiedenen Dimensionen des Zieltextes (Inhalt, Form, Stil, Wirkung, etc.) hängt von der intendierten Funktion, die dieser in der Zielkultur erfüllen soll, ab. (Kadric/Kaindl/Kaiser-Cooke 2005:66)

Diese Definition geht Hand in Hand mit der von Katharina Reiß und Hans J. Vermeer aufgestellten Skopostheorie. In *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie* fordern sie eine Loslösung vom „heiligen Original“ und das Primat des Skopos, also des Zweckes des Übersetzungsauftrages. Im Sinne der Skopostheorie wird der Ausgangstext als „Informationsangebot an einen Rezipienten seitens eines Produzenten“ (Reiß/Vermeer 1984:19) verstanden. Analog dazu

formuliert [der Translator] einen Zieltext, der als Text somit ebenfalls ein Informationsangebot an einen Rezipienten ist. Ein Translat ist somit als Informationsangebot bestimmter Sorte über ein Informationsangebot darstellbar. (Reiß/Vermeer 1984:19)

Reiß und Vermeer schreiben dem Übersetzen somit eine kommunikative Funktion zu, wobei als allerwichtigste in einem Text die mitgeteilte Information, die Bedeutung also, beizubehalten ist. Die Art und Weise, wie diese Bedeutung dann hinübergebracht wird, hängt vom Bedeutungsinhalt und Zweck ab.

„Was man tut, ist sekundär im Hinblick auf den Zweck des Tuns und seine Erreichung“. (Reiß/Vermeer 1984:98). Mit dieser Machiavellischen Aussage wird die Skopostheorie zusammengefasst: wie nah ein Ausgangstext dem Zieltext ist, wird irrelevant - der Übersetzer darf ausgehend vom Skopos Entscheidungen treffen, die auch Funktionsvarianz herbeiführen. Die Art und Weise, wie die Übertragung erfolgt, ist durch den Skopos und den Inhalt bestimmt.

Hier gerät jedoch die Skopostheorie allerdings aufgrund der von Vermeer geforderten Loslösung von der „Illusion der Funktionskonstanz“ (vgl. Prunč 2002:164) zwischen AT und ZT mit der übersetzerischen Praxis - insbesondere wenn es um literarisches Übersetzen geht - in Widerspruch. Dies bemängelt auch Christiane Böhler an der Theorie:

„Der Skopos ist also eindeutig zieltextorientiert, wie das Vermeer auch einfordert. Auf Literatur ist das kaum anwendbar, denn wenn es keine eindeutige Stellungnahme des Autors gibt, ist der Skopos letztlich eine Frage der Interpretation“. (Böhler 2002:81)

Sie thematisiert somit die Unmöglichkeit der Festlegung des Skopos einer literarischen Übersetzung, denn solche hängen unmittelbar mit der persönlichen Auslegung des Übersetzers wie des Lesers zusammen. Jedoch merkt sie nach nur einer Seite an, dass, „der legitime Skopos

einer literarischen Übersetzung in der Nachahmung ausgangstextimmanenter Strukturen, Inhalte und Welten besteht“ (Böhler 2002:82). Diese Auffassung wird jedoch von Richter widerlegt, wobei sie anmerkt, dass Böhler dadurch „das Wiederaufleben der Theorie maximaler Äquivalenz (Richter 2010:22)“ fordert. Ohnehin merkt Prunč an, dass

[d]urch den absoluten Primat des Skopos [...] auch nicht-funktionsgleiche Translationen einem ganzheitlichen theoretischen Rahmen zugewiesen werden [sollen]. Im Sinne der Allgemeingültigkeit der Translationstheorie sollte auch ihre raum-zeitliche Einengung auf das Handlungsfeld Translation der europäischen Kulturen des 19. und 20. Jahrhunderts überwunden werden. (Prunč 2002:172)

Mit anderen Worten ist die Forderung nach Funktionsinvarianz nicht normativ zu verstehen, sondern diene zu jenem Zeitpunkt zur Überbrückung diachronischer Differenzierungen und zur Integration auch funktionsvarianter Übersetzungen in eine allgemeine Translationstheorie.

Ausgehend von diesen Überlegungen und auch in Anlehnung an die Normen der Übersetzungspraxis vertrete ich in dieser Arbeit die These, dass - mindestens in Abwesenheit jeglicher Forderungen nach Funktionsvarianz z.B. seitens eines Verlags oder Auftraggebers - der Skopos einer literarischen Übersetzung darin besteht, die Funktion des AT auch im Zieltext zu wahren.

Noch ein eventueller neuralgischer Punkt der Skopostheorie, auf den auch Prunč hinweist, besteht darin, dass in *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie* die kulturelle Ebene, der Kulturtransfer also, nur eine Randbedeutung hat und die Translation erst als sprachliche Operation verstanden wird: „Wir werden den Kulturtransfer im Verlauf unserer Überlegungen denn auch nur insoweit herausstellen, als er für eine allgemeine, primär auf das Sprachliche abhebende Translationstheorie wichtig ist“. (Reiß/Vermeer 1984:1) Es lässt sich bereits am Titel des 1986 veröffentlichten Aufsatzes *Übersetzen als Kultureller Transfer* (vgl. Vermeer 1986) ein Paradigmenwechsel feststellen, wobei jetzt die Translation primär als kultureller und erst dann als sprachlicher Transfer verstanden wird.

1.2. Das literarische Übersetzen - ein Definitionsversuch

Da sich vorliegende Arbeit mit dem Übersetzen des literarischen Werkes *Herztier* befasst, gilt es zunächst, die oft synonym verwendeten Termini Literatur- bzw. literarisches Übersetzen aufzufassen und zu definieren. Christiane Böhler schlägt folgende Unterscheidung vor:

Der Terminus Literaturübersetzung bezeichnet schlicht sowohl den Prozeß als auch das Produkt der Übersetzung von Literatur. Mit dem Terminus literarische Übersetzung soll dagegen ausgedrückt werden, daß die Übersetzung eines literarischen Werkes unter Berücksichtigung jener Besonderheiten erfolgt oder zu erfolgen hat, die für dieselbe einzufordern sind. (Böhler 2002:27)

Der Begriff Literaturübersetzung dient also zur Abgrenzung vom Übersetzen von Texten anderer - in diesem Fall nicht-literarischer - Art. Beim literarischen Übersetzen hingegen wird

der Schwerpunkt auf die bestimmten „Besonderheiten“, sprich: Verfahren, die für das Übersetzen literarischer Werke notwendig sind. Apel und Kopetzki differenzieren nicht und schlagen hingegen folgende Definition des literarischen Übersetzens vor:

Übersetzung ist eine zugleich verstehende und gestaltende Form der Erfahrung von Werken einer anderen Sprache. Gegenstand dieser Erfahrung ist die dialektische Einheit von Form und Inhalt als jeweiligen Verhältnis des einzelnen Werkes zum gegebenen Rezeptionshorizont (Stand der Sprache und Poetik, literarische Tradition, geschichtliche, gesellschaftliche, soziale und individuelle Situation). Diese Konstellation wird in der Gestaltung als Abstand zum Original spezifisch erfahrbar. (Apel/Kopetzki 2003:9).

Einen zentralen Stellenwert bei dieser Definition nimmt für literarische Texte die Einheit von Form und Inhalt. Dementsprechend wird dadurch behauptet, dass der Unterschied zwischen literarischen und nicht-literarischen Texten in der Un- bzw. Trennbarkeit von Form und Inhalt besteht. Dieser Gedanke geht ja auf Schleiermachers Aussage bezüglich dessen, dass „Gedanke und Ausdruck ganz dasselbe“ sei (Schleiermacher 1813 zit. nach Störig 1963:60), zurück. Böhler vertritt diese Auffassung ebenfalls. Ihrer Meinung nach „[präsentiert] sich ein literarischer Text [...] als Einheit von Inhalt bzw. Sinn und Form“ (Böhler 2002:39).

Diese Definition ist allerdings aus meiner Sicht nicht ganz hieb- und stichfest, denn die Einheit von Inhalt und Form lässt sich nur bei manchen literarischen Texten feststellen. Ist bei Prosatexten die Form, also der Stil, zweifelsohne von zentraler Bedeutung, was die Rezeption anbelangt, so ist sie dennoch für die Erfassung des Sinnes, mit wenigen Ausnahmen, zumindest gewissermaßen verzichtbar. Davon zeugt ebenfalls die Tatsache, dass Prosatexte auch in einer anderen Form verfasst oder sogar zusammengefasst werden können, wobei der Inhalt trotzdem erfassbar bleibt. Nicht der Fall ist dies bei Lyrik, wo eine wahre Einheit von Form und Inhalt herrscht.

Das literarische Übersetzen hat offensichtlich den literarischen Text zum Gegenstand. Nun stellt sich folgerichtig die Frage: Was ist ein literarischer Text? Der literarische Text gehört ja selbstverständlich zur Literatur. Im Rahmen dieser Arbeit wird allerdings keine Definition der Literatur im Allgemeinen versucht, denn nicht einmal in der Literaturwissenschaft herrscht Einigkeit darüber. Hingegen werden jene Merkmale veranschaulicht, welche literarische von nicht-literarischen oder Sachtexten unterscheiden.

Einen für diese Arbeit aus terminologischer Sicht sinnvollen - wenngleich nur bedingt operationalisierbaren - Begriff schlägt Roman Jakobson in Form von *literariness* (Literarizität) oder *poetry* (Poetizität) vor: „Poetry is a language in its aesthetic function. Therefore, the object of literary science is not literature but literariness, i.e. what makes a given linguistic product a work of literature“. (Jakobson 1979:305 zit. nach Yamanaka 1993:259) In seinem 1960 erschienenen Beitrag *Closing Statements: Linguistics and Poetics* begründet Jakobson die Poetizität mithilfe der sechs Faktoren einer Kommunikationssituation:

The ADDRESSER sends a MESSAGE to the ADDRESSEE: To be operative, the message requires a CONTEXT referred to ("referent" in another, somewhat ambiguous, nomenclature), seizable by the addressee, and either verbal or capable of being verbalized; a CODE fully, or at least partially common to the addresser and the addressee (or in other words, to the encoder and decoder of the message); and, finally, a CONTACT, a physical channel and psychological connection between the addresser and the addressee, enabling both of them to enter and stay in communication. (Jakobson 1960:353)

Jeder dieser sechs Faktoren bestimmt nach Jakobson eine unterschiedliche Funktion der Sprache. Somit beruht die poetische oder emotive Funktion auf dem Addresser, also dem Sender. Bei Dominanz der poetischen Funktion der Sprache in einem Text besitzt dieser dann Poetizität, oder Literarizität und ist dementsprechend ein literarisches (Kunst)werk. Die Theorie an sich ist in dieser Arbeit deswegen von bedingter operationaler Relevanz, weil sie von wichtigen Dimensionen außerhalb der linguistischen absieht. So merkt zum Beispiel Matthias Aumüller an:

In einem literarischen Werk mag ein Autor seine persönlichen Überzeugungen in Worte fassen oder der Geist einer Epoche zum Ausdruck kommen, für seine Poetizität sind diese Aspekte [in Jakobsons Theorie] irrelevant. Was allein zählt, sind die sprachlichen Verfahren, aus denen das Werk besteht, und ihr Beitrag dazu, dass das Werk sich von anderen Werken unterscheidet. (Aumüller 2009:29)

Jedoch führt Jakobson fort: „Ambiguity is an intrinsic, inalienable character of any self-focused message, briefly a corollary feature of poetry.“ (Jakobson 1960:370f) Dies ist ein entscheidender Punkt, denn genau auf dieser Ambiguität beruht die in dieser Arbeit vertretene Auffassung des literarischen Textes bzw. Werkes. Um mit dem rumänischen Sprachwissenschaftler und Akademiker Ion Coteanu zu sprechen:

În cursul comunicării se produce un fenomen de o însemnătate hotărâtoare pentru transformarea graiului obișnuit în limbaj poetic: ambiguizarea voită a enunțului, căruia i se atribuie cu bună știință o dublă semnificație: una vizibilă, alta sugerată. (Coteanu 1985a: 24 zit. nach Zafiu 2014:403f)¹

Nicht jede Art von Ambiguität wird dementsprechend, so Coteanu, zum Merkmal, welches ein literarisches Werk ausmacht, sondern ausschließlich die absichtliche (voită) oder *gezielte* Ambiguität (vgl. Zafiu 2014:403). In Coteanus Beitrag *Pentru o definire paradigmatică a literaturii* ist die deutlichste Definition der Literatur zu finden:

Un text este literatură când: (1) are o prozodie, (2) conține cel puțin o ambiguitate destinată să stimuleze și să orienteze capacitatea imaginativă, (3) utilizează sau produce o serie de figuri care derivă în principiu din condiția (2). (Coteanu 1985b:388 zit. nach Zafiu 2014:404)²

¹ [In der Kommunikation geschieht ein Phänomen von entscheidender Bedeutung bei der Umwandlung der gewöhnlichen Sprache in eine literarische Sprache: eine absichtliche Ambiguisierung der Äußerung, der eine Doppelte Bedeutung zugeschrieben wird: eine sichtbare und eine suggerierte].

² [Ein Text ist Literatur, wenn: (1) er Prosodie hat; (mindestens eine Instanz von Ambiguität besitzt, deren Ziel es ist, das Vorstellungsvermögen zu reizen und zu leiten) und (3) wenn er eine Reihe von Stilfiguren verwendet oder erzeugt, die prinzipiell aus der Bedingung (2) stammen].

Freilich gibt es wie zuvor erwähnt unzählige Auffassungen dessen, wann ein Text zur Literatur gehört. Allerdings lässt sich die oben angeführte angesichts der Merkmale des analysierten Werkes am besten operationalisieren.

1.3. Kriterien zur Übersetzungsevaluation

1.3.1. Verfremdend oder einbürgernd übersetzen?

Eine grundlegende Theorie in der Translationswissenschaft ist die Übersetzungsauffassung Friedrich von Schlegels, der in seiner Abhandlung *Ueber die verschiedenen Methoden des Übersetzens* zwischen einbürgerndem und verfremdendem Übersetzen differenziert, wobei er das verfremdende Übersetzen, sprich: das Rücken der Ausgangskultur zum Zielleser, für das richtige Verfahren hält. Ihm zufolge sei das verfremdende Übersetzen ein Mittel zur Einführung fremder literarischer Formen in die Nationalliteratur, was wiederum eine Bereicherung der Zielkultur darstellt. (vgl. Schleiermacher 1813 zit. nach Störig 1963:38-70).

Diese Theorie bedarf allerdings noch einer kurzen Kontextualisierung. Plädiert Schleiermacher für die Bereicherung der Kultur durch neue literarische Formen, so ist im Auge zu behalten, dass er sich damit nur auf die Kultur der Altgriechen bezieht, und dass er seine Abhandlung zur Verteidigung seiner übersetzerischen Entscheidungen in seinen Platon-Übersetzungen verfasste. Dennoch stößt seine Unterscheidung auf ein positives Echo und wurde seitdem als theoretische Grundlage beim Übersetzen einer Bandbreite von Texten angewendet.

Im Kontext dieser Analyse erweist sich diese Theorie allerdings aufgrund der im Kapitel 2.2.1 geschilderten literarischen Merkmale des analysierten Werkes als nur bedingt anwendbar. Das Verfahren der Einbürgerung wäre hier sinnfrei, weil es, vereinfacht gesagt, nichts (mehr) einzubürgern gibt. Durch die Sprachlatenz des Rumänischen wird bereits ein Stück rumänischer Kultur im AT präsentiert. Somit waren diese Stellen gleichsam von vornherein eingebürgert.

Zum Thema verfremdendes Übersetzen äußert sich Dieter Zimmer, der eine Verfremdung für angemessen hält, nur sofern Abweichungen von grammatikalischen Normen auch im Ausgangstext feststellbar und vor allem mess- und quantifizierbar sind. So schreibt Zimmer:

Welche konventionellen Mittel besitzt die Zielsprache, diesen Gedanken auszudrücken? Die Frage ist auch dann unerlässlich, wenn sich der Übersetzer zu einer »sprachbewegenden« Übersetzung (Apel) entschlossen hat, sich also der Standardsprache fernhalten will. Dann muß er sich diese Frage erst recht vorlegen. Er muß nämlich erkennen, in welchem Abstand zur Standardsprache das Original formuliert ist, um in seiner Übersetzung dann einen ähnlichen Abstand nachbilden zu können. (Zimmer 1997:420f)

Verfremdendes Übersetzen ist dementsprechend „[k]ein Wert an sich“ (Zimmer 1997:421), sondern „nur gerechtfertigt, wenn auch das Original innovativ mit der Ausgangssprache umgeht“ (Apel/Kopetzki 2003:67). Analog zum Nicht-Taugen von Einbürgerungstechniken wäre in diesem Fall ein verfremdendes Übersetzen im klassischen Sinne aufgrund der Sprachlatenz

ebenfalls eher bedingt anwendbar: Da die rumänische Sprache und Kultur im Ausgangstext latent ist, würde ja ein Rücken des Zieltextes in Richtung der Ausgangskultur eigentlich einer Einbürgerung gleichen.

In diesem Zusammenhang könnte von einer Verfremdung nur bei einem Versuch, den durch die Sprachlatenz erzeugten Effekt mit den Mitteln des Rumänischen etwa zu imitieren, die Rede sein. Dies könnte jedoch unter Umständen über die Grenzen der Akzeptabilität seitens des Lesers hinausreichen. Apel und Kopetzki sprechen in diesem Zusammenhang von der „wachsende[n] Toleranz gegenüber kreativen Übersetzungslösungen oder der Nicht-Übersetzung bestimmter Textelemente.“ (Apel/Kopetzki 2003:67) Freilich ist die Beurteilung, inwiefern eine Übersetzungslösung angemessen ist, ein wichtiger Punkt im Aufgabenbereich eines Übersetzers. Zum Thema kreative Lösungsfindung warnt dennoch Zimmer, dass

der vermutlich häufigsten aller Übersetzungsfehler [...] ein plebejischer Verwandter der vornehmen Tiefenvermutung [ist], die Originalitätsvermutung: Der Übersetzer versteht zwar und möglicherweise sogar richtig, verkennt jedoch die Konventionalität eines Ausdrucks und hält ihn für eine originelle Schöpfung. (Zimmer 1997:421)

Zugleich gilt natürlich auch der Fall, in dem Übersetzer etwa Abweichungen von sprachlichen Normen oder Konventionen nicht erkennen und dementsprechend nicht in die Übersetzung miteinfließen lassen.

1.3.2. Scenes-and-frames Semantik

Im Jahre 1977 entwickelte der amerikanische Sprachwissenschaftler Charles Fillmore auf Basis des von der Psychologin Eleanor Rosch aufgestellten kognitiven Ansatzes der Prototypen-semantik (vgl. Rosch 1973) die *scenes-and-frames Semantik*. Der kognitive, ebenfalls funktionalistische Ansatz beruht auf *scenes* (Szenen) und *frames* (Rahmen). Fillmore definiert eine *scene* als

familiar kinds of interpersonal transactions, standard scenarios, familiar layouts, institutional structures, enactive experiences, body image; and in general, any kind of coherent segment, large or small, of human beliefs, actions, experiences, or imaginings. (Fillmore 1977:63)

Und bezeichnet *frames* als

referring to any system of linguistic choice – the easiest being collections of words, but also including choices of grammatical rules or grammatical categories – that can get associated with prototypical instances of scenes. (Fillmore 1977:63)

Dementsprechend sind *scenes* durch die eigenen Erfahrungen oder kulturellen Bedingungen hervorgerufene Konzepte oder Vorstellungen. *Frames* sind die sprachlichen Rahmen, die sprachliche Realisierung der kognitiven Szenen. *Scenes* und *frames* bedingen sich einander:

Sprachliche Zeichen rufen bestimmte Assoziationen hervor, die wiederum andere *frames* hervorrufen. Diese führen dann erneut zu anderen *scenes*.

Dieses kognitive Konzept fand ein positives Echo in der Translationswissenschaft, wie auch der Ansatz von Mia Vannerem und Mary Snell-Hornby zeugt. Das Übersetzen gewinnt jetzt an Dynamismus und der Übersetzer spielt, dank seinen persönlichen Erfahrungen und Wahrnehmungen eine aktive Rolle im Übersetzungsprozess.

Die Anwendung des *scenes-and-frames*-Ansatzes auf die Übersetzung sieht den Übersetzer als kreativen Empfänger, der zum einen die vom *Text-frame* gelieferte Information verarbeitet, zum anderen sein eigenes prototypisches Weltwissen einbringt, um seine eigene Szene hinter dem Text zu schaffen. Daraus ergibt sich zwangsläufig ein sehr dynamisches Konzept der Übersetzung. Die Szene hinter dem Text besteht aus *x* kleinen *scenes*, die aber keine statische Hierarchie aufbauen, sondern ein Gewebe aus einer großen Anzahl von sich gegenseitig beeinflussenden Elementen bilden, in das auch das prototypische Wissen des Übersetzers hineinverwoben ist. (Vannerem/Snell-Hornby 1994:192 zit. nach Maxian 2013:20)

Gemäß diesem Konzept fungiert der Übersetzer gleichzeitig als Leser des Ausgangs- und Autor des Zieltextes. Ausgehend von einem *frame*, sprich: dem Ausgangstext, werden gewisse *scenes* aktiviert, die der Übersetzer - abhängig von seinen Kompetenzen - in einen anderen *frame*, also in einen Zieltext, umwandeln muss. Wie schon erwähnt können die Ausgangs- und Zielszene je nach Kompetenzen oder schlicht persönlichen Erfahrungen stark variieren und die Lektüre des Zieltextes beeinflussen (vgl. Snell-Hornby 2006:110).

Dieses Konzept bleibt bis heute aktuell, weil es ein Loslösen von grammatischen Kategorien im Übersetzungsprozess ermöglicht. Vermeer empfiehlt diese Herangehensweise sogar: „Aufgabe einer Translation ist also nicht die möglichst wörtliche Transkodierung eines „ausgangssprachlichen“ *frame* in einen „zielsprachigen“ *frame*; dies würde [...] zu einer anderen *scene* führen!“ (Vermeer 1992:80, Hervorhebungen i.O.).

1.3.3. Ammanns Modell zur Übersetzungsevaluation

Aufbauend auf der *scenes-und-frames Semantik* und auch in Anlehnung an die von Justa Holz-Mänttari aufgestellte Theorie des translatorischen Handelns (vgl. Holz-Mänttari 1984) und die Skopostheorie ist Margaret Ammanns vielversprechendes Modell zur Übersetzungskritik erwähnenswert. Dieses Modell schreibt der Translation eine kommunikative Funktion zu und geht vom Skopos des Translats aus. Skopos hängt sehr eng mit der Zieltextorientiertheit zusammen und versteht die Aufgabe des Übersetzungskritikers folgendermaßen: “Zu beurteilen ist einmal (und in den meisten Fällen wahrscheinlich in erster Linie) das Translat per se. In zweiter Linie ist ein Translat als Translation eines AT zu beurteilen”. (Ammann 1990:215 zit. nach Sommerfeld 2016:38).

Sehr produktiv erweist sich bei diesem Modell die Tatsache, dass es nicht von Nähe oder Ferne, das heißt, vom strukturellen oder sprachlichen Ähnlichkeitsgrad beider Texte, sondern von ihrer Wirkung aus die jeweiligen Rezipienten ausgeht:

Der Bezugspunkt selbst kann nicht im Text (Ausgangstext oder Translat) liegen. ‚Treue‘, ‚Nähe‘ oder ‚Ferne‘ können als mögliche Relationen zwischen (mindestens) zwei Texten gesetzt werden, verständlich werden sie jedoch nur in Relation zu einem übergeordneten Skopos. Z.B.: Die Funktion eines Translats sei die Vorstellung eines fremdkulturellen literarischen Werks. Von dieser Bestimmung aus lassen sich jetzt, gleichsam als Verfeinerung dieser Bestimmung, die Relation zwischen Ausgangstext und Translat ausarbeiten. (Ammann 1990:214 zit. nach Sommerfeld 2016:39)

Ammanns Bewertungsmodell erfolgt in fünf Schritten:

- a. Feststellung der Translatfunktion. Dabei kann auch der Fall eintreten, dass das Translat einen vom Ausgangstext unterschiedlichen Zweck hat.
- b. Feststellung der intratextuellen Translatkohärenz. die sich in Kohärenz des Inhalts/Sinns; Kohärenz der Form und Kohärenz zwischen Inhalt/Sinn und Form untergliedert.
- c. Feststellung der Funktion des Ausgangstexts
- d. Feststellung der intratextuellen Kohärenz des Ausgangstexts.
- e. Feststellung einer intertextuellen Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext, wobei die Kohärenz auch eine intendierte Inkohärenz einschließen kann. (vgl. Ammann 1990:219 zit. nach Reinart 2014:56)

Margret Ammanns Modell ist eindeutig nach dem Leser ausgerichtet. Dies wirft allerdings die grundlegende Frage nach der Wirkung bestimmter Stellen und des Werksganzen auf. Die Wirkung lässt sich allerdings unter Umständen nur bedingt quantifizieren. Zur Behebung dieser Unzulänglichkeit macht Ammann Gebrauch von Umberto Ecos Konzept des Modelllesers (*lettore modello*). Ein Modellleser soll sich

nicht allein darauf [beschränken], das im Text Gesagte zu rezipieren; jeder Leser setzt mit seiner Interpretation des Textes gleichzeitig auch das im Werk *nicht* (explizit) Gesagte und füllt damit gleichsam die Leerstellen im literarischen Werk. Ein Modell-Leser ist nun ein Leser, der in der Lage ist, die größtmögliche Anzahl sich überlagernder Lektüren zur gleichen Zeit zu erfassen, indem er sein umfassendes Wissen in Bezug auf literarische Traditionen und Bewertungen aktiviert (Eco 1987:58f zit. nach. Reinart 2014:58).

An dieser Stelle gehen allerdings Ecos und Ammanns Auffassungen dessen, was ein Modellleser in der Tat ist, auseinander. Ammann definiert ihn als „jener Leser, der aufgrund einer Lesestrategie zu einem bestimmten Textverständnis kommt“ (Ammann 1990:225 zit. nach Reinart 2014:58).

Hierbei erscheint jedoch der Einwand als berechtigt, dass es Ammann im Sinne der Skopostheorie darum geht, alle Lesestrategien je nach Skopos in gleichem Maße zu legitimieren, und der Übersetzer kann sich sogar auch für eine Einengung der Interpretationsmöglichkeiten entscheiden, während es Eco darum geht, die größte Anzahl an Auslegungsmöglichkeiten zu gewährleisten.

Für das Übersetzen haben diese unterschiedlichen Auffassungen unüberschaubare Folgen: In diesem Sinne ginge es, abhängig von den eigenen Interessen und Lesestrategien um „richtige“ und „falsche“ Auslegungsmöglichkeiten, die bei einer normalen Lektüre durchaus erlaubt sind, die der Übersetzer - der keinesfalls ein „gewöhnlicher“ Leser ist - möglicherweise im Falle einer Funktionsvarianz auch ausschließen könnte. (vgl. Reinart 2014:77f). Mit anderen Worten: wenn alle Lektüren berechtigt sind, sind auch alle Übersetzungsstrategien genauso berechtigt.

Diesen Einwand widerlegt Ammann mit einem Hinweis auf gewisse Interpretationsmöglichkeiten und bestehende Traditionen der Interpretation. (Ammann 1990:223 zit. nach Sommerfeld 2016:43). Jedoch scheint das kein befriedigendes Argument zu sein, denn diese Grenzen sind ja letzten Endes - wenn nicht zwangsläufig arbiträr - dann jedenfalls im Rahmen einer Übersetzungskritik nur äußerst subjektiv.

Diese Unzulänglichkeit kann allerdings wohl mithilfe des von Christiane Nord entwickelten Konzeptes der Loyalität behoben werden. Nord definiert die Loyalität folgendermaßen:

Da es der Übersetzer also mit Handlungsarmem (dem Auftraggeber, dem Zieldetempfänger, dem Ausgangstextautor) zu tun hat, die von ihm einen funktionsgerechten Zieldet mit einer bestimmten Anbindung an den Ausgangstext erwarten und selbst nicht nachprüfen können, ob der gelieferte ZT diesen Bedingungen entspricht, ist er diesen Handlungspartnern gegenüber zur *Loyalität* verpflichtet. Sie müssen sich darauf verlassen können, daß er seinen Auftrag nach bestem Wissen und Gewissen ausführt. (Nord 1989:102, Hervorhebungen i.O.)

Der Übersetzer muss dementsprechend sowohl gegenüber dem Autor (des Ausgangstextes) und dem Leser (und seinen Erwartungen) loyal sein. Mit der Loyalität gegenüber dem Autor wird die Kritik an Ammanns Modell, es könnten jegliche Interpretationsmöglichkeiten auch bei Funktionsvarianz in gleichem Maße zulässig sein, widerlegt. Nord fasst dies wie folgt zusammen: „The translator should verbalize the sender’s intention in such a way that the target text is able to achieve the same function in the target culture as that which the source text achieved in the source culture.“ (Nord 2018:83). Das ist ja letzten Endes auch die Tendenz der Praxis, in der zumindest die absichtliche Funktionsvarianz eher Ausnahmefälle darstellt. Selbstverständlich gibt es auch in der Praxis Auftraggeber, die Funktionsvarianz fordern, solche Fälle sind allerdings im Rahmen dieser Arbeit nicht relevant.

Da die vorliegende Arbeit mit dem Kriterium der Sprachlatenz auf mehreren Stufen operiert, kann nicht die Kohärenz des ganzen Textes untersucht werden. Es wird hingegen die Kohärenz auf den jeweiligen Latenzebenen und -Kategorien anhand der jeweiligen scenes im Ziel- bzw. Ausgangstext (vgl. Sommerfeld 2016:45). Jede Kategorie, die aus separaten *scenes* besteht, bildet eine *superscene* (vgl. Richter 2010:19). Diese *superscenes* und ihre Wirkung auf das Zielpublikum werden untersucht und dann mit denen im Ausgangstext verglichen.

Margret Ammanns Modell zur Übersetzungsevaluation stellt somit - wenn auch, wie von der Autorin selbst zugegeben, kein vollständiges Konzept (vgl. Reinart 2014:61) - ein äußerst

nützliches Instrument zur Quantifizierung übersetzerischer Entscheidungen und Strategien im Bereich des literarischen Übersetzens dar, die auch im Rahmen dieser Arbeit Früchte tragen kann.

1.4. Kulturwissenschaftliche Ansätze

Dem Roman *Herztier* und somit auch der in vorliegender Arbeit vorgestellten Übersetzungsanalyse liegt ein Spiel mit Selbst- und Fremdbildern, mit Alterität zugrunde. Dies setzt ein „wir-und-die-anderen“ vor, also ein Aufeinandertreffen mehrerer Kulturen, sodass hier eine Auseinandersetzung mit dem Begriff Kultur und seinen Auswirkungen vonnöten ist.

1.4.1. Der Kulturbegriff

Als allererstes gilt es, den Kulturbegriff richtig aufzufassen. Hans-Jürgen Lüsebrink unterscheidet zwischen drei Kulturbegriffen. Ihm zufolge gibt es einen intellektuell-ästhetischen, einen materiellen, und einen anthropologischen Kulturbegriff (vgl. Lüsebrink 2016). Der intellektuell-ästhetische Kulturbegriff schließt Felder wie Bildung und Kunst um, sodass ihm „die Vorstellung eines Kanons ästhetischer, aber auch moralisch-ethischer Werte zugrunde[liegt], die durch die Werke großer Schriftsteller, Künstler und Komponisten verkörpert werden.“ (Lüsebrink 2016:10). Der materielle Kulturbegriff geht laut Lüsebrink auf der ursprünglichen Bedeutung der Kultur als „Agricultura“ zurück und umfasst Begriffe wie Unternehmenskultur, Ingenieurskultur usw. Zu guter Letzt ist der anthropologische Kulturbegriff zu erwähnen, der sich als „die Gesamtheit der kollektiven Denk-, Wahrnehmungs- und Handlungsmuster einer Gesellschaft“ versteht. (Lüsebrink 2016:10). Von dieser anthropologischen Auffassung geht auch Hofstede aus, der die Kultur als „the collective programming of the mind that distinguishes the members of one group or category of people from others“ definiert (Hofstede 1991³:6). Nicht anzudeuten sei dabei laut Hofstede, dass die Kultur etwa als genetische Vorprogrammierung zu verstehen wäre, sondern sie sei erlernt. (vgl. Hofstede 1991³:6). Einen ähnlichen Weg geht Alexander Thomas, der die Kultur als universelles Orientierungssystem einer Gruppe, sei es nun einer kleinen oder gar der ganzen Gesellschaft, definiert:

Kultur ist ein universelles, für eine Gesellschaft, Organisation und Gruppe aber sehr typisches Orientierungssystem. Dieses Orientierungssystem wird aus spezifischen Symbolen gebildet und in der jeweiligen Gesellschaft usw. tradiert. Es beeinflusst das Wahrnehmen, Denken, Werten und Handeln aller ihrer Mitglieder und definiert somit deren Zugehörigkeit zur Gesellschaft. Kultur als Orientierungssystem strukturiert ein für die sich der Gesellschaft zugehörig fühlenden Individuen spezifisches Handlungsfeld und schafft damit die Voraussetzungen zur Entwicklung eigenständiger Formen der Umweltbewältigung. (Thomas 1993:380)

Obwohl umfassend, greift diese Definition für die Zwecke vorliegender Arbeit etwa zu kurz, weil sie gewissenmaßen andeutet, dass alleine das Orientierungssystem, also die Kultur, gleichsam als unbewegliches und -veränderliches Konstrukt das menschliche Handeln beeinflusst, etwa im Sinne eines primordialen Kulturbegriffs, welcher das Handeln des Menschen einer Reaktion auf kulturelle Bedingtheiten zuschreibt (vgl. Busch 2011:9), was jegliche Möglichkeiten der Änderung und Anpassung von Kultur oder kulturellen Identitäten ausschließt. Auch gehen die Kulturbegriffe von Hofstede und Thomas, analog zur ursprünglichen Herder'schen Auffassung der „Volksseele“ von einer starken sozialen Homogenität aus (vgl. Rathje 2009).

Ausgehend von einem entwicklungspsychologischen Kulturbegriff behebt Gisela Trommsdorff diese Unzulänglichkeiten bis zu einem Punkt und definiert die Kultur als „ein Variablenkomplex, der die Entwicklung und das Handeln der Person u.a. mit beeinflusst sowie auch selbst vom Handeln der Person mit beeinflusst wird.“ (Trommsdorff 2003:143). Das heißt, die Kultur wirkt nicht nur „zwingend“ auf ihre Angehörigen, sondern wird auch durch sie konstruiert. Sie wird somit veränderbar und verhandelbar.

Diesem Verständnis der Kultur als Konstrukt schließt sich auch Dietmar Treichel an, wobei die Kultur aus seiner Sicht „immer eine Sache der Wahrnehmung von Menschen in einer Gesellschaft [ist]“ (Treichel 2011:24). Er merkt des Weiteren an, dass,

Kultur keine objektiv zu vermessende Tatsache ist, sondern das immer andere Ergebnis der Konstruktionen (oft kreativen) Leistung von Menschen in ihren Versuchen, die Grundlagen ihres Lebens kognitiv und emotional zu verstehen, ihnen Sinn und Bedeutung zu verleihen, si in ihren Entscheidungen und Handlungen zu repräsentieren und ethisch ebenso wie existentiell oder ästhetisch zu beeinflussen.

Und

Kultur ist ein erlerntes und interaktives System von selektierten Wirkungselementen, die als bedeutungsvoll, wichtig und richtig wahrgenommen, bewertet, gesetzt und kommuniziert werden, um eine Orientierung für gute Entscheidungen und Entwicklungen anzubieten und um Werkzeuge, Methoden und Prozesse für Fühlen, Denken und Handeln in sozialen Systemen zur Verfügung zu stellen, mit deren Hilfe Menschen ihre persönlichen Herausforderungen, fachlichen Probleme oder existenziellen Dilemmata sinnvoll bewältigen können. (Treichel 2011:24)

Somit wird Kultur nicht mehr im Sinne einer „Ordnung“, also normativ verstanden. Sie ist stattdessen ein Konstrukt, welches als Resultat der menschlichen Wahrnehmung entsteht und ein konstruktives Ziel hat, das in der adäquaten Zuordnung der kognitiven und affektiven Lebensgrundlagen des Menschen besteht.

1.4.2. Interkulturalität, Multikulturalität, Transkulturalität?

Es liegt auf der Hand, dass Kulturen nicht in einem Vakuum existieren, sondern sie treten seit jeher in Kontakt miteinander, sie interagieren und beeinflussen sich gegenseitig. Diese Interaktionen werden üblicherweise als *interkulturelle* Kontakte bezeichnet, wobei in der Regel für

die Beschreibung dieser Prozesse die Termini inter-, multi- bzw. transkulturelle Kommunikation - manchmal freilich auch als Schlagwörter - synonym verwendet werden.

Dass die Trennlinie zwischen diesen Begriffen relativ verschwommen ist, wird auch anhand des Duden deutlich: so wird das Adjektiv *interkulturell* als „die Beziehungen zwischen verschiedenen Kulturen betreffend; verschiedene Kulturen umfassend, verbindend“ und *multikulturell* als „mehrere Kulturen, Angehörige mehrerer Kulturkreise umfassend, aufweisend“ definiert. (Duden). Der Terminus *transkulturell* erscheint im Duden gar nicht. Es wird sofort ersichtlich, dass der zweite Teil der ersten Definition mit der zweiten Definition bestimmte Ähnlichkeiten aufweist, doch bei *interkulturell* wird der Schwerpunkt, wie der Präfix *inter-* schon andeutet, auf die Beziehungen zwischen den (unterschiedlichen) Kulturen gelegt, wobei *multikulturell* eher ein Nebeneinander mehrerer Kulturen impliziert.

Lüsebrink bezeichnet die Interkulturalität ausgehend vom Phänomen der interkulturellen Kommunikation als diejenigen Phänomene betreffend, „die aus dem Kontakt zwischen unterschiedlichen Kulturen entstehen, aber nicht notwendigerweise eine kommunikative Dimension (im engeren interaktionalen Sinn) aufweisen“ (Lüsebrink 2016:17). Hierbei nennt er Phänomene wie Sprach- oder Kulturmischung und „Prozesse der kreativen Integration von Elementen fremder Kulturen, die sich in zahlreichen kulturellen Bereichen, wie beispielsweise in der Literatur [...] zeigen“. (Lüsebrink 2016:17).

Vor allem erntete dieses Konzept Kritik dafür, dass es sich zu sehr auf ein primordiales Kulturkonzept stützt, welches Kulturhomogenität und -abgrenzung voraussetzt (vgl. Mayer/Vanderheiden 2014:30).

Als Reaktion hierauf verbreitet sich in letzter Zeit der Begriff der Transkulturalität dank dem Philosophen Wolfgang Welsch immer weiter und gewinnt zunehmend an Bedeutung. Welsch legt seine Auffassung der Transkulturalität folgendermaßen dar:

Sie [Kulturen] haben nicht mehr die Form homogener und wohlabgegrenzter Kugeln oder Inseln, sondern sind intern durch eine Pluralisierung möglicher Identitäten gekennzeichnet und weisen extern grenzüberschreitende Konturen auf. Sie haben eine neuartige Form angenommen, die durch die klassischen Kulturgrenzen wie selbstverständlich hindurchgeht. Das Konzept der Transkulturalität bezeichnet diese veränderte Verfassung der Kulturen und versucht daraus die notwendigen konzeptuellen und normativen Konsequenzen zu ziehen. (Welsch 1995, 42).

Welsch versteht dementsprechend die Transkulturalität als Ausdrucksform unserer zunehmend globalisierten Gesellschaft, in der Identitäten nicht (mehr) nur aufgrund der Staatsangehörigkeit oder der Ethnie konstruiert werden, sondern über sie hinausgehen. Der Begriff bezeichnet

im eigentlichen Sinn alle Phänomene und Prozesse, die die Grenzen einer Kultur (zum Beispiel einer Nationalkultur oder eines Kulturraums) überschreiten und hierdurch mehreren Kulturen oder Kulturräumen gemeinsam sind. (Lüsebrink 2016:22)

Die Begriffe scheinen nicht ganz klar getrennt zu sein, und zwar betont auch Lüsebrink, dass Transkulturalität mit interkulturellen Phänomenen sehr eng verbunden ist, setzt diese aber nicht zwangsläufig voraus.

Etwas abseits dieser Polarisierung steht der Begriff der Multikulturalität. Wie oben erwähnt impliziert der Präfix *multi* (=mehr) ein Nebeneinander, eine Koexistenz mehrerer Kulturen innerhalb der Grenzen einer Gesellschaft.

Mit Multikulturalität wird erstens eine gesellschaftliche Tatsache bezeichnet, etwas empirisch Gegebenes, nämlich die Tatsache, daß in einer Gesellschaft bzw. einer staatlich organisierten Gesellschaft/Bevölkerung mehrere Kulturen koexistieren, sei es friedlich oder im Konflikt, sei es in einem Nebeneinander oder in einem integrierten Miteinander. Multikulturalität bezeichnet folglich ein sozio-kulturelles Charakteristikum einer Gesellschaft, ihre vielfältige kulturelle Differenziertheit, worauf diese Multikulturalität auch immer beruhen mag. (Mintzel 1997:58 zit. nach Lüsebrink 2016).

Beim Begriff *interkulturell* bzw. *Interkulturalität* wird der Schwerpunkt auf das Zusammenleben mehrerer Kulturen in einem komplexen gesellschaftlichen Kontext eines pluralen Wohnraums gelegt.

Wie bereits angedeutet wurde sowohl am Begriff *Inter-*, als auch an dem der *Multikulturalität* Kritik geübt, unter dem Vorwurf, dass sie zu sehr das Individuum mit der Nation bzw. einer ethnischen Gruppe gleichstellen. Diese Kritik ist berechtigt, denn solche Modelle können zu groben Verallgemeinerungen und Stereotypisierung neigen. Jedoch wird oft übersehen, dass beide Begriffe letzten Endes von einer positiven Auffassung der Kulturbegegnungen ausgehen, die zur gegenseitigen Bereicherung führen. So schreibt beispielsweise Heinz Antor:

Inter- und transkulturelle Studien lassen es geradezu zu unserer Pflicht werden, den eigenen Horizont zu verlassen und den dialogischen Kontakt mit der Alterität anderer Kulturen oder anderer kultureller Positionierungen zu suchen, um dadurch auch die eigene Positionalität aus einer Außenperspektive wahrnehmen zu können. (Antor 2006:33 zit. nach Wind 2013:)

Nun kommt folgerichtig die Frage auf, welches Modell sich im Rahmen vorliegender Arbeit am besten eignet. Auf den ersten Blick scheinen alle drei Modelle relevant zu sein. Das multikulturelle jedenfalls aufgrund Herta Müllers Zugehörigkeit zu einer ethnischen Gruppe und der Koexistenz mit anderen Minderheiten³. Auch das transkulturelle Modell erscheint hier angebracht zu sein, denn es verweist auf hybride Identitäten, die über die Grenzen des teils gespaltenen sprachlichen und kulturellen Kontextes, in dem die Autorin lebte und schrieb, hinausreichen. Hierzu ist trotzdem erwähnenswert, dass die damaligen gesellschaftlichen Bedingungen auf keinen Fall außer Acht gelassen werden dürfen: freilich wurden infolge des Zusammenlebens mehrerer ethnischen Minderheiten im rumänischen Banat hybride Identitäten konstruiert. Nichtsdestotrotz kann es in einem nationalistisch-kommunistischen, auf Repression basierten

³ Mehr dazu im Subkapitel 2.1.

Regime, welches jegliches Streben nach Ideen zu unterdrücken versuchte, von Transkulturalität im Sinne global geteilter, hybrider und grenzüberschreitender Werte, wie man sie heutzutage versteht, nur schwer die Rede sein. Diese Bedingungen, geprägt durch Assimilation oder sogar Abschottung⁴ deuten eher nach einem interkulturellen Modell an. Auch, analog zur vielfach kritisierten vermeintlichen Tendenz der Interkulturalität zu starren, sei es nun ethnischen oder nationalen Kategorien, droht auch der Transkulturalität theoretisch das Ausarten in ein radikal-dekonstruktivistisches Modell, welches jeglichen Versuch der Erfassung oder Untersuchung von Alterität ausschließen würde. Schließlich seien hier auch die literarischen Merkmale der Werke Herta Müllers angesprochen: vor allem durch die Sprachlatenz versucht sie, den Leser zum Hinterfragen der eigenen Identität im Spiegel anderer zu bringen⁵ - eine offensichtliche interkulturelle Polarisierung. Doch nur, weil beide Konzepte auch radikale Auslegungen ermöglichen, heißt nicht unbedingt, dass sie moderate Interpretationsmöglichkeiten ausschließen.

Meines Erachtens decken hier alle drei Modelle manche Möglichkeiten ab, keines davon allerdings komplett. Dementsprechend wird in dieser Arbeit die Meinung vertreten, dass die Konzepte interkulturell -transkulturell nicht als entgegengesetzt gelten, sondern vielmehr als die äußeren Extremitäten eines Kontinuums betrachtet werden sollten.

1.4.3. Wir und die Anderen - Die Frage der Alterität.

Die Diskussion um Inter- und Transkulturalität wirft folgerichtig die Frage nach der Alterität mancher Kulturen im Vergleich zu anderen auf. Der Duden definiert die Alterität als „partielle interkulturelle Andersartigkeit, Verschiedenheit“ (Duden). Alterität, Andersartigkeit und Fremdheit werden oft synonym verwendet und, um jegliche Missverständnisse zu vermeiden, bedarf es hier einer genaueren Differenzierung zwischen den Begriffen.

Norbert Mecklenburg versteht die Alterität als Oberbegriff für Fremdheit und Andersheit. Seiner Auffassung zufolge sei Fremdheit eine subjektive Wahrnehmung eines objektiven Falles von Andersartigkeit. (vgl. Mecklenburg 1987:565 zit. nach Lönker 1992:43). Die beiden Begriffe stehen in enger Verbindung miteinander, setzen sich jedoch nicht zwangsläufig voraus. So kann Fremdheit ohne Andersheit nicht gegeben sein, allerdings führt die Andersheit nicht immer zur Fremdheit. Exemplarisch dafür nennt Frank folgenden Fall:

Hat man sich mit den Eigentümlichkeiten einer fremden Kultur vertraut gemacht, dann wird man sicher deren Andersheit nicht bestreiten wollen, man kann aber zu Recht behaupten, dass diese Kultur einen Teil ihrer Fremdheit verloren hat. (Lönker 1992:43).

⁴ Siehe z.B. die fast gezwungene Auswanderung der Rumäniendeutschen nach Deutschland

⁵ Mehr dazu im Subkapitel 2.2.

Solche Fälle sind allerdings nicht von Interesse im Rahmen vorliegender Arbeit, ja bei Literatur allgemein, weil sie sich nur unter Bedingung neuer Lektüren zutragen könnten. Obwohl sinnvoll für andere Bereiche, wird dieses Modell in der Literatur kaum Anwendung finden, denn literarische Auslegungen obliegen ja dem Leser. Dies stellt ja freilich ein Paradebeispiel der Subjektivität dar, wobei in der Literatur von Objektivität eher selten die Rede ist.

Diese Arbeit setzt sich allerdings keinesfalls vor, den subjektiven Charakter der Fremdheit zu bestreiten, ganz im Gegenteil, sie geht von dieser Annahme aus, nur: Ziel dabei ist nicht es, zu prüfen, ob oder inwiefern Fälle von subjektiver Fremdheit objektiv begründet sind, sondern diese Arbeit untersucht die Fremdheit unter Betrachtung ihrer Wirkung. Solch ein Vorsatz würde beinahe in eine Theorie des Imaginären übergehen, im Sinne des rumänischen Historikers Lucian Boia⁶, was freilich über den Rahmen dieser Arbeit hinausginge.

Viel passender erscheint Bernhard Waldenfels Auffassung der Alterität. Ihm zufolge sind die Begriffe Alterität und Fremdheit in Zusammenhang miteinander zu verstehen, wobei Alterität eine Unterkategorie der Fremdheit darstellt. Fremdheit bezeichnet dementsprechend

Ferne, Abwesenheit, Unzugänglichkeit, Nichtzugehörigkeit, einen Bezug also, der wie der fremde Blick, wie die eigene Kindheit, wie Vergessenheit und Vergangenheit, wie die erlittene Gewalt einen Entzug einschließt. [...] Fremdes ist nicht nur anders geartet, es hat zugleich einen anderen Ort und eine andere Zeit, es liegt außerhalb der Reichweite unserer Möglichkeiten. (Waldenfels 2012:61)

Die Fremdheit verteilt sich nach Waldenfels auf mehrere Dimensionen, wobei hier die Fremdheit des/der Anderen relevant ist, da sie die Kategorie der Alterität darstellt. (vgl. Waldenfels 2012:62).

In diesem Sinne werden in dieser Arbeit - vor allem in der Übersetzungsanalyse - die Begriffe Fremdheit und Alterität synonym verwendet, wobei unter Fremdheit die Subkategorie Fremdheit des/der Anderen verstanden wird.

„Jocurile alterității se organizează în jurul conceptului de *centru* și al axei care reunește centrul cu *periferia*.“ (Boia 1998:55). So beschreibt Lucian Boia die Dynamik der Alterität, nämlich als Kreis, auf dem *das Eigene* - natürlich subjektiv gesehen - im Zentrum und die absolute Alterität am Kreisrande positioniert ist. Auf einer Achse zwischen diesen zwei Punkten befinden sich unterschiedliche Alteritätsgraduierungen.

Abschließend bemerkt Fred Lönker die Dynamik der Alterität betreffend:

[...] das Prädikat „fremd“ wird solchen Fällen [begründeter Andersheit] immer dann zugesprochen, wenn es nicht gelingt, eine überzeugende Interpretation für sie anzugeben, genauer: wenn es den Interpreten nicht gelingt, seinen Gegenstand in eine einsichtige Beziehung zum eigenen Wissens- und Erfahrungshorizont und ihn in diesen zu integrieren. (Lönker 1992:46)

⁶ Mehr zu diesem Thema in: Boia, Lucian. 2006. *Pentru o istorie a imaginarului*. București: Humanitas

Diese Aussage thematisiert eine Grundeigenschaft der Alterität, nämlich, dass sie nicht allein gegeben sein kann, sondern bildet sich immer aus Kontakten heraus, das heißt, Alterität entsteht dann, wenn infolge eines Vergleichs zwischen dem Eigenen und dem Nicht-Eigenen Inkongruenzen festgestellt werden.

2. HERTA MÜLLER

2.1. Biographische Skizze

Die Nobelpreisträgerin Herta Müller ist eine aus dem rumänischen Banat, dem westlichen Teil Rumäniens stammende Schriftstellerin. Geboren im Jahr 1953 im deutschsprachigen Dorf Nițkydorf (rum. Nițhidorf) nahe Temeswar (rum. Timișoara) in der damaligen Volksrepublik Rumänien, gehört sie zu den Banater Schwaben, noch Donauschwaben genannt, einer deutschen Minderheit in Rumänien. Die Donauschwaben haben den Westlichen Teil Rumäniens in den 17. und 18. Jahrhundert auf Anordnung des Habsburgerreiches als Reaktion auf die durch das Osmanische Reich verursachte Verwüstung und Entvölkerung weitläufiger Donauregionen angesiedelt. Die im Laufe der Jahrhunderte unter der Dominanz der Habsburgermonarchie befindende, an Ungarn grenzende Vielvölkerregion ist bis in die Gegenwart hinein von mehreren Minderheiten bewohnt, darunter - abgesehen von der deutschen - auch von einer ungarischen und einer serbischen. Durch ein Entnationalisierungsaufstreben wurde den Banater Schwaben vom ungarischen Teil des Habsburgerreiches die ungarische Sprache aufgezwungen. Die Autorin selbst berichtet in einem Interview darüber:

“My grandfather did, because of the business. But my grandmother only spoke dialect. They also spoke perfect Hungarian. When they grew up, the village was part of the Austro-Hungarian Empire, and in this region the Hungarians pressured people to assimilate. As a result, my grandparents went to a Hungarian school. So whatever they had to learn by rote—such as arithmetic—they could only do in Hungarian. (Boehm 2014)

Nach dem Ende des Ersten Weltkrieges geriet die Region unter die Herrschaft des Königreichs Großrumänien und wurde zu einer sprachlichen und kulturellen Enklave.

Herta Müllers Leben war durch und durch vom Regime der ehemaligen rumänischen Diktator Nicolae Ceausescu geprägt. Bis ins Alter von 15 Jahren lebt Herta Müller in ihrem Heimatdorf, fühlt sich stetig überwacht und beobachtet und nimmt das aufgrund der vielzähligen ungeschriebenen Gesetze als Miniatur des kommunistischen Regimes wahr.

Mit 15 zieht sie in die Stadt, nach Temeswar, um die schulische Ausbildung fortzuführen. Dort wird sie mit der rumänischen Realität und vor allem der rumänischen Sprache, die sie bis zu dem Zeitpunkt ungenügend beherrschte (vgl. Müller 2003:23f). Trotz rascher Fortschritte, was die Sprachkenntnisse anbelangt, wird das Rumänische dennoch eine Fremdsprache bleiben und somit neue, ganz kreative Sprachbilder eröffnen.

1973 fängt Herta Müller ein Lehramtsstudium an der Universitatea de Vest Timișoara an. Während des Studiums befreundet sie die Mitglieder der *Aktionsgruppe Banat*, einer Gruppe junger deutschsprachiger Autoren.

Bis zu ihrer Auswanderung am 27. Februar 1987 wurde Herta Müller durch die rumänische Securitate, die Geheimpolizei, stetig verfolgt und schikaniert. Sie weigerte sich, als Spitzel

des Sicherheitsdienstes rekrutiert zu werden, wofür sie wesentliche Nachteile erlitt: sie wurde aus der Fabrik, in der sie als Übersetzerin tätig war sowie aus ihrer Tätigkeit als Hilfslehrerin an unterschiedlichen Schulen entlassen. Diese Verfolgung, infolge derer auch die anderen Mitglieder der Aktionsgruppe Banat auszuwandern gezwungen waren, bietet wohl den Stoff für ihr literarisches Werk.

2.2. Literarisches Werk

Da sich vorliegende Arbeit dem Thema literarisches Übersetzen widmet, ist es notwendig, die literarischen Merkmale des untersuchten Werkes *Herztier* zu eruieren, um ihre Rolle im Übersetzungsprozess bestimmen zu können. Einen weiteren Faktor stellt die Zuordnung Herta Müllers im deutschen literarischen Kanon dar. Dieser Faktor ist natürlich zu berücksichtigen beim Übersetzen eines Textes, dessen Autorin nicht die Landessprache benutzt hat und die einer Minderheitengruppe angehört.

2.2.1. Herta Müller - National-, Regional- oder Minderheitenliteratur?

Zu welcher Literatur gehört Herta Müller?⁷ In Zusammenhang mit ihr wird beinahe immer von rumäniendeutschen Autoren und Literatur gesprochen. Dadurch, dass ihre Werke mit nur geringen Ausnahmen in deutscher Sprache verfasst wurden, müsste sie doch zur deutschen Literatur gehören. Doch was ist, oder gibt es überhaupt “die deutsche Literatur”? Andererseits gab Herta Müller immer von sich, sie sei keine Schriftstellerin aus Rumänien, sondern eine aus dem Banat. Im Lichte dessen erscheint ja die Zuordnung zur Regionalliteratur passender. Letzten Endes gehört sie auch zu einer Minderheit, also wäre die Bezeichnung Minderheitenliteratur genauso angebracht. Natürlich setzen diese Zugehörigkeiten verschiedene Erwartungen und auch unterschiedliche Zielgruppen voraus.

Seit langem ist es ein Forschungsdesiderat, die Beziehung und den Unterschied zwischen National- und Regionalliteraturen festzustellen oder sie dann ja überhaupt zu definieren. Ein erster Definitionsversuch kam 1985 von Helmut Kreuzer. Er definierte die zeitgenössischen deutschen Literaturen des Auslands als

“Literarische Komplexe, die unter den Bedingungen der Mehrsprachigkeit zumeist [...] von Minderheiten - Zuwanderern oder abgetrennten ethnischen Gruppen - hervorgebracht werden, innerhalb einer bestimmten Provinz eines “Nationalstaats” nicht deutscher Prägung mit Produktions-, Distributions und Rezeptionsverhältnissen, die sich vom “literarischen Leben” beider deutscher Staaten beträchtlich unterscheiden.” (Kreuzer 2001:8f, zit. nach János-Szatmári 2007:005)

⁷ Für weitere Auseinandersetzungen dazu siehe Kap. 3 zur Rezeption

Norbert Mecklenburg sieht eine Regionalliteratur als “die Summe aller literarischen Äußerungen, die in einem territorialen Teilgebiet, einem begrenzten Kultur-, Geschichts- und Sozialraum entstehen und vorwiegend in diesem Raum rezipiert werden”. (vgl. János-Szatmári 2007:205) Diese Definition erscheint für Herta Müller unpassend, da diese in einem überaus größeren Raum rezipiert wurde als der, in dem die Werke entstanden. Konrad Funke schlägt ein pluralistisches Modell der deutschen Literaturen vor:

“geprägt werden die deutschsprachigen Literaturen nur zum kleinen Teil vom Erbe. Weite größeren Einfluss haben die gesellschaftlichen Verhältnisse, die Größe des jeweiligen Sprach- und Literaturverbreitungsgebietes, die durch Landschaft und Historie erzeugte Mentalität, der landesübliche Sprachschatz.” (vgl. Mytze 1973:3 zit. nach János-Szatmári 2007:206)

Dabei ist anzumerken, dass bei Funkes Definition der Schwerpunkt auf die raumbedingte Mentalität und den landesüblichen Sprachgebrauch gelegt wird, wobei das im Falle Herta Müllers eine wichtige Rolle spielt.

In diesem Zusammenhang sind die rumäniendeutschen Autoren am besten unter die rumäniendeutsche Literatur einzugliedern, ein Begriff, der schon hier von Anfang an problematisch erscheint. Wie George Guțu schon postulierte, braucht es bei der Bezeichnung zuallererst eine klare Definition und Unterscheidung von den anderen, lange Zeit als Synonym verwendeten Bezeichnungen, etwa “deutsche Literatur in der RVR”, “deutsches Schrifttum der RVR” “deutschsprachige Literatur” oder “deutschsprachige Literatur im rumänischen Sprachraum” oder “fünfte deutsche Literatur” (vgl. János-Szatmári 2007:207). Laut János-Szatmári

können die oben zitierten anderen Begriffe nur auf die in Rumänien entstandene Literatur bezogen werden, weil nur in dem Begriff rumäniendeutsche Literatur die Prägung durch die rumänische Umgebung und der Bezug zur deutschen Literatur und Sprache enthalten ist. (János-Szatmári 2007:207)

Auf den ersten Blick erscheint es passend, Herta Müllers Angehörigkeit als rumäniendeutsche Literatur zu bezeichnen, zumal dass die Mehrheit ihrer Werke in Deutschland verfasst wurde. Dennoch ist dies doch auch problematisch, denn Herta Müller galt durch die Zugehörigkeit zur Aktionsgruppe Banat, einer Gruppe, die sich der traditionellen Literatur entgegen positionierte, als Außenseiterin und sogar Nestbeschmutzerin. ()

Vielmehr galt es Herta Müller, keiner Gruppe anzugehören, sondern sich über die Abgrenzung dazu zu identifizieren. János-Szatmári merkt trotzdem an, “dass man die Autorin und ihr Werk völlig vom sozialhistorischen Kontext lösen sollte, weil der Wunsch nach Distanz gerade aus diesem gewachsen ist und ihre Existenz als Schriftstellerin begründet hat.” (János-Szatmári 2007:212)

2.2.2. Literarische Merkmale

Eine Analyse der Merkmale der Literatur Herta Müllers wird unvermeidlich die Stichworte “Multikulturalität”, “Fremdheit” oder “Alterität” beinhalten. Henriette Schröder bezeichnete Herta Müllers Literatur als „zwischen den Sprachen schwimmend“ (vgl. Sienerth 1999).

Freilich ist das definitorische Merkmal ihrer Werke aufgrund des späten Erwerbs des Rumänischen die Latenz der rumänischen Sprache. Norbert Otto Eke beschreibt dies folgendermaßen:

dennoch ist die Landessprache für Herta Müller zeitlebens eine – wenn auch produktive Reibungen ermöglichende – Fremdsprache geblieben, deren Hintergrundrauschen gleich wohl in ihren, dem binnendeutschen Muttersprachler oft fremden, Sprachbildern hörbar ist. (Eke 2017:6)

Die Sprachlatenz bildet auch das Kriterium zur Auswahl der untersuchten Elemente im Kapitel 4 und wird infolgedessen auch unter Berücksichtigung ihrer Funktion definiert.

2.2.3. Sprachlatenz

Zunächst erscheint eine begriffliche Auseinandersetzung mit dem Terminus “Sprachlatenz” notwendig.⁸ Somit fällt bei der Bezeichnung “latent” sofort auf, dass eine Sprache nur dann latent sein kann, wenn eine andere manifest ist.

Auf diese Begrifflichkeiten geht Carmine Chiellino in seinem Aufsatz *Liebe und Interkulturalität* ein. Somit ist unter manifester oder angewandter Sprache “die Sprache zu verstehen, in der das Werk abgefaßt vorliegt.” (Chiellino 2001:101 zit. In Hergheligi 2009:392). Weiter schreibt Chiellino: „Unter Sprachlatenz verstehe ich das Auftreten der Herkunftssprache der Protagonisten oder des Schriftstellers in einem Werk, das in der Landessprache geschrieben wird.“ (Chiellino 2001:101 zit. nach Hergheligi 2016:119f). Er nuanciert dennoch seine Aussage:

Als latente Sprache fungiert: Entweder die Sprache der kulturellen Herkunft der Protagonisten, falls der Roman in einer anderen Sprache abgefaßt ist, [...] – Oder die Sprache der Raum/Zeit-Konstellation, in der das Werk zum Teil angesiedelt ist. (Chiellino 2001:109f zit. nach Hergheligi 2016:120)

Das heißt, nicht nur eine andere Sprache, sondern auch eine andere Raum/Zeit-Konstellation kann als latente Basis dienen.

Der Begriff Sprachlatenz hängt mit dem - oft mit negativen Konnotation benutzten - Begriff “Sprachinterferenz” zusammen. Petioky definiert die Sprachinterferenz als „die Verletzung einer sprachlichen Norm, die sich durch die Beeinflussung anderer sprachlicher Elemente aus der besser beherrschten Sprache erklären lässt“ (Petioky 1970:64 zit. nach Gushchina

⁸ Eine Anmerkung ist an dieser Stelle jedoch angebracht: in diesem Subkapitel wird auf den Begriff Sprachlatenz allgemein eingegangen. Für übersetzungswissenschaftliche Überlegungen bezüglich ihrer Erscheinungsformen in Herztier siehe Subkapitel 2.2.4.

2013:20). Freilich überlappen sich die beiden Begriffe gewissermaßen und in der vorliegenden Arbeit werden sogar manche Arten der in Herztierr auf tretenden Sprachlatenz als Fälle von Sprachinterferenz bezeichnet. Trotzdem sei hier eine Anmerkung angebracht, insbesondere im Hinblick auf die Formulierung "besser beherrschte Sprache": die Sprachinterferenz in Herztierr - obwohl das Werk stark autobiographisch ist - ist überhaupt nicht etwa auf mangelnde Sprachbeherrschung der Autorin zurückzuführen und wird demzufolge nicht als unbewusste, infolge eines sprachlichen Ungleichgewichtes entstandene Sprachinterferenz betrachtet, sondern als Erscheinungsform des Sprachgemisches bei der Ich-Erzählerin.

Es stellt sich infolgedessen natürlich die Frage nach dem Sinn, der Funktion der Sprachlatenz. Chiellino äußert sich ebenfalls dazu:

Die angewandte Sprache ist in der Lage, Farben und Gegenstände in Besitz zu nehmen, indem sie sie in ihrer Gegenwart benennt. Ihr entgeht jedoch die zeitliche Tiefe der Erfahrung, d.h. Das Gedächtnis, das sich durch den langjährigen Kontakt mit Farben und Gegenständen in dem anwesenden Körper herausgebildet hat. Ein Zurückführen von Farben und Gegenständen zur Erinnerung ist ihr versperrt, denn Ort des Sich-Erinnerns ist die Herkunftssprache des Protagonisten, die wiederum im Roman als latente Sprache fungiert. (Chiellino 2001:113 zit. nach Ellinger 2014:203)

Er bezieht sich vor allem auf Autoren mit Migrationshintergrund, die die Sprachlatenz als Mittel zur Erinnerung und Beibehaltung der Heimatkultur einsetzen. Auch sei hier angemerkt, dass Chiellino von einem stark interkulturellen Ansatz ausgeht, dem ein Kontakt zwischen in sich geschlossenen Kulturen zugrunde liegt. Ellinger bemerkt hier folgendes: Obwohl zunächst problematisch für den Fall Herta Müllers, die keinen eigentlichen Sprachwechsel vollzieht und die durch ihre Werke nicht darauf abzielt, die banatschwäbische Kultur im Ausland beizubehalten, ganz im Gegenteil (vgl. Ellinger 2014:203f), erscheint Chiellinos Ansatz dennoch sinnvoll, denn obwohl die Sprache die Kultur ja freilich beeinflusst und auch als Teil derer betrachtet werden kann, ist Sprache nicht gleich Kultur oder Weltbild. In *Der König verneigt sich und tötet* thematisiert auch die Autorin diesen Unterschied innerhalb derselben Sprache: "In der Dorfsprache [...] lagen bei allen Leuten um mich herum die Worte direkt auf den Dingen, die sie bezeichneten. Die Dinge hießen genauso, wie sie waren, und sie waren genauso, wie sie hießen." (Müller 2003). Hornby weist auch darauf hin, dass Sprache und Kultur auseinanderzuhalten sind, wobei es "innerhalb desselben Sprachraumes weitläufige kulturelle Unterschiede geben kann (Hornby 1977:142).

Pride liefert auch eine Überlegung zu sprachlichen Interferenzen. Obwohl sich seine Aussage streng auf den Sprachwechsel bezieht, kann sie ja auch auf intralinguale Unterschiede abstrahiert werden:

The difference in language not only leads to the associated phenomenon of interference, but is a powerful stimulus to individual acts of thought, to comparisons and differentiations, to the realisation of the scopes and limitations of concepts to the understanding of nice shades of meaning (Pride 1919:107 zit. nach Hornby: 1977)

Raluca Hergheligiu schließt sich Chiellinos Auffassung der Sprachlatenz als Mittel zur Enkodierung von Erfahrungen an und wendet seinen Ansatz für Herta Müllers Literatur an:

Nicht nur Zitate, sondern auch kulturrelevante Einflüsse, die der Stil [sic!], die Weltanschauung und sogar die innere Struktur des Textes modulieren, hängen mit der Latenz der jeweiligen Sprache zusammen, die – auch in dieser Form – eine biographische Erfahrung des Autors kodifiziert (Hergheligiu 2009:394).

Die begriffliche Auseinandersetzung mit der Sprachlatenz mündet ganz selbstverständlich in die Frage nach der Verständlichkeit der Texte Herta Müllers. Wenn für die Entzifferung eines Textes Kenntnisse in eine Fremdsprache und -kultur notwendig sind, erscheint es als logische Folgen, dass die Verständlichkeit des Textes für einen Leser, der diese Erwartungen nicht entspricht, etwas darunter leiden könnte. Zwar bemerkt auch Hergheligiu, dass, “[...] die volle Erkenntnis dieser Merkmale einem interkulturellen Leser viel näher ist als einem monokulturellen Leser, obwohl, allgemein gesagt, die interkulturelle Literatur allen Arten von Lesern zugänglich ist” (Hergheligiu 2009:392). Fakt ist, dass solche Elemente das Textverständnis beeinflussen und erschweren, wenn nicht sogar in manchen Fällen, bei fehlender Kontextualisierung oder Erklärung besagter Elemente unmöglich machen.

Es ergibt sich also die Frage nach der Funktion der Sprachlatenz. In ihrem Aufsatz *Uncomfortable spaces - language and identity in Herta Müller's work* geht Doris Mironescu auf die Verbindung zwischen Sprache und Identität näher ein. Sie verwendet allerdings nicht die Bezeichnung *Sprachlatenz*, sondern spricht von *obskuren Metaphern* (“obscure metaphors”) und *Wortspielen* (“puns”), bei deren Entzifferung sowohl Rumänisch als auch Deutschkenntnisse erforderlich sind. (vgl. Mironescu 2015:67). In Essenz analysiert sie allerdings dasselbe Phänomen und macht einige interessante Überlegungen bezüglich der Bedeutung der rumänischen Sprachlatenz bei Herta Müller, auch betreffs der Titelauswahl.

Nämlich stellt sie fest, dass das latente Rumänische zu zweierlei Zwecken dient: erstens weist es ein unterschiedliches kognitives Universum auf. Zweitens ruft es aufgrund der Tatsache, dass es symbolisch die Sprache des Angreifers, der Oppression war, bestimmte Erinnerungen und Gefühle hervor:

Firstly, it allows the cognitive revelation of a linguistic universe different from the native, inherited linguistic universe. When exposed to a new language, one realises that the world looks different in another language than it does in one's own or, as the writer puts it in an essay from 2001, that “in every language there are other eyes”. The experience of the second language changes one's understanding of social life and even of inanimate objects.

Und

Secondly, Romanian language emerges in the author's memory whenever she recollects personal experiences, be they childhood perplexities or the traumatizing sessions of abusive interrogatories by the Securitate. Romanian was the language of the totalitarian aggressor who persecuted her for belonging to the German minority in Romania and therefore being a potential enemy; thus, Romanian became a language

of exclusion and oppression. But at the same time, Romanian is regarded as a language that offered the individual a space outside the world of ideology. (Mironescu 2015:62)

Die erste Überlegung deckt sich weitgehend mit dem von Sapir und Whorf entwickelten linguistischen Relativitätsprinzip. Laut dieses Prinzips stehen strukturelle Merkmale einer Sprache mit außersprachlichen Merkmalen in Verbindung, das heißt, verschiedene Sprachen bringen verschiedene Weltanschauungen⁹ mit sich (vgl. Kay 1984). Nicht nur verschiedene Weltanschauungen hängen mit der Sprache zusammen, sondern Sprachen können auch - in Anlehnung an Chiellino - als Speicherort für bestimmte Erfahrungen dienen. Georg Kremnitz äußert sich auch dazu und thematisierte die symbolische Bedeutung der Sprache. Laut ihm seien Erfahrungen in einer Sprache gleichsam an die Sprache gebunden (vgl. Kremnitz 1996).

Mironescu geht in ihrer These auch den Aspekt der Arbitrarität der Sprache an. Mit der Erwerb der rumänischen Sprache wird sich Herta Müller dessen bewusst und setzt die Sprachlatenz gewollt ein, um durch die rumänische Sprache die dazugehörigen kulturellen Elemente dem deutschsprachigen Leser näherzubringen.

Die zweite Bedeutung, so Mironescu, legt den Schwerpunkt auf das Rumänische als Sprache der opprimierenden Mehrheit. Durch das bewusste Verfahren der Sprachlatenz in *Herztier* übernimmt die Autorin wieder die Kontrolle über die Sprache des Diktators und löst sich somit endlich von ihr.

Es wird also ersichtlich, dass die Sprachlatenz eine wesentliche Rolle bei Herta Müller spielt, vor allem, dass sie beinahe in allen Titeln ihrer Werke vorkommen. Exemplarisch dafür ist die Publikation *Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt*. Norbert Otto Eke betrachtet den Titel als eine wortwörtlich übersetzte rumänische Redewendung (omul este un mare fazan pe lume). Er äußert sich ebenfalls zum "Einschreibe-Verfahren", was nichts Anderes ist, als ein Fall von Sprachlatenz:

Der Titel der Erzählung "Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt", der eine rumänische Redewendung ins Deutsche einschreibt und daraus einen poetischen Fremdheitseffekt bezieht (im Rumänischen ist der nicht flugfähige Fasan ein Verlierer, weil er dem Jäger nicht entkommen kann), ist nur ein Beispiel für dieses gleichsam interkulturelle Einschreibe-Verfahren (Eke 2008:250).

Mironescu stellt sich hierbei ganz selbstverständlich die Frage nach dem Grund zur beinahe ausnahmsloser Auswahl zweisprachiger Titel im Werk Herta Müllers. Die Autorin muss wohl ganz im Klaren darüber gewesen sein, dass Leser, die nicht über die erforderlichen kulturellen

⁹ Der Terminus Weltanschauung ist hier allerdings heikel, da er nach der sogenannten "starken Variante" der Theorie, nämlich dem linguistischen Determinismus andeutet, welcher besagt, dass linguistische-strukturelle Merkmale die Denkweise und Weltanschauung *bestimmt*, im Gegensatz zur schwachen Variante, laut der die Weltanschauung nur *beeinflusst* wird. Die starke Variante der Sapir-Whorf Hypothese wurde infolge zahlreicher Argumente widerlegt.

Kenntnisse verfügen, nicht alle Bedeutungsfeinheiten schätzen oder überhaupt verstehen können. Versucht die Autorin dadurch etwa Rumänien oder der deutschen Minderheit gleichsam Respekt zu zollen?

Den Banater Schwaben eindeutig nicht, denn sie galt, wie bereits erläutert, als Außenseiterin aufgrund ihrer Positionierung wider das traditionelle Dorfleben. Von Rumänien hat sich Herta Müller ja auch immer distanziert. So sei sie ihrer Aussagen zufolge "eine Schriftstellerin aus dem Banat", nicht eine aus Deutschland oder Rumänien. Tatsächlich wirkt bei ihr die Abgrenzung, nicht die Zugehörigkeit identitätsbildend, sodass es ziemlich weit hergeholt wäre, von irgendwelchem "Wehmut" der Autorin gegenüber Rumänien zu sprechen, dem Land, in dem sie ihr ganzes Leben verhört und verfolgt wurde. Mironescu schlägt hierzu eine Antwort vor:

Since her book titles are always enigmatic, these German-Romanian titles extend their mystery a little further. They draw attention to that which remains inexplicable even though it is presented in words, which are said to be a vehicle for reason and understanding. The writer's option for bilingual titles can be read as a suggestion that no single language can explain everything or can fully and aptly translate personal experience. As such, readers are urged to exit their comfort zone of language as an expression of individuality. The rift between objects and words is also present at the heart of one's identity, is what her elliptical, transcultural puns seem to say. (Mironescu 2015:67f)

Genau darin besteht die Funktion der zweisprachigen Titel, ja der Sprachlatenz allgemein. Sprachlatente Elemente dienen dazu, den Leser aus seiner monolingualistischen und -kulturellen Komfortzone zu drängen. In Anlehnung an die Sapir-Whorf Hypothese thematisiert Mironescu die Kluft zwischen Objekte und die Wörter, die sie bezeichnen und somit die Arbitrarität der Sprache. So Mironescu wirkt diese Kluft identitätsbildend. Der Leser wird somit mit neuen sprachlich-kulturellen Perspektiven konfrontiert - infolge dieser Kollision entstehen neue und kreative ästhetische Möglichkeiten, die dem (deutschsprachigen) Leser die fremde (rumänische) Kultur durch das Medium der deutschen Sprache näherbringen, sie mit den neu gewonnenen Perspektiven durchsetzen.

Zugleich dient die Latenz auch dazu, den Leser zur Reflexion über eine andere und in logischer Folge dazu die eigene sprachlich-kulturelle Identität zu veranlassen. Der Leser soll dementsprechend erkennen, wie transkulturelle Identitäten gebildet werden. Seine Identität sollte dann nach der Konfrontation mit der Alterität in Herzzeit um neue Erkenntnisse bereichert werden. Diese Alterität und Ambiguität dienen auch, um mit Amman zu sprechen, dazu, die Kohärenz im Ausgangstext zu erörtern und sie als intendierte Inkohärenz zu definieren (vgl. Ammann 1990:212 zit. nach Sommerfeld 2016:41).

2.2.4. Der Fall *Herztier*

Der im Jahre 1994 erschienene Roman *Herztier* stellt den zweiten Teil der sogenannten Ceausescu-Trilogie dar, zusammen mit *Der Fuchs war damals schon der Jäger* und *Heute wäre ich mir lieber nicht begegnet*.

Das Werk bereitet das Thema der Angst und Verfolgung durch die *Securitate*, den rumänischen Geheimdienst unter der Diktatur des kommunistischen Regimes in Rumänien stark autobiographisch auf. Der Roman handelt von der namenlosen Ich-Erzählerin, ihren drei Freunden, ebenfalls rumäniendeutscher Abstammung, Georg, Kurt und Edgar, und vom Verrat Teresas, der rumänischen Freundin der Ich-Erzählerin, angestiftet durch die *Securitate*. Ebenfalls geht es um die Verhörungen der Ich-Erzählerin durch den rumänischen *Securitate*-Hauptmann Pjele.

Das auszeichnende Merkmal dieses Werkes sind die durchdringende Sprachbilder, die oftmals auf eine sprachlatente Grundlage des Rumänischen zurückzuführen sind. Da diese Arbeit aus übersetzungswissenschaftlicher Perspektive mit der Sprachlatenz operiert, erscheint es notwendig, die verschiedenen Stellen entsprechend zu klassifizieren, um sie gründlich untersuchen und bewerten zu können. So bieten sich hier mehrere Möglichkeiten.

Eine mögliche Kategorisierung schlägt Tünde Eva Anișas in ihrer Studie zur Mehrsprachigkeit bei Herta Müller (vgl. Anișas 2017) vor. Bei Anișas wird zwischen phonetischer, lexikalischer und kulturell-pragmatischer Ebene unterschiedet. Auf der phonetischen Ebene sind hauptsächlich Anpassungen rumänischer Wörter an den deutschen Rechtsschreibregeln. Dies erleichtert es dem deutschsprachigen Leser, die Aussprache der jeweiligen Begriffe richtig aufzufassen. Die Lexikalische Ebene beinhaltet hauptsächlich sprachlatente Wörter oder Ausdrücke sowie Komposita. Die kulturell-pragmatische Ebene handelt neben Volksdichtung auch von rumänischen Bräuchen, die im Werk durch latente Ausdrücke zum Vorschein kommen. Allerdings scheint die Autorin, sich bei der lexikalischen Kategorie hauptsächlich mit der rumänischen Neigung zur Aberglaube zu befassen. Eine solche Auslegung ist vom translationswissenschaftlichen Standpunkt aus kaum von Interesse.

Auch schlägt Angela Ellinger in ihrem Beitrag zum rumänischen Hintergrund in *Herztier* eine Möglichkeit der Kategorisierung vor. So geht sie ebenfalls im Sinne der Sprachlatenz vor und unterteilt die rumänisch-geprägten Ausdrücke in Phraseologismen und wörtliche Übersetzungen. Ellinger verwendet den Begriff Phraseologismus im erweiterten Sinne als Oberbegriff für Phraseologismus, Redewendung, Redensart und festen Ausdruck, und schlägt folgende Definition vor:

Die Termini Phraseologismus, Redewendung, Redensart, fester Ausdruck werden nach obigen Definitionen für Wortkombinationen, die einen ständigen bzw. Festen Charakter haben, eventuell idiomatisch und im mentalen Lexikon eines Rumänisch- bzw. Deutschsprechenden gespeichert sind, synonym verwenden. (Ellinger 2014:205)

Somit werden unter der Kategorie der *Phraseologismen* jene festen Ausdrücke bezeichnet, die in unterschiedlichem Maße auf rumänische Redewendungen zurückzuführen sind. Hingegen bezieht sich der Begriff *wörtliche Übersetzungen* nur auf einzelne Lehnübersetzungen.

Die von Ellinger vorgeschlagenen Kategorien überlappen sich auch teils mit denen von Anița. So könnte eine Übereinstimmung der lexikalischen Ebene mit den wörtlichen Übersetzungen und den Phraseologismen festgestellt werden. Bei Ellinger wird eine klare Unterscheidung zwischen Redewendungen und Lehnübersetzungen vorgenommen, während Anița beide Begriffe pauschal unter den Oberbegriff Lexik bringt.

Diese Unterteilung ist auf ersten Blick sinnvoll, vor allem, weil sich Ellinger ebenfalls mit dem Aspekt der Modifikation besagter Phraseologismen befasst. Obwohl sie diesen Aspekt nicht explizit aus translationswissenschaftlicher Perspektive anspricht, kann er sich als nützlich erweisen.

Eine dritte Möglichkeit stammt von Raluca Hergheligi und ihren Essays zur Sprachlatenz bei Herta Müller (vgl. Hergheligi 2009, Hergheligi 2016). So ist ihren zwei Beiträgen zu entnehmen, dass eine klare Unterscheidung zwischen den früheren Werken von Herta Müller und dem Roman *Herztier* zu machen ist, wobei die zwei Ansätze in gewisser Weise in einer Beziehung der Komplementarität gesehen werden sollen. Jedoch scheinen sich die zwei Ansätze gegenseitig zu beeinflussen: Der erste Ansatz behandelt die spätere Schaffensperiode Herta Müllers, in der das essayistische Werk unterzugliedert ist, welches eher aus einer sprachkognitiven Perspektive analysiert wurde. Im Gegensatz dazu wird die Sprachlatenz in *Herztier* eher in Anbetracht der metaphorischen Dimension, die dadurch zustande kommt, untersucht und erklärt. Wie bereits angedeutet schließen sich allerdings die zwei Kategorisierungen nicht aus. So wirkt die erste Unterteilung als Basis, Ausgangspunkt für die zweite, der hier eher die Rolle einer Metaebene zukommt.

Jedoch erscheint Kritik an Hergheligi's Modell angebracht zu sein, vor allem aus dem Grunde, dass sich auf der metaphorischen Dimension eines Textes basierende Kategorien relativ schwierig auf einer übersetzungswissenschaftlichen Ebene operationalisieren lassen. Hinzu kommt, dass diese Kategorien eher Beschreibungen von Einzelfällen und weniger klare Gattungen darstellen. Das heißt, auf die ganze Bandbreite von Stellen im Text können Hergheligi's Kategorien nicht abstrahiert werden.

Demzufolge erscheint es notwendig, zwecks einer gründlichen Analyse der ausgewählten Elemente im Text eine Kategorisierung derer vorzunehmen. Die in dieser Arbeit verwendete Kategorisierung bedient sich primär der drei von Anița stammenden oben erwähnten Ebenen. Die Unterkategorien dieser drei Ebenen sind sowohl auf Anița 2017 als auch auf Ellinger 2014 zurückzuführen.

Auf phonetischer Ebene tritt bei Müller das Phänomen der Anpassung rumänischer Lexeme auf, vor allem (Orts-)Namen an die phonetischen Regeln der deutschen Sprache. Die Funktion dieses Verfahrens besteht darin, dem deutschen Leser die Aussprache der bestimm-

ten, ihm höchstwahrscheinlich unbekanntem rumänischen Begriffen oder Benennungen zu erklären. In diesem Sinne dienen diese Stellen dazu, den Text in den rumänischsprachigen Kontext einzubetten und ihm Authentizität zu verleihen.

Auf lexikalischer Ebene macht sich die Sprachlatenz durch Wortübernahmen und Wortneuschöpfungen bemerkbar. Wortübernahmen bestehen in Wörtern, Wortgruppen oder sogar ganzen Sätzen oder Passagen, die entweder in einer Fremdsprache geschrieben sind oder bei denen die Sprache explizit thematisiert wird. Diese Art von Sprachlatenz wird vor allem dann angewendet, wenn die Ich-Erzählerin sich in rumänischsprachigen Kontexten befindet und/oder rumänisch spricht. Wortneuschöpfungen sind hauptsächlich Nominalkomposita, die in der Rumänischen Sprache vollkommen fehlen und deren Wiedergabe aufgrund der grammatisch-strukturellen Unterschiede zwischen den zwei Sprachen meistens andere grammatikalische Strukturen benötigt.

Die lexikalische Ebene weist auch das Phänomen der Sprachinterferenz auf. Die Sprachinterferenz zeigt sich durch die Lehnübersetzung rumänischer und seltener schwäbischer Wörter und Redewendungen. Somit kann sie zweierlei untergliedert werden: Wörtliche Übersetzungen und Phraseologismen. Die Wörtlichen Übersetzungen stellen einzelne Lehnübersetzungen dar. Analog dazu sind Phraseologismen fixierte rumänische, wortwörtlich ins Deutsche übersetzte Ausdrücke, Redewendungen oder Redensarten.

Die metaphorisch-kulturelle Ebene, die Aniṭas als kulturell-pragmatische Ebene bezeichnet, setzt sich aus zwei sich wiederholenden, durch den ganzen Roman durchziehenden Motiven zusammen: dem titelgebenden Herztier und dem wiederholten Motiv des Windes. Ebenfalls sind auf dieser Ebene mehrere Gedichte, die das Werk kennzeichnen und einen Bezug zur rumänischen Kultur herstellen, zu finden.

Hier sei allerdings erwähnt, dass diese Kategorien nicht in Stein gemeißelt sind, sondern sie überlappen sich zuweilen: manche Elemente könnten in mehrere Kategorien hineinpassen. Der Nachvollziehbarkeit halber werden sie allerdings nur unter jeweils einer der Kategorien aufgeführt.

2.2.5. Bedeutung für den Übersetzungsprozess

Aus den oben geschilderten Überlegungen ergeben sich interessante übersetzungs-wissenschaftliche Erkenntnisse.

Als allererstes ist hier erwähnenswert, dass das Verfahren der Sprachlatenz ein völliges Umkehren des Schreib- sowie Übersetzungsprozesses zur Folge hat. Bei sprachlatenzfreien Texten ist der Schreibprozess intralingual und intrakulturell. Die Verfassung des Ausgangstextes erfolgt in der Landessprache und ist somit ja auch in der Landeskultur¹⁰ verankert. Bei der

¹⁰ Die Termini *Landessprache* und *Landeskultur* sind natürlich Vereinfachungen und sollen nicht als Plädoyer für einen interkulturellen Ansatz gelesen werden: Staatssprachen und -kulturen sind ja keine in sich geschlossene, undurchlässige und opake Entitäten.

Übersetzung wird dann ein Sprachwechsel vollzogen und die mit der Sprache zusammenhängende Kultur in einen anderen kulturellen Kontext versetzt und dem Zielleser nähergebracht. Die Übersetzung wirkt also interlingual und interkulturell.

Bei *Herztier* und freilich bei allen Werken von Herta Müller, mit Ausnahme der früheren latenzfreien Werke und derer, die in rumänischer Sprache verfasst wurden, wird diese Gegebenheit auf den Kopf gestellt. Aufschlussreich sind hier die Worte der Autorin:

Rumänien ist HINTERSINN für das, was in diesem Land gerade vor meinen Augen geschieht. Das Deutsche ist meine Muttersprache, aber angesichts des Hiesigen, eine mitgebrachte Sprache...auch die gewöhnlichen Wörter Laden, Straße, Friseur, Polizist sagten im alltäglichen Gebrauch mit dem jeweils gleichen Wort etwas anderes, weil die Dinge, die sie gleich benannten, anders waren. Man kann eine Sprache jedoch nicht zweimal erlernen: Ich sag die alten Worte, ich spreche wie damals. Doch sehen muss ich darin etwas Neues. (Müller 2015:32)

Und

Nicht im Reden und nicht im Schreiben. Ich habe in meinen Büchern noch keinen Satz auf Rumänisch geschrieben.¹¹ Aber selbstverständlich schreibt das Rumänische immer mit, weil es mir in den Blick eingewachsen ist. (Müller 2003:27)

Die zwei Zitate heben den Einfluss der rumänischen Sprache hervor und untermauern die These dass die Sprachlatenz durch das Medium des Deutschen den rumänischen Alltag, mit anderen Worten die rumänische Realität in den Vordergrund rückt.

Unter dieser Erkenntnis wird der Schreibprozess in *Herztier* mindestens betreffs der Sprachlatenz interlingual und ansonsten aufgrund der geschilderten Realität interkulturell. Hingegen wird der eigentliche Übersetzungsprozess interlingual und intrakulturell.

Was die Schwierigkeiten anbelangt sind hier die Meinungen gespalten: auf die Frage, ob der Roman schwierig oder einfach zu übersetzen war, antwortete mir Nora Iuga folgendermaßen: “Es war sehr einfach, weil er ohnehin schon auf Rumänisch war”. Hingegen meinte Al. Sahighian, der ebenfalls einige Werke ins Rumänische übersetzt hat “Provocarea pe care-o constituie textele ei, dificultățile deseori extreme pe care i le pun traducătorului pesemne că nu fac decât să-l incite pe acesta și să-i sporească plăcerea de a le traduce. Cu mine cel puțin așa se-ntâmplă.” (Adevărul) Es hängt also vom Übersetzer ab, ob er die Sprachlatenz gleichsam als Fluch oder Segen betrachtet.

Unter Berücksichtigung ihrer Funktion bringt sie jedoch nicht zu unterschätzende Schwierigkeiten mit sich, nämlich, sie bringt den Übersetzer in die ungünstige Position, dem ZT-Leser seine eigene Kultur näherbringen zu müssen, und zwar auch auf kreativ anmutende, funktionsmäßig wohl identitätsbildende Art und Weise.

¹¹ Inzwischen ist die Gedichtcollage “Este sau nu este Ion” 2005 in rumänischer Sprache erschienen.

2.3. Die Übersetzerin Nora Iuga

Die Hauptfrage dieses Subkapitels bezieht sich auf den Einfluss des Übersetzers und seine Rolle, sein Abstraktionsvermögen im Laufe des Übersetzungsprozesses. Genauer gesagt: Stellt eine literarische Laufbahn wie die von Nora Iuga für das Übersetzen einen Vorteil oder eine Hürde dar? In Böhlers Worten: Trägt die professionelle Tätigkeit als Schriftsteller zum Abstraktionsvermögen eher bei oder tut sich der Schriftsteller-Übersetzer in der Tat vermehrt damit schwer, seinen eigenen Stil von dem des zu übersetzenden Autors getrennt zu halten?

Es sei vorweggesagt: Nora Iuga ist keine ausgebildete Übersetzerin im klassischen Sinne des Wortes. Ihre Tätigkeit als Übersetzerin fing erst an, nachdem sie zur Zeit der kommunistischen Regimes in Rumänien auf die Liste der verbotenen Schriftsteller geriet. Sie gab selbst an, für sie sei Übersetzung zu jener Zeit eine Art Ausweg aus diesem Publikationsverbot gewesen. Dies führt dazu, dass sich Nora Iuga eher die Ansicht vertritt, dass das Übersetzen eher als Kunst betrachtet werden sollte. In einem Artikel aus Dilema Veche erscheint folgender Abschnitt:

Nu că traducerea n-ar fi tot creație... Pentru Nora Iuga, traducerile constituie chiar o parte a operei de scriitor. Oricum, le-a dat de la bun început importanță: "Le-am făcut cu aceeași pasiune, aceeași dăruire, aceeași disciplină. (Dilema Veche 2012)

Tatsache ist, ein oberflächliches Durchstöbern der Publikationen, in denen sie erwähnt wird, ist ausreichend zu veranschaulichen, dass sie sich selbst in erster Linie als Dichterin und erst danach als Übersetzerin versteht. An den Stellen, an denen ihre übersetzerische Tätigkeit überhaupt noch erwähnt wird, erscheint immer die Formel "Dichterin und Übersetzerin", in dieser Reihenfolge.

Die Annahme, ein Übersetzer sollte komplett neutral sein und sich irgendwie von seinen kulturellen Gegebenheiten loslösen können, erscheint geradezu utopisch. Der Übersetzer, wie jeder andere Mensch, ist das Resultat seines sozialen und kulturellen Umfelds. Er lebt nicht in einem Vakuum und kann sich demzufolge von gewissen Normen und Gewohnheiten nicht lösen.

Des Weiteren ist im Rahmen dieses Kapitels auch der Werdegang Nora Iugas in Betracht zu ziehen. Auch wenn sie nicht per se der deutschen Minderheit in Rumänien angehört, so wurden doch ihr Werdegang und ihre Ausbildung zweifelsohne von der deutschen Minderheitenkultur selbst geprägt. Sie war infolgedessen stets in Kontakt mit der deutschsprachigen Welt. Solch eine Laufbahn gewährt einem natürlich eine andere Weltanschauung, die sich wiederum in der literarischen Tätigkeit und im Schreibstil widerspiegelt. Auch wichtig ist, dass sie somit die in Herta Müllers Werken beschriebenen Ereignisse und Ideen auch miterlebt hat.

Hierbei ist ein weiterer Aspekt anzumerken, und zwar: aufgrund ihres Prestiges wurde Nora Iuga neben der Rolle als Übersetzerin mancher Werke, nicht nur derer von Herta Müller, auch die Rolle der Vermarktung zugeschrieben. Damit wird nicht gemeint, dass sie etwa die

Rolle der Verlagshäuser übernahm. Hingegen hatte sie als berühmte Figur der rumänischen literarischen Szene Zugang zu einer großen Anzahl an Vorträgen und Konferenzen, im Rahmen derer sie ihre Übersetzungen auf eigenen Wunsch hin bewerben konnte. Solche Aspekte gehen über den Rahmen vorliegender Arbeit hinaus, trotzdem ist es interessant zu erwähnen, dass gewöhnlicherweise dem Autor die Aufgabe zugeschrieben wird, die jeweilige Publikation zu vermarkten. Natürlich ist hierbei nicht die Rede um die reine Werbung, die über andere Wege erfolgt, sondern darum, dass normalerweise der Autor bei Lesungen, Konferenzen, Literaturkreisen usw. teilnimmt. Herta Müller hat sich hingegen, nicht zuletzt durch die Auswahl der Sprache und die allgemeine, bis zum Zeitpunkt des Nobelpreises gegenseitige Ignorierung des rumänischen Raumes, mindestens auf den deutschen Markt konzentriert. Somit wurde die „Vermarktung“ der jeweiligen Publikationen in der „spirituellen Heimat“ gewissermaßen von Nora Iuga übernommen.

3. REZEPTION UND WIRKUNG

Relevant sowohl aus kultur- als auch aus translationswissenschaftlicher Sicht ist die Rezeption Herta Müllers in Deutschland und Rumänien. Kulturwissenschaftlich, weil dadurch Erkenntnisse bezüglich des soziokulturellen Gefüges, in dem die Werke gelesen werden, gewonnen werden können. Aus übersetzungswissenschaftlicher Sicht ist die Rezeption relevant, weil sie letztendlich auch als Maßstab einer Übersetzung herangezogen werden kann.

3.1. Literarische Rezeption in Deutschland und Rumänien

Leider lassen sich kaum analytische Ansätze bezüglich der rumänischen Rezeption von Herztier, ja ihrer sämtlichen Werke finden. Ein möglicher Grund dafür könnte der sein, dass jegliche Ansätze nach der Nobelpreisverleihung 2009 gleichsam in einen Streit um ihre Staats- und literarische Angehörigkeit ausarteten. Eher konzentrierten sich die Literaturkritiker auf die kulturelle Zuordnung und die Auseinandersetzung mit Müllers Vorwürfen an Rumänien und seine Intellektuellen betreffs des vermeintlich lückenhaften Widerstandes gegen die Securitate als die Rezeption ihrer Werke datenmäßig zu erfassen.

Studien zur Aufnahme in Deutschland sind wohl zahlreicher, doch die Forschungslage lässt trotzdem zu wünschen. So wird in Norbert Otto Ekes Monographie zu Herta Müller die deutschsprachige Rezeption von Herztier bündig abgewiesen mit einem Hinweis auf den 1994 Kleist-Preis und darauf, dass der Roman als "gelungen" gilt (Moyrer 2017:49). Im Kapitel zur deutschsprachigen Rezeption in Rumänien und Mitteleuropa steht hauptsächlich Niederungen im Mittelpunkt, wobei schließlich erwähnt wird, dass zwei Werke fast ausschließlich Lob erhielten: Herztier und Atemschaukel. (Sievers 2017:250)

Freilich ist eine quantitative Auswertung der Übersetzungen im Jahre 2016, also schon sieben Jahre nach dem Nobelpreis aufschlussreich: ins Englische wurde 14 Werke übersetzt - ins Rumänische 11 Werke. Der Grund für diese Auswahl ist nicht eindeutig, doch er könnte eben mit einem mangelnden Interesse der rumänischen Kultur an solchen Werken begründet werden.

Eine nur halbwegs aufschlussreiche Auskunft über die rumänische Rezeption von Herztier kommt von Nora Iuga selbst, nämlich "Herztier sei in Rumänien gut rezipiert worden, wie eben die Mehrheit ihrer Werke". (Iuga 2018)

Sonstige Rezensionen sprechen Herztier eher im breiteren Kontext der Widerstandsliteratur an und erwähnen die außergewöhnlichen Sprachbilder, ohne dennoch auf die Übersetzung einzugehen oder die Übersetzerin überhaupt zu erwähnen.¹² Beispielsweise äußert sich Dana Bizuleanu:

¹² Wird sie doch erwähnt, so kommt dies in keinen wissenschaftlichen Ansätzen vor, sondern eher in Blogs oder auf Verlagswebseiten, aus einem offensichtlichen finanziellen Grund, der auf dem Ruhm Nora Iugas, selbst eine berühmte Dichterin sowohl in Deutschland als auch in Rumänien, beruht.

Dacă romanul *Herztier* (*Animalul inimii*) este o capodoperă a universului individual, sugrumat (ștreangul vizibil și lizibil din roman) și deposedat într-un stat totalitar, romanul *Atemschaukel* (*Leagănul respirației*) a stârnit admirație, mai ales datorită greutateii estetice a unei asemenea proze. (Bizuleanu 2013:27)

Auch Delia Seicean ist folgender Meinung:

”*Animalul inimii*” e o metaforă pentru frică, regresivitate în instinctual, înghețul afectiv ca formă de protecție în fața lumii agresive care te menține într-o perpetuă stare de alarmă. În corelație cu măruntaiele uscate, păstrate de Lola în frigider (criogenie națională?) sau cu bolgia infernală a fabricii - abator în care muncitorii beau sângele cald al animalelor sacrificate ca într-un ritual sălbatic, avem imaginea unui spațiu deminizat. Nu e o lectură confortabilă, dar necesară. Cuvântul doare, pedepsește, iar nevoia lustrației este iminentă. (Seicean 2011:25)

Festgestellt wird also eine Tendenz, literarische Rezeptionsanalysen zugunsten eines kultur- oder transferbasierten Ansatz zu vernachlässigen. Freilich entspricht das ja der jüngsten Tendenz einer zunehmend globalisierten Welt, in der der Schwerpunkt eher auf kulturelle Aspekte gelegt wird.

3.2. Nach dem Nobelpreis

Jegliche Analyse der Rezeption Herta Müllers ist unmittelbar mit dem 2009 an sie verliehenen Nobelpreis für ihre gesamte literarische Laufbahn verbunden. Dadurch hat in Rumänien nicht nur ihr Werk, sondern auch ihre Person sowohl Lob, als auch massive Kritik seitens mancher Intellektuellen geerntet.

Hinzu kam, dass die Verleihung mit dem 20-Jährigen Jubiläum des Mauerfalls übereinstimmte. Somit wurde den Kritikern Öl ins Feuer gegossen, dass der Nobelpreis eigentlich eher zu einem politischen als zu einem literarischen Instrument geworden ist, und das hat sich auch in manchen Rezensionen und Kommentaren zum Preis widerspiegelt. So schrieb zum Beispiel Frank Wilson von *Books Inq.* “She may be a wonderful writer. I also think it is great to celebrate the collapse of communism. But it is no way to choose the winner of a *literary* prize.” (Benjamin 2008). Andere Rezensoren schreiben Müllers Erfolg ihrem kulturellen Hintergrund zu. So zum Beispiel M.A. Orthofer von *Literary Saloon*.

Bicultural/ethnic minority background (German in Romania -- a pretty exotic/unusual one, at least from some foreign perspectives) -- not a literary reason, but nationality and language always seem to matter...Anti-totalitarian writing -- and how: much of her writing deals with life under Ceaușescu, in horrific detail...Writes both poetry and prose. (Benjamin 2008)

Somit wird angedeutet, dass sich das Nobel-Komitee immer nach der Herkunft der Kandidaten richtet und dabei Personen “exotischer” Abstammung bevorzugt. Einen sehr interessanten Punkt bezüglich der Aufnahme des Nobelpreises in Deutschland macht Lev Grossman von *The Time*:

In the past decade, about half of the Nobel laureates in literature have been writers of whom few readers in the U.S., academics and literary journalists included, had or have any real awareness. What Americans may not realize is that Müller's selection isn't much less surprising in Germany...Almost no one considered her a figure of global literary eminence...If the past is any guide, the Nobel won't make Müller a household name in America -- it certainly hasn't done much for Elfriede Jelinek (who won in 2004) or Jean-Marie Gustave Le Clézio (2008). That may simply be because there is little in the lives of most Americans that resonates with what Müller has gone through. (Benjamin 2008)

Dementsprechend sei die Verleihung nicht nur in Rumänien, wo die Reaktionen teilweise durch Stolz, teilweise durch Abschottung gekennzeichnet waren, sondern auch in Deutschland - dem Land, in dem Herta Müller den größten Teil ihres Werks geschrieben hat - als eine Überraschung gekommen. Obwohl sie sich in Deutschland schon einer gewissen Anerkennung erfreute, wurde sie weder von der Kritik noch vom Publikum als eine globale Schriftstellerin betrachtet. Überrascht waren freilich auch die rumänischen Verleger: nach der Nobelpreisverleihung an sie eilten alle Verlagshäuser zur Besorgung von größeren Vorräten, da bis zu dem Zeitpunkt zur geringfügige Nachfrage nach ihren Werken bestand.

In Rumänien war die Aufnahme des Nobelpreises gespalten. Zum einen wurde das Ereignis mit massivem Stolz aufgenommen. Die Hoffnung in Rumänien war, dass durch den Nobelpreis der aus dem rumänischen Banat stammenden Herta Müller die rumänische Literatur zu einer "kulturellen Großmacht" werden würde. Wie der rumänische Philosoph Emil Cioran meinte: "die Ehre der kleinen Nationen ist immer leicht verletzt." (vgl. Die Welt 2009) In diesem Sinne kann der Versuch eines bestimmten Teils der rumänischen Gesellschaft, sich Herta Müller zu "bedienen" als Versuch interpretiert, für eine angebliche mangelnde Anerkennung der rumänischen Literaturszene wettzumachen.

Es gab zu dem Zeitpunkt auch zahlreiche Kritiker, die ihre Literatur eher flüchtig erwähnten und sie als Sprungbrett für die Sache ihrer Identität und Zugehörigkeit verwendet. So galt zu der Zeit der Journalist Cristian Tudor-Popescu als einer der bedeutenden Kritiker der Verleihung des Nobelpreises an Herta Müller: so wäre laut Popescu "der Nobelpreis vor allem aufgrund ihres deutschen kulturellen Hintergrundes und des politischen Engagements verliehen worden. Wäre sie in Rumänien geblieben, hätte sie das nicht geschafft." (Die Welt 2009) Weiterhin merkt er an: "Nicolae Ceausescu war für den Preis ausschlaggebend. Ich habe die Pressekonzferenz gesehen: Sie hat ständig über die Diktatur gesprochen, nicht über Literatur. Als ob sie Nelson Mandela war. Vielleicht hätte der Friedensnobelpreis besser zu ihr gepasst." (Die Welt 2009) Somit schließt er sich den Aussagen von Frank Wilson an, der ebenfalls die Meinung vertrat, dass Herta Müller für ihr politisches Engagement zwar einen Nobelpreis verdient hat, aber nicht den einen für Literatur.

In den Reihen der Kritiker befand sich damals auch der Literaturkritiker Grigore Cartianu. Er war der Meinung, dass Herta Müller nach Deutschland nicht geflohen ist, sondern von Ceausescu an Deutschland verkauft wurde. Seines Erachtens habe sich dieses Ereignis für sie

gelohnt, weil sie die Chance genutzt habe, um ihre Traumata für literarische Zwecke zu verwerten. Weiterhin merkt er an, dass sie das "Exil" nie gespürt habe, da sie letzten Endes von Deutschland zurückgeholt wurde. (vgl. Die Welt 2009)

Andere Schlüsselfiguren der rumänischen Kulturszene sehen den Preis nicht durch die Frage der Staats- oder Kulturzugehörigkeit, sondern als genereller Anlass für Rumänien, mit der Geschichte des Kommunismus zurechtzukommen. So behauptet die Theaterkritikerin Cristina Modreanu etwa, "dieser Preis ist zu einer nationalen Angelegenheit für Rumänien geworden. Nicht der Nationalstolz müsse jetzt geweckt werden, sondern das Bewusstsein eines Landes, das seine kommunistische Geschichte noch nicht aufgearbeitet hat." (vgl. Die Welt 2009)

Derselben Meinung ist der Physiker, Essayist und ehemalige Leiter des Rumänischen Kulturinstituts Horia-Roman Patapievici. Anzumerken ist auch, dass er zwischen 2000 und 2005 als Mitglied des Rumänischen Rates zur Untersuchung des Securitate-Archivs CNSAS fungierte, wo er sich für mehr Transparenz beim Umgang mit dem Archiv eingesetzt hat. So behauptete er, dass der Preis keine Frage des Deutsch- oder Rumänentums Herta Müllers darstelle, sondern bedeute vielmehr, dass die Traumata des Kommunismus in das kollektive Gedächtnis Europas integriert seien.

Fakt ist, dass die Verleihung des Nobelpreises 2009 einen Wendepunkt dargestellt hat. In der Zeit vor der Verleihung erschienen Herta Müllers Besuche in Rumänien nicht in der Presse - nachher wurde hingegen ständig über sie berichtet und jedes Detail ihrer Biographie wurde gründlich analysiert.

Den Höhepunkt erreichten diese Auseinandersetzungen allerdings mit der von Gabriel Liiceanu auf der Bühne des rumänischen Athenäums moderierten Podiumsdiskussion mit Herta Müller. Durch diese Diskussion wurde sofort der Grad an gesellschaftlicher Polarisierung ersichtlich, zunächst einmal auch nur durch die unerwartet große Anzahl von Zuschauern. Dabei wurde die Diskussion sehr hitzig und selbst das Publikum fing an zu klatschen bei heftigen Ausdrücken. Herta Müller übte eben auch heftige Kritik an den Moderator Gabriel Liiceanu für den glanzlosen Widerstand während der Diktatur.¹³

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass sich die Rezensionen in Rumänien eher auf Fragen der nationalen Zugehörigkeit und weniger auf literarische Analysen konzentrierte. Die wenigen Beiträge, die es dazu gibt, sind erstens schwer zu finden und zweitens bewerten die Publikation nicht, sondern knüpfen eher an die Autorin an und arbeiten das Thema der Diktatur auf.

¹³ Siehe <https://www.youtube.com/watch?v=dC2xXcY-z3w>

4. ÜBERSETZUNGSANALYSE

Vorliegende Analyse geht auf die unterschiedlichen, aus übersetzungswissenschaftlicher Perspektive relevanten Stellen im Roman *Herztier* ein. Der Schwerpunkt der Analyse wird auf jene Stellen gelegt, die von einer Latenz des Rumänischen geprägt sind.

4.1. Phonetische Ebene

4.1.1. Phonetische Anpassungen

[Beispiel 1]

Deutsch

Ich kannte die Zwergin auf dem Trajansplatz. Sie hatte mehr Kopfhaut als Haar, sie war taubstumm und trug einen Graszopf wie die ausgemusterten Stühle unter den Maulbeerbäumen der alten Leute. Sie aß den Abfall des Gemüseladens. Jedes Jahr wurde sie schwanger von Lolas Männern, die um Mitternacht aus der Spätschicht kamen. Der Platz war dunkel. Die Zwergin konnte nicht rechtzeitig weglaufen, weil sie nicht hörte, wenn jemand kam. Und sie konnte nicht schreien. (*Herztier*:48)

Rumänisch

O cunoaşteam pe pitica din Piaţa Traian. Avea mai multă piele pe cap decât păr, era surdomută şi purta o coadă din iarbă ca scaunele uzate de sub duzii oamenilor bătrâni. Mânca resturi de la prăvălia de legume, în fiecare an rămânea borţoasă cu bărbaţii Lolei, care ieşeau la miezul nopţii din tură. Piaţa era întunecată. Pitica nu putea să fugă la timp pentru că nu auzea când venea cineva. şi nu putea nici să strige. (*Animalul*:43)

Im Beispiel 1 lässt sich eine phonetische Änderung der Benennung des wohlbekannten Platzes im historischen Zentrum Temeswars, feststellen. Natürlich handelt es sich hier um keine Namensänderung, denn der Platz wurde nach Trajan, dem größten römischen Kaiser benannt, wobei die Schreibung in deutscher Sprache ein *j* aufweist. Allerdings entspricht dieses Verfahren

der üblichen literarischen Norm im Deutschen, die Alterität von Objekten, Namen oder Orten beizubehalten. Man spricht in solchen Zusammenhängen beispielsweise auch von der rumänischen *Securitate*, und nicht vom Staatssicherheitsdienst, genau zum Zwecke der Unterscheidung der verschiedenen kulturellen Kontexte. Im ZT wird der Ortsname wieder kulturell angepasst.

Auf der Assoziierungsebene sind die verschiedenen Auffassungen des Namen Trajan relevant. Wie aus Lucian Bojas Beiträgen zu Mythen und Geschichte in der rumänischen Gesellschaft ersichtlich wird, stehen die zwei Mythen zur Abstammung des rumänischen Volkes (vgl. Boia ²2000), nämlich die dakische bzw. lateinische Abstammung im krassen Gegensatz zueinander. Boia unterscheidet zwischen zwei Phasen dieser Mythisierung: die erste Phase bestand im Mythos der dakischen Abstammung, dann folgte der bis hin in die Gegenwart mit minimalen Abweichungen bestehende Mythos der "lateinischen Insel" im "slawischen Meer". Rumänen begründen gerne ihre römische Herkunft durch die Eroberung Dakiens durch das von Trajan geführte römische Reich im Jahre 102 und distanzieren sich auch auf diese Art und Weise von ihren meist slawischen Nachbarländern. Demzufolge ist die scene, die durch den Namen Trajan beim rumänischen Leser ausgelöst wird, weitaus stärker und assoziierungsreicher als beim deutschsprachigen Leser, dem unter Umständen die Relevanz des römischen Kaisers nur bedingt bekannt ist.

Die Funktion dieser verdeutschten Schreibweise, nämlich einen anderen Kulturraum zu signalisieren, wird somit in der Übersetzung nicht berücksichtigt. Der ZT-Leser wird nicht mehr mit einer anderen Identität konfrontiert. Dennoch wird ihm durch die Übersetzung das Verständnis des Zieltextes erleichtert.

[Beispiel 2]

Deutsch

Der Hauptmann Pjele, der so hieß wie sein Hund, verhörte Edgar, Kurt und Georg das erste Mal wegen dieses Gedichts.

Der Hauptmann Pjele hatte dieses Gedicht auf einem Blatt. Er zerknüllte das Blatt, der Hund Pjele bellte. Kurt mußte den Mund öffnen, und der Hauptmann stopfte ihm das Blatt hinein. Kurt mußte das Gedicht essen. Beim Essen mußte er würgen. Der Hund Pjele sprang ihn zweimal an. Er zerriß ihm die Hose und zerkratzte ihm die Beine. Beim dritten Sprung hätte der Hund Pjele bestimmt gebissen. Aber der Hauptmann Pjele sagte müde und ruhig: Pjele, es reicht. Der Hauptmann

Pjele klagte über seine Nierenschmerzen und sagte: Du hast Glück mit mir. (Herztier:87f)

Rumänisch

Căpitanul Piele, pe care-l chema la fel ca și pe câinele lui, i-a anchetat pentru prima oară pe Edgar, Kurt și Georg din cauza acestei poezii. Căpitanul Piele avea poezia scrisă pe o foaie de hârtie. A mototolit foaia, câinele Piele a lătrat. Kurt a trebuit să deschidă gura și căpitanul i-a vârât foaia pe gât. Kurt a trebuit să mănânce poezia. În timp ce mânca, se îneca. Câinele Piele se dădu de două ori la el. Îi rupse pantalonii și-l zgârie pe picioare. A treia oară câinele Piele l-ar fi mușcat cu siguranță, fu Kurt de părere. Dar căpitanul Piele spuse obosit și calm: De-ajuns, Piele. Căpitanul Piele se văită de durerile lui de rinichi și spuse: Ai noroc cu mine. (Animalul:79)

Das durchaus repräsentativste Beispiel in der Gruppe der phonetischen Anpassungen ist jenes des Hauptmann Pjele - für das rumänischsprachige Publikum eine offensichtliche Anspielung auf das rumänische Wort *piele*, zu Deutsch Haut.

Durch die fast obsessive Wiederholung des Namen Pjele wird ein Gefühl der Unterdrückung erzeugt. Trotzdem bleibt dem des Rumänischen nicht mächtigen Ausgangstextleser die Bedeutung des Namen nicht nachvollziehbar, zumal dass er in keinerlei Weise von der Ich-Erzählerin erklärt wird. Im Gegensatz bedarf der Name im Zieltext keiner weiteren Erklärung weder seitens der Ich-Erzählerin noch seitens der Übersetzerin. Obwohl nicht unbedingt geläufig in Rumänien, steht der Nachname *Piele* mit dem weitaus gewöhnlicheren Nachnamen *Pieleanu* in enger Verwandtschaft. Dadurch wird der ZT-Leser durch die Übersetzung sogar begünstigt, was die unterschiedlichen Interpretationsmöglichkeiten des Namen angeht (vgl. Nagy-Szilveszter 2011:328).

Der Name erinnert dem ZT-Leser an die rumänischen Redewendungen *a-i lua cuiva si pielea de pe el* / *jemandem sogar die eigene Haut abziehen* oder *a-i lua cuiva șapte piei* / *jemandem sieben Häute nehmen* = *jemandem alles nehmen, komplett ausrauben*. (vgl. Ellinger 2014).

Ein weiteres Merkmal dieses Abschnittes ist die Situationskomik, die dadurch entsteht, weil der Hauptmann Pjele wie sein Hund heiß. Hierbei ist es wichtig anzumerken, dass es üblich ist, in solchen Zusammenhängen zu sagen, dass ein Hund wie ein Mensch heißt, nicht

umgekehrt. Dies ist sicherlich auch ein literarisches Mittel, welches auf der rumänischen Redewendung *e un câine de om / ein Mensch ist (wie) ein Hund = jemand ist böse, brutal* (vgl. Ellinger 2014) beruht. Da dem AT-Leser das notwendige Hintergrundwissen zur Entschlüsselung dieser Zwischentöne vollkommen fehlt, kommt es zu . Aufgrund der Entscheidung der Übersetzerin, den Namen an die rumänische Schreibweise wieder anzupassen, sind diese Interpretationsmöglichkeiten für den Zieltextleser hingegen selbstverständlich. Dennoch wird das durch die phonetische Anpassung erzeugte Fremdheitsgefühl aufgelöst.

4.2. Lexikalische Ebene

4.2.1. Wortneuschöpfungen

[Beispiel 3]

Deutsch

Edgar, Kurt und Ich redeten, wenn wir das Proletariat der Blechschafe und Holzmelonen den Schichten nach kommen und gehen sahen, über unser eigenes Weggehen von zu Hause. Edgar und ich kamen aus Dörfern und Kurt und Georg aus Kleineren Städten. (Herztier:51)

Rumänisch

Când vedeam proletariatul oilor de tablă și al penilor de lemn intrând și ieșind din ture, Edgar, Kurt, Georg și cu mine vorbeam despre propria noastră plecare de acasă. Edgar și cu mine veneam de la țară, Kurt și Georg din orașe mici de provincie. (Animalul:46)

Im Beispiel 3 fallen die Lexeme *Blechschafe* und *Holzmelonen* auf. Die Nominalkomposita haben aufgrund der linguistischen Struktur des Deutschen keine eins-zu-eins Entsprechung im Rumänischen, sodass die Verbindung zwischen dem Grund- und Bestimmungswort durch die Präposition *de* hergestellt werden muss. Dieses Verfahren führt zu einem teilweisen Verlust der im Deutschen präsenten Ambiguität. Obwohl die jeweils zwei Teile der beiden Konzepte an und für sich unmarkierte Lexeme darstellen, bleibt das Konzept an sich, die *scene*, die sie hervorrufen, weitgehend opak.

Durch diese Termini wird das Bild einer Agrargesellschaft verschaffen, welche jetzt, anstatt richtige Schafen zu züchten und Melonen anzubauen, durch den Anstieg der Zwangsindustrialisierung Rumäniens unter dem kommunistischen Regime nur noch Blechschafe und Holzmelonen herstellt (vgl. Bologna 2012:10). Das heißt, trotz des Versuches, die Industrie einzuführen, bleibt das Land tief in der Landwirtschaft verankert. Diese *Scene* wird erfolgreich ins Rumänische ohne weitere notwendigen Erklärungen übertragen. In diesem Sinne sind von der Verständlichkeit her keine Abweichungen zwischen dem Ausgangs- und Zieltext festzustellen.

Allerdings kommt in der Zielsprache eine weitere kulturelle Dimension hinzu, welche aufgrund der mangelnden Kulturkenntnisse des AT-Lesers im AT nur bedingt zustande kommt. Das Motiv des Schafes stellt auch eine Beziehung zu einer sehr bekannten rumänischen Volksballade namens *Miorița*¹⁴ her (vgl. Chirilă 2011). Das Motiv des Schafes stellt auch eine Anspielung auf die Herde, die leicht manipulierbare Masse dar. (vgl. Hergheligi 2016:134).

[Beispiel 4]

Deutsch

Die Wächter pflückten sich die Taschen voll mit grünen Pflaumen. Sie pflückten schnell, füllten sich Beutel in die Jacken. Sie wollten nur einmal pflücken und lange davon essen. Wenn ihre Jackentaschen voll waren, entfernten sie sich schnell von diesen Bäumen. Denn Pflaumenfresser war ein Schimpfwort, Emporkömmlinge, Selbstverleugner, aus dem Nichts gekrochene Gewissenlose und über Leichen gehende Gestalten nannte man so. Auch den Diktator nannte man Pflaumenfresser. (Herztier:59)

Rumänisch

Supraveghetorii își umpleau servietele cu prune verzi. Culegeau repede, își îndesau buzunarele sacourilor. Voiau să culeagă o singură dată și să mănânce multă vreme din ce-au cules. Când buzunarele le erau doldora, se îndepărtau repede de acești pomi. Pentru că mâncător de prune era o vorbă de

¹⁴ Mehr dazu in: Chirilă, Alina-Elena. 2011. *Miorița übersetzt ins Deutsche von Carmen Sylva. Eine lexikalisch-semantische Analyse*. In: Analele Universității „Alexandru Ioan Cuza” din Iași. Secțiunea IIIe. Lingvistică, LVII, Secțiunea Stilistică, poetică, lingvistica textului. Editura „Alexandru Ioan Cuza: Iași. 123-129

ocară, ca mâncător de rahat. Numai parveniții, cei lipsiți de scrupule, cei fără conștiință, ridicați din nimic, cei care călcau peste cadavre erau numiți așa. și dictatorului i se spunea mâncător de prune. (Animalul:54)

In diesem Beispiel wird eine sehr bedeutende referenzielle Beziehung thematisiert, und zwar wird durch das Kompositum *Pflaumenfresser* eine außertextuelle Beziehung zum rumänischen Diktator Nicolae Ceaușescu hergestellt. Dieses Verfahren steht in krassem Gegensatz zu der oft surrealistischen Welt, die im Roman dargestellt ist. Dadurch wird die Handlung wieder in den Bereich der Realität geankert und der Diktator, dessen Name kaum explizit im gesamten Werk Herta Müllers vorkommt, in den Vordergrund gestellt. Aus struktureller Sicht lässt sich hier erneut im ZT feststellen, dass das Kompositum durch die Präposition *de* wiedergegeben wurde. Aus semantischer Sicht bleibt das Motiv der Pflaumen relativ rätselhaft, so doch von wesentlicher Bedeutung. An dieser Stelle sei auf die englische Übersetzung *The Land of Green Plums* hingewiesen, die eine beachtliche Abweichung darstellt. Anzumerken ist auch, dass bei allen drei Varianten (Original und rumänische und englische Übersetzung) auf dem Umschlag Pflaumen abgebildet sind.

Das Kompositum stellt einen Fall von rumänischer Sprachlatenz dar: in diesem Sinne greift das ganze Motiv der Pflaumen auf die rumänische Redewendung *a vorbi de zici că are prune în gură* (so sprechen, als hätte man Pflaumen im Mund) = undeutlich sprechen (Ellinger 2014:2012). Das ist wohl eine Anspielung auf die Aussprache des Diktators, die durch eine kleine Sprachstörung beeinträchtigt wurde. Diese Anspielung ist allerdings für das deutschsprachige Publikum nur in geringem Maße nachvollziehbar und erfordert Hintergrundkenntnisse. Querdenkvermögen ist ebenfalls beim Zielpublikum vorausgesetzt, denn die Übersetzung erklärt die Parallele nicht und behält somit die Ambiguität bei.

4.2.2. Wortübernahmen

[Beispiel 5]

Deutsch

»Ich hatte einmal eine deutsche Kinderfrau, sagte Tereza Sie war alt, weil meine Großmutter keine junge Kinderfrau zuließ, damit mein Vater nicht in Versuchung kommt. Die Alte war streng und roch nach Quitten. Sie hatte lange Haare auf den Armen. Ich sollte Deutsch lernen von ihr. Das Licht,

der Jäger, die Braut. Mein liebstes Wort war Futter, weil es in meiner Sprache vögeln bedeutet. Es roch nicht nach Quitten.

Sie gibt uns Milch und Butter,

Wir geben ihr das Futter

Die Kinderfrau sang mir

Ihr Kinder kommet schnell nach Haus

Die Mutter bläst das Licht schon aus.

Sie übersetzte mir das Lied, ich vergaß es immer. Es war ein trauriges Lied, ich wollte mich lieber freuen. Wenn meine Mutter sie auf den Markt schickte, nahm sie mich mit. Auf dem Heimweg durfte ich mit ihr im Schaufenster des Fotoladens die Bräute anschauen. Dann mochte ich sie, weil sie schwieg. Sie schaute länger als ich ich mußte sie wegziehen. Wenn wir gingen, waren auf der Scheibe unsere Fingerspuren. Deutsch blieb für mich immer eine harte Quittensprache. (Herztier:176f)

Rumänisch

Am avut odată o nemţoaică care vedea de mine, spuse Tereza. Era bătrână, pentru că bunica nu admitea femei tinere la copil, ca să nu-l ademenească pe tata. Bătrâna era severă şi mirosea a gutui. Avea păr lung pe braţe. Trebuia să învăţ nemţeşte de la ea. Das Licht, der Jäger, die Braut. Cuvântul meu preferat era Futter, pentru că în limba mea asta însemna când te fuţi. Nu mirosea a gutui.

Sie gibt uns Milch und Butter

Wir geben ihr das Futter

Femeia care vedea de mine îmi cânta

Ihr Kinder kommet schnell nach Haus
die Mutter bläst das Licht schon aus.

Îmi traducea cântecul, eu îl uitam mereu. Era un cântec trist, eu aş fi preferat să mă bucur. Când mama o trimitea la piaţă, mă lua cu ea. În drum spre casă aveam voie să mă uit în vitrina studioului fotografic la mirese. Atunci îmi plăcea de ea, pentru că tăcea. Ea se uita mai mult ca mine, trebuia s-o trag de acolo. Când plecam, pe geam rămâneau urmele degetelor noastre. Limba germană a fost de atunci pentru mine mereu o limbă tare ca o gutuie. (Animalul:165)

Im Beispiel 5 sind als erste die Lexeme *das Licht, der Jäger, das Braut* auffallend. Die Analyse der Zieltextpassage veranschaulicht, dass die drei Lexeme unverändert ins Rumänische übernommen wurden, allerdings in Kursivschrift. Die Funktion der Kursivschrift ist in diesem Falle besteht in diesem Fall darin, auf die bestimmte Passage die Aufmerksamkeit zu ziehen und dem Leser eindeutig zu signalisieren, dass es an dieser Stelle um einen absichtlich in einer anderen Sprache verfassten Dialog handelt.

Im Ausgangstext entstehen durch diese deutschen Begriffe selbstverständlich keinerlei Schwierigkeiten. Allerdings lösen sie Verständigungsprobleme im ZT aus. Die drei Wörter wirken als symbolhaft für die Person der alten Kinderfrau, die noch ein Fräulein war und von der kleinen Teresa von der Brautkleidervitrine weggezerrt werden musste. Der Jäger könnte hierbei die Verfolgung durch die Staatssicherheit symbolisieren, das Licht - die Hoffnung auf einen Ausweg aus dem Totalitarismus, und die Braut - den Wunsch zum Heiraten. Diese Bedeutungen gehen für das Zielpublikum, das der deutschen Sprache nicht mächtig ist, verloren. An dieser Stelle wäre eine Fußnote zu Verständigungszwecken äußerst angebracht.

Gleiches gilt für die zwei Gedichte der Kinderfrau. Durch die Beibehaltung der deutschen Gedichte im Zieltext entsteht jedoch ein schwerwiegendes Verständigungsproblem, da der rumänische Leser ihre Bedeutung überhaupt nichts entschlüsseln kann. Der einzige Anhaltspunkt hier ist das Wort *Futter*, bei dem die junge Tereza eine phonetische Assoziation mit dem rumänischen Wort für vögeln, *a fute* macht. Ohne Hinweis auf die deutsche Aussprache des Wortes scheint die Parallele jedoch relativ weit hergeholt. Ein rumänischer Muttersprachler ohne Deutschkenntnisse würde auch das "r" am Ende des Wortes aussprechen. Die eigentliche Bedeutung leidet auch unter der Übersetzung: Der Zielleser ohne Deutschkenntnisse bekommt hier den Eindruck, dass Futter in deutscher Sprache tatsächlich vögeln bedeutet, was die Botschaft im AT nicht getreu wiedergibt. Die von Theresa gemeinte Botschaft war in der Tat, dass das rumänische Wort lediglich aus phonetischer Perspektive dem deutschen ähnelt. Das hätte

meines Erachtens durch eine einfache phonetische Beschreibung gelöst werden können, z.B. “sună ca fută în română” oder mittels einer Fußnote.

[Beispiel 6]

Deutsch

Ich fand in der Beschreibung einer hydraulischen Maschine das Wort überendlich. Es stand nicht im Wörterbuch. Ich spürte, was überendlich für Menschen bedeuten konnte, aber nicht für Maschinen. Ich fragte die Ingenieure und fragte die Arbeiter. Sie hielten kleine und große Blechscheibe in der Hand und verzogen den Mund. (Herztier:140)

Rumänisch

Am găsit în descrierea unei mașini hidraulice cu vântul überendlich. Nu figura în dicționar. Simțeam ce ar fi putut să însemne überendlich, acel dincolo de margini, pentru oameni, dar nu pentru mașini. I-am întrebat pe ingineri și i-am întrebat pe muncitori. Țineau oi de tablă mari și mici în mâini și-și strâmbau buzele.

* În traducere ad literam: superfinit (n.t.).

(Animalul:130)

Beispiel 6 schildert eine dem vorigen Beispiel ähnliche Situation. Der Unterschied hierbei besteht darin, dass das Wort *überendlich* auch im Deutschen eher selten gebräuchlich ist. Das Lexem wird als solches ins Rumänische übernommen, wird dann zusätzlich durch die Hinzufügung *dincolo de margini* paraphrasiert. Das Beispiel wird allerdings noch mit einer Fußnote mit einer wortwörtlichen Übersetzung versehen.

Diese Entscheidung ist fragwürdig, da die Fußnote für die Übertragung der Botschaft ausreichend gewesen wäre. Die Hinzufügung beeinträchtigt den Lesefluss eher und verwirrt den ZT-Leser.

4.2.3. Phraseologismen

[Beispiel 7]

Deutsch

Ich wollte es wissen. Meine Neugierde brannte, um Lola zu kränken. Ich schaute mich blind. Aber ich konnte Lola lange oder flüchtig ansehen, ich sah immer nur die Gegend in ihrem Gesicht. (Herztier:23)

Rumänisch

Voiam să știu. Curiozitatea mea ardea s-o jignească pe Lola. De atâta privit simțeam că orbesc. Dar puteam s-o privesc pe Lola mult și bine, nu vedeam decât ținutul acela de pe obrazul ei. (Animalul:21)

Der im Deutschen ungeläufigen Redewendung *sich blind schauen* liegt, so Ellinger, der rumänische Ausdruck *a se uita orb la ceva* zugrunde. (vgl. Ellinger 2014:206). Die Redewendung ist eher umgangssprachlich-regional und in keinem rumänischen Wörterbuch verzeichnet. Laut Ellinger bedeutet sie so viel wie “etwas trotz langem Anschauen nicht verstehen” (Ellinger 2014:207). Eine andere Möglichkeit zur Auslegung könnte auch die Redewendung *a se uita în gol* (ins Leere schauen) sein. Im Ausgangstext wird der Ausdruck reflexiv verwendet und kommt dem Leser befremdend vor. Aufgrund seiner bedingten Verbreitung wurde er von der Übersetzerin nicht als Erscheinungsform der Sprachlatenz erkannt, indem der metaphorische Ausdruck *de la atâta privit simțeam că orbesc* bevorzugt wurde. Somit wird beinahe ein körperliches Gefühl erzeugt. Dies führt zu einer viel stärkeren *scene* im Zieltext. Der weder feste noch ausgehend von einem festen Phraseologismus modifizierte rumänische Ausdruck hat an sich keine auffallenden grammatikalischen Merkmale für das rumänische Publikum und erweckt somit keine Alterität, sondern gibt den Eindruck einer metaphorischen Paraphrase.

[Beispiel 8]

Deutsch

Es war niemand da, es war tief genug, ich hätte springen können. Doch über dem Kopf war dem Himmel zu nah. Sowie nachher am Fluß das Wasser zu nah war. Ich war wie die Vögel der Alten

vom Pfeifen verrückt geworden. Mir Pfiff der Tod. Weil ich nicht springen konnte, kam ich am nächsten Tag zum Fluß zurück. (Herztier:111)

Rumänisch

Acolo nu se afla nimeni, era destul de înalt, aş fi putut să sar. Dar deasupra capului meu cerul era prea aproape. Aşa cum după aceea, la râu, apa era prea aproape. La fel cu păsările bătrânilor, înnebunite de atâta fluierat. Mie îmi fluiera moartea. Pentru că nu puteam să sar, m-am întors ziua următoare înapoi la râu. (Animalul:103)

[Beispiel 9]

Deutsch

Ein Buch aus dem Sommerhaus hieß: Hand an sich legen. Darin stand, daß nur eine Todesart in einen Kopf paßt. Ich aber lief im kalten Kreis zwischen Fenster und Fluß hin und her. Der Tod piff mir von weitem, ich mußte Anlauf nehmen zu ihm. (Herztier:111)

Rumänisch

O carte din căsuţa de vară se numea: Sinuciderea. Acolo scria că într-un cap nu încap decât un singur fel de moarte. Dar eu alergam în cercul rece, între fereastră şi râu, încioace şi încolo. Moartea mă fluiera de departe, trebuia să-mi iau avânt să ajung la ea. (Animalul:103)

Im Kontext eines Selbstmordversuches pfeift der Ich-Erzählerin der Tod. Der Ausdruck erinnert an die rumänische Redewendung *a-i fluiera moartea pe la urechi*, etwa „dem Tod knapp entgehen“ (Ellinger 2014:208). In diesem Fall kommt der Phraseologismus im Ausgangstext nicht in seiner festen Form vor, sondern ist modifiziert. Dementsprechend ändert sich auch seine Bedeutung, indem nicht mehr die Rede von einem knappen Entgehen ist, sondern in diesem Fall von dem Aufruf eines personifizierten Todes. Im Zieltext unterliegt der oben genannte Ausdruck ebenfalls einer Modifizierung und erzeugt eine mehr oder minder die gleiche *scene* wie im AT.

Anzumerken ist, dass, bei derselben intransitiven AT-Redewendung im Beispiel 9 wird die ZT-Redewendung jetzt transitiv. Dies hat eine Vertiefung der Todespersonifizierung zur Folge. Dieses Verfahren zeugt allerdings von mangelnder Einheitlichkeit und verwirrt den Leser unter Umständen, insbesondere, weil die beiden Phraseologismen unmittelbar aufeinanderfolgen.

[Beispiel 10]

Deutsch

Ich hörte mich zu Georg sagen: Du bist aus Holz. Der Satz war nicht von mir, mit Holz hatte der Satz nicht zu tun. Damals. Ich hatte ihn oft von anderen gehört, wenn jemand zu ihnen grob war. Er war auch nicht von anderen. Wenn jemand grob zu ihnen war, fiel er ihnen ein, weil auch sie ihn oft von anderen gehört hatten, zu denen jemand grob war. Wenn der Satz jemals mit Holz zu tun gehabt hätte, wäre es wichtig gewesen, von wem er war. Aber er hatte nur mit Grobheit zu tun. Wenn der Grobheit vorbei war, war auch der Satz vorbei. Monate waren vorbei und der Satz war nicht vorbei. Mir war, als hätte ich zu Georg gesagt: Du wirst aus Holz. (Herztier:98)

Rumänisch

M-am auzit spunându-i lui Georg: Ești de lemn. Propoziția nu-mi aparținea. Propoziția nu avea nimic de-a face cu lemnul. Atunci. O auzisem de multe ori spusă de alții, când cineva era brutal cu ei. Dar nu le aparținea nici altora. Le venea în minte, când cineva era brutal cu ei, pentru că și ei o auziseră adesea de la alții, față de care cineva era brutal. Dacă propoziția ar fi avut vreodată ceva de-a face cu lemnul, ar fi fost important de la cine venea. Dar nu avea de-a face decât cu brutalitatea. Când brutalitatea trecea, trecea și propoziția. Trecură luni și propoziția nu trecuse. Aveam impresia că îi spuseseam lui Georg: Ai să ajungi de lemn. (Animalul:90f)

Der Ausdruck “jemand ist aus Holz” ist eine wortwörtliche Übernahme der rumänischen Redewendung *a fi de lemn*. Laut Ellinger ist die Anmerkung der Ich-Erzählerin, dieser Satz sei nicht von ihr, einen Hinweis auf die Abstammung der Ich-Erzählerin, somit auch der Autorin. (vgl. Ellinger 2014:209). Dem wäre noch hinzuzufügen:

Vor allem wird hier aber eine Selbstreferentielle Aussage über die Sprache gemacht. Genau wie Herta Müller in ihren Essays reflektiert hier die Ich-Erzählerin innerhalb der Diegese über ihren rumänischen Sprachgebrauch. Dadurch wird innerhalb des Textes eine metafiktionale Ebene aufgebaut (Ellinger 2014:209)

Trotz der Ungeläufigkeit der AT-Redewendung kann der Sinn ohne beträchtliche Schwierigkeiten nachvollzogen werden: man ist wie ein Stück Holz, hart und unnachgiebig. Aufgrund des ungewöhnlichen Sprachgebrauchs kommt jedoch der AT-Phraseologismus sehr metaphorisch und kreativ vor. Die Übersetzerin entschied sich für die im Rumänischen geläufigen Form der Redewendung. Auf diese Weise wird die ZT-*scene* deutlich abgemildert und die Funktion, dem Leser Alterität zu verkünden, nicht berücksichtigt.

Als nächstes wird Georg gewarnt: Er werde aus Holz. Der obige Phraseologismus unterliegt somit einer Modifizierung, ohne jedoch beachtlich aufzufallen im Vergleich zur fixierten Variante. Im Zieltext hingegen wird die Differenz aufgrund des Unterschieds zur fixierten Variante viel stärker wahrgenommen.

[Beispiel 11]

Deutsch

Tereza legte auf meinem Schreibtisch mit ihren dicken Fingern hauchdünne Schinken-, Käse-, Gemüse- und Brotscheiben übereinander. Sie sagte: Ich mache dir kleine Soldaten, damit du auch was ißt. Sie hob die Türmchen zwischen Daumen und Zeigefinger vom Tisch, drehte sie um und schob sie in den Mund.

Ich fragte: Wieso sind das kleine Soldaten. Tereza sagte: Die heißen so. (Herztier:118)

Rumänisch

Tereza îmi puse pe birou, cu degetele ei groase, felii de şuncă, de brânză, de salată şi de pâine, subţiri ca un abur, unele peste altele. Îmi spuse: Îţi fac soldăţei, ca să mănânci şi tu ceva. Ridică turnuleţele

între degetul mare și arătător de pe masa, le întoarse în mână și le vârî în gură.

Am întrebat-o: De unde până unde soldăței. Tereza spuse: Așa li se spune.

(Animalul:109f)

In diesem Beispiel wird auf eine rumänische Tradition zurückgegriffen: Kindern, die nicht essen wollen, macht man *Soldaten*, eine Diminutivform des rum. Soldat (kleine Soldaten), kleine Sandwichs (vgl. Ellinger 2014:216), damit ihnen das Essen besser schmeckt. Als Rumänin ist sich Tereza dieser Tradition bewusst, die Ich-Erzählerin hingegen nicht.

Der AT-Ausdruck setzt ein bestimmtes Hintergrundwissen über die rumänischen Bräuche voraus. Ohne weitere Erklärungen wird diese Voraussetzung für das deutschsprachige Publikum nicht erfüllt. Erst durch Terezas Erklärungen wird die Bedeutung der Redewendung entschlüsselt. Eine sehr wichtige Rolle in diesem Zusammenhang spielt auch die Tatsache, dass die Erklärung ganz bildlich gestaltet ist: auch ohne Vorkenntnisse der rumänischen Bräuche kann man sich die Türmchen aus Käse, Brot und Schinken als kleine Soldaten vorstellen. Da im ZIELTEXT aber dieses ganze Gespräch in rumänischer Sprache abläuft, entfällt die Metaebene, die Thematisierung des Unterschiedes zwischen den jeweiligen Traditionen. Im ZT kann die Frage der Ich-Erzählerin nach der Herkunft des Ausdrucks lediglich so interpretiert werden, dass die Ich-Erzählerin einfach die Tradition nicht kennt. Eine angebrachte Lösung wäre in diesem Fall „așa li se spune în română” gewesen.

4.2.4. Wörtliche Übersetzungen

[Beispiel 12]

Deutsch

Weder in der Kantine noch in der Turnhalle sah ich Lola an, ob sie die Kleinigkeiten der geschlachteten Tiere aß oder wegwarf. (Herztier:23)

Rumänisch

Nu vedeam nici la cantină, nici în sala de gimnastică dacă Lola mânca sau arunca măruntaiele animalelor sacrificate. (Animalul:21)

In diesem Beispiel lässt sich ein Fall von klassischer Lehnübersetzung feststellen: Dabei geht es um keine Kleinigkeiten im Sinne von unwichtigen Sachen, sondern um den Begriff *Eingeweide*, welchen die Ich-Erzählerin auch im Laufe des Romans parallel benutzt. Der Begriff

Kleinigkeiten wird nur in rumänischsprachigen Kontexten verwendet, etwa im Studentenwohnheimzimmer im Gespräch mit den rumänischen Mitbewohnerinnen. Hingegen verwendet die Ich-Erzählerin im Gespräch mit Kurt und Georg das im Deutschen üblichen Wort *Eingeweide*. Auf diese Art wird im Ausgangstext diese räumlich-kulturelle Trennung für den Leser verdeutlicht.

Indem sich die Übersetzerin für den im rumänischen Sprachgebrauch nicht auffallenden, etwas veralteten Begriff *măruntaie* entschied, wurde der sprachliche Kontext, nicht mehr explizit thematisiert. Ebenfalls wurde die Sprachlatenz, somit auch die Alterität im Zieltext nicht beibehalten, Das Verständnis wird mittels dieser Strategie allerdings maßgeblich erleichtert.

[Beispiel 13]

Deutsch

Er war anders als die Männer jeder Mitternacht und jeder Spätschicht. Er aß in der Parteihochschule, er stieg in keine Straßenbahn, er folgte Lola nie in den struppigen Park, er hatte ein Auto und einen Schofför. (Herztier:29)

Rumänisch

El era altfel decât bărbaii fiecărui miez de noapte și a fiecărei ture târzii. Mânca la universitatea de partid, nu se urca în nici un tramvai, nu o urma niciodată pe Lola în hățipurile parcului, avea mașină și șofer. (Animalul:27)

Im Beispiel 13 signalisiert die Autorin den sprachlichen Kontext des Dialogs mithilfe eines im Deutschen eher ungeläufigen Begriffs. Dementsprechend wird aufgrund der Tatsache, dass es sich um einen rumänischen Kontext handelt, das Wort *Schofför* anstatt *Fahrer* verwendet. Hier wird ein aus dem Französischen stammendes Wort verwendet, welches seltener gebräuchlich ist als das üblichere Wort angelsächsischer Herkunft *Fahrer*. Der verwendete Begriff hat eine phonetische Entsprechung im rum. *șofer*.

Dies ist noch ein Anlass zur Thematisierung der lateinischen Herkunft der Rumänen und zugleich ein Signal der unterschiedlichen sprachlichen Konstellation des Dialogs. Durch die Verwendung des im Rumänischen unmarkierten Terminus *șofer* werden die Alterität und die Möglichkeit zur Kontextualisierung der sprachlichen Konstellation nicht beibehalten.

[Beispiel 14]

Deutsch

Lola ging immer öfter zum Lehrstuhl, und das Wort gefiel ihr noch immer so gut. (Herztier:27)

Rumänisch

Lola mergea tot mai des la catedră și cuvântul acesta continua sa-i placa. (Animalul:25)

Die Verwendung des Begriffs *Lehrstuhl* im Beispiel 14 thematisiert den räumlich-kulturellen Kontext des Dialogs. Lolas Vorliebe für das Wort erscheint auf den ersten Blick für den AT-Leser nicht nachvollziehbar, da es aus phonetischer Sicht in keiner Weise auffallend ist. Die rumänische Entsprechung *catedră* fällt aufgrund ihrer besonderer Melodie sofort auf.

Nicht nur phonetisch, sondern auch semantisch ist das Wort problematisch für den AT-Leser: das deutsche Wort *Lehrstuhl* bezeichnet laut Duden eine “planmäßige Stelle eines Professors, einer Professorin an einer Universität oder Hochschule” (Duden). Hingegen hat das rumänische *catedră* zweierlei Bedeutungen: zum einen der dem Deutschen entsprechende *Lehrstuhl* (z.B. *Lehrstuhl für Germanistik*), zum anderen - was in diesem Beispiel gilt - *Lehrerzimmer*. In diesem Kontext führt die absichtliche Einsetzung von Ambiguitätsmitteln im AT zu einem Verständigungsproblem, welches im ZT durch den üblichen Begriff *catedră* aufgelöst wird. Zugleich hat diese Entscheidung auch einen Verlust an Fremdheit und Kontextualisierungspotenzial zur Folge.

[Beispiel 15]

Deutsch

Meine Stimme blieb ruhig, sagte Tereza. Ich lächelte, sie glaubten zuerst, ich will für das Lob meines Vaters bedanken. Dann hatten sie Eulengesichter, mehr weiße Augen als Wand waren in diesem Saal. (Herztier:180)

Rumänisch

Glasul meu rămase calm, spuse Tereza. Zâmbeam, ăia crezuseră la început că vreau să mulțumesc pentru omagiul adus tatălui meu. Pe urmă au făcut fețe de cucuvea, în sală era mai mult alb în ochi decât pe pereți. (Animalul:169)

In diesem Beispiel handelt es sich um den Begriff *Eulengesichter*, der auf das rumänische Wort *buhăit* zurückzuführen ist. Das abgeleitete Adjektiv *buhăit* beinhaltet das Wort *buhă*, eine veraltet-regionale Benennung für Eule. Ziel dieses sprachlatenten Ausdrucks war die Hervorhebung der allgemeinen Verwirrtheit des Publikums im Saal. Der Ausdruck wird vom AT-Leser aufgrund des fehlenden Hintergrundwissens allerdings nicht als Wortspiel oder sprachliche Interferenz wahrgenommen, sondern als reflektierte Metapher. Gleiches gilt auch für den ZT-Leser. Durch die Trennung des Begriffes in seine beiden Bestandteile wird die Bedeutung des Adjektivs *buhăit* - Gesicht angeschwollen vom Alkohol, Schlaf oder einer Krankheit (Dexonline) nicht übertragen, sondern das Ganze wird, analog zum AT, als Metapher wahrgenommen. Im Zieltext wird aufgrund dessen eine der AT-*scene* ähnliche *scene* erzeugt. Trotzdem leidet die Bedeutung unter der mangelnden Erkenntnis des sprachlatenten Hintergrunds der wörtlichen Übersetzung.

[Beispiel 16]

Deutsch

Ich sah zwei weiße Knöchel unter dem Tisch. Und auf dem Kopf eine Glatze so feucht und gewölbt wie mein Gaumen im Mund. Ich hob die Zungenspitze. Zur Mundhöhle sagte man in seiner Sprache Mundhimmel. Ich sah die Glatze auf einem Sargkissen mit Sägemehl liegen, und die Knöchel unter einem Schleiertuch. (Herztier:196)

Rumänisch

Vedeam două glezne albe sub masă. și pe cap o chelie atât de umedă și boltită, ca omușorul din gura mea. Am ridicat vârful limbii. Bolții palatului pe limba lui i se spunea cerul gurii, îi vedeam chelia zăcând pe o pernă de sicriu presărată cu rume-guș și gleznele sub un liņtoliu. (Animalul:183)

Im Beispiel 16 werden von der Ich-Erzählerin die kollokativen und strukturellen Unterschiede zwischen dem Deutschen und dem Rumänischen anhand des Kompositums Mundhimmel thematisiert. Somit stehen der Gaumen und seine rumänische Entsprechung im Mittelpunkt. Die Autorin thematisiert diesen Unterschied auch in ihrem späteren Werk:

Im Rumänischen heißt der Gaumen MUNDHIMMEL, cerul gurii. Im Rumänischen klingt das nicht pathetisch. Auf Rumänisch kann man mit immer neuen, unerwarteten Wendungen in langen Verwünschungen fluchen. Das Deutsche ist in dieser Hinsicht regelrecht zugeknöpft. Oft habe ich mir gedacht, wo der Gaumen ein Mundhimmel ist, gibt es viel Platz, Flüche werden unberechenbare, poetisch böse Tiraden der Verbitterung. Ein gelungener rumänischer Fluch ist eine halbe Revolution am Gaumen, sagte ich damals zu rumänischen Freunden. (Müller 2003:31)

Das heißt, dass diese Ausdrucksweise ganz neue Möglichkeiten zum Ausdrücken der Wut eröffnet. Diese Stelle dient dazu, den räumlich-kulturellen Kontext des Werkes in den Vordergrund zu stellen. Durch dieses Verfahren wird der dem ZT-Leser ein Spiegel vorgehalten und er wird mit einer ganz neuen sprachlich-kulturellen Perspektive konfrontiert, die neue Möglichkeiten eröffnet und einigermaßen auch an seinen Gewohnheiten und seiner Identität rüttelt.

Obwohl die Alterität im ZT etwas nachlässt, wird die intendierte Funktion trotzdem teils berücksichtigt, indem sich der ZT-Leser durch den von der Übersetzerin bevorzugten Ausdruck *pe limba lui* anstatt z.B. *auf Rumänisch* in die Ich-Erzählerin hineinversetzen kann und über seine eigene Identität reflektieren kann.

[Beispiel 17]

Deutsch

Die Hühnerqual lag neben dem Wörterbuch. Tereza schwenkte sie jeden Tag, bevor wir aßen. Wenn sie zur Tür hereinkam, sagte sie: Ich komme die Hühner füttern. Und jedesmal fragte sie, ob ich heute schon wisse, wie der Vogel aus Georgs Anleitungen auf Rumänisch heißt. Aber ich konnte Tereza nur rumänisch sagen, wie der Vogel auf Deutsch heißt: Neunmal töten. Der Vogelname stand in keinem Wörterbuch. (Herztier:176)

Rumänisch

Spaima gănilor se afla lângă dicționar. Tereza o agita în fiecare zi, înainte să mîncăm. Când intra pe uşă, spunea : Vin să dau mîncare la păsări. și de fiecare dată mă întreba dacă am aflat deja cum se numește pe românește pasărea din instrucțiunile lui Georg. Dar nu-i puteam decât explica Terezei pe românește cum se numește pasărea pe nemțește: cel ce ucide de nouă ori. Numele păsării nu figura în nici un dicționar*.

*Denumirea păsării este sfrâncioc.

(Animalul:164)

Im Beispiel 17 lässt sich die Sprachlatenz in zweierlei Form feststellen. Zum einen handelt es sich um den Begriff *Hühnerqual*, der sich zunächst beim Textverständnis als ziemlich problematisch erweist. So liegt die Hühnerqual nicht umsonst neben dem Wörterbuch: seine Bedeutung ist für den deutschen Leser nur bedingt nachvollziehbar. Höchstens könnte der Begriff aufgrund des Wortes *Qual* etwa an Hühnerschlachten erinnert. Die Tatsache, dass Tereza die Hühnerqual schwenkt, deutet an, dass es um einen Gegenstand geht, mit dem man die Hühner kurzzeitig verjagt, um die Futter in die Behälter gießen zu können. Diese rätselhafte Bedeutung bleibt auch im Rumänischen verschlüsselt, denn das Objekt scheint eher regional verwendet werden zu sein. Da im Ausgangstext der Begriff *spaima*, (Furcht), gewählt wurde, entfällt die eventuelle Assoziation mit dem Hühnerschlachten.

Zum zweiten macht sich hier die rumänische Sprachlatenz durch den Namen des Neuntöters bemerkbar. Diese Übersetzungslösung wird von Nagy-Szilvester auch unter dem Aspekt der Übersetzung ins Ungarische aufgegriffen:

Se remarcă folosirea tehnicii de explicitare de către Nora Iuga. Traducătoarea consideră necesară clarificarea situației semantice privind pasărea amintită în fragment: sintagma „cel ce ucide de nouă ori” se referă la o specie concretă de păsări, sfrânciocul, și este o traducere explicativă a termenului german „Neuntöter”. (Nagy-Szilvester 2011:323)

Nagy-Szilvester erweitert diese Erklärung mit der Herkunft der Benennung: “Denumirea germană reflectă modul tipic de hrănire al sfrânciocului, care înfige prada în prealabil în spini de arbori pentru a fi ucisă și sfâiată mai ușor, în acest mod făcând și provizii de hrană.” (Nagy-Szilvester 2011:323f)

Darüber hinaus lässt sich feststellen, dass die Übersetzerin durch die paratextuelle Einheit der Fußnote dem rumänischen Leser eindeutig signalisiert, dass es sich um eine Übersetzung handelt. Ebenfalls führt sie eine Fußnote auf Seite 90 ein, die die den Begriff *sfrâncioc* antizipiert und eine zusätzliche Erklärung der deutschen Benennung bietet. Die Funktion des AT wurde somit berücksichtigt, da sowohl die Alterität beibehalten als auch der Name des Neuntöters angemessen wiedergegeben wurde. Allerdings scheint die Antizipierung des Begriffes zur tatsächlichen Bedeutung des Vogels im Rahmen des Werkes im Missverhältnis zu stehen und stößt auch gegen die in der übersetzerischen Praxis eingebürgerte Norm, möglichst wenig Fußnoten einzusetzen.

4.3. Metaphorisch-kulturelle Ebene

4.3.1. Das Motiv des Herztiers

[Beispiel 18]

Deutsch

Aus jedem Mund kroch die Atem in die kalte Luft. Vor unseren Gesichtern zog ein Rudel fliehender Tiere. Ich sagte zu Georg: Schau, dein Herztier zieht aus. Georg hob mein Kinn mit dem Daumen hoch: Du mit deinem Schwäbischen Herztier, lachte er. (Herztier:89)

Rumänisch

Răsuflarea ieșea din fiecare gură în aerul rece. Înaintea fețelor noastre țâșni un cârd de animale zburătoare. I-am spus lui Georg: Uite, animalul inimii tale o ia din loc. Georg îmi ridică bărbia cu degetul lui mare: Tu cu șvăbescul tău de animal al inimii, râse el. (Animalul:82)

[Beispiel 19]

Deutsch

Seit Lolas Tod hingen keine Zungen und Nieren im Kühlschrank. Aber ich sah und roch sie. Ich stellte mir vor dem offenen Kühlschrank einen durchsichtigen Mann vor. Der Durchsichtige war krank und hatte, um länger zu leben, die Eingeweide gesunder Tiere gestohlen. Ich sah sein Herztier. Er hing eingeschlossen in der Glühbirne. Er war gekrümmt und müde. Ich schlug den Kühlschrank zu, weil das Herztier nicht gestohlen war. Es konnte nur sein eigenes sein, es war häßlicher als die Eingeweide aller Tiere dieser Welt. (Herztier:70)

Rumänisch

De la moartea Lolei, în frigider nu mai erau limbi și rinichi. Dar mie îmi miroseau, îi vedeam. Îmi imaginam. În fața frigiderului, un bărbat transparent. Cel transparent era bolnav și furase, pentru a-și prelungi viața, măruntaiele animalelor sănătoase. I-am văzut animalul inimii. Atârna acolo încuiat în becul frigiderului. Era cocârjat și obosit. Am trântit ușa frigiderului, pentru că animalul inimii nu era furat. Nu putea fi decât inima lui, era mai urâtă decât toate animalele pământului. (Animalul:65)

Die weitaus umstrittenste Frage im Laufe der Recherche war die Titelübersetzung. Vorweg ist anzumerken, dass die genaue Bedeutung des Begriffes nicht leicht zu entschlüsseln ist. Lidia Rössler versteht das sich im Roman wiederholende Konzept des Herztiers als Anspielung auf Paul Celans *Flimmertier*, „eine innere Kraft, die den Menschen treibt und am Leben hält.“ (Rössler 1995:98 zit. nach Nubert/Romițan 2016:229) Moyrer hingegen sieht keinen Zusammenhang zwischen den beiden Konzepten und versteht das Herztier als Metapher des Willens zu Überleben.

Das Bild des Herzens knüpft an das vormoderne Verständnis von Mensch-Sein an. Indem Müller das Herz mit dem Tier koppelt, geht sie einen Schritt weiter und gibt dem Herzen eine animalische, rohe Qualität. »Herztier« steht somit als Metapher für das Überlebensorgan, das den Lebensdrang des Menschen auf das Tierische reduziert. (Moyrer 2017:45)

Jedoch halten andere Literaturwissenschaftler, wie Cosmin Dragoste (vgl. Dragoste 2007), Violeta Lungeanu (vgl. Lungeanu 2014) oder Angela Ellinger (vgl. Ellinger 2014) den Begriff für eine wortwörtliche Übersetzung des rumänischen Wortspiels *Inimal*. Der Begriff setzt sich aus *Inimă* (Herz) und *Animal* (Tier) zusammen. Eine Erklärung des Herztiers gibt Predoiu:

Von Gebrauch der rumänischen Sprache zeugt auch der Titel des Romans Herztier, der im Sinne eines Spaltung gelesen werden kann. Die Autorin hat erzählt, dass darin die beiden Rumänischen Substantive *animal* und *inima* ineinander schmelzen, die sie im nachhinein ins Deutsche übersetzt hat. Damit der neue Titel in die deutsche Schriftsprache eingehen konnte, musste sie das Wort wieder in seine beiden Bestandteile zerlegen, die nun nacheinander gelesen die Ambivalent von *Inimal* vermissen, das gleichzeitig Herz und Tier bedeutet. Ohne den Hinweis der Autorin ist dieser Prozess für das deutschsprachige Publikum nicht nachvollziehbar. (Predoiu 2001:184)

Von Predoius Auffassung ausgehend stellt sich die Frage nach der Funktion des Titels. Wie Herta Müller bereits erwähnte, und analog zu den im Kapitel 2.2.3. dargestellten Gründen setzt die Autorin zweisprachiger Titel ein, weil Sprachbilder erst durch einen interlinguistischen

Vergleich, also durch die Thematisierung und Betonung von Gegensätzen an Kraft und Authentizität gewinnen können.

Deshalb traue ich der Sprache nicht. Denn am besten weiß ich von mir selbst, daß sie sich, um genau zu werden, immer etwas nehmen muß, was ihr nicht gehört. [...] Erst die erfundene Überraschung bringt die Nähe zum Wirklichen zustande. Erst wenn eine Wahrnehmung die andere ausraubt, ein Gegenstand das Material des anderen an sich reißt und benutzt—erst wenn das, was sich im Wirklichen ausschließt, im Satz plausibel geworden ist, kann sich der Satz vor dem Wirklichen behaupten. (Asymptote)

Mit anderen Worten: je fremder und überraschender ein Sprachbild ist, desto wirkungsvoller und prägnanter wird es vom Leser empfunden. Das ist eine interessante und sicherlich zu beachtende künstlerische Ansicht. Fraglich bleibt dennoch, ob sich ein ähnliches Verfahren auch im Rahmen des literarischen Übersetzens, einer Tätigkeit, die beim Leser bereits unter Umständen eine bestimmte Erwartungshaltung voraussetzt und ohnehin einem Einfluss von mehreren Seiten als ein Originalwerk unterliegt.

Der in deutscher Sprache aus rein semantischer Sicht verständlicher Terminus *Herztier* wurde ins Rumänische mittels der Genitivform *Animalul Inimii* wiedergegeben. Das Kompositum *Herztier* gewährt zweifelsohne einen gewissen Grad an Ambiguität: Die Auslegung bleibt dem Leser überlassen. Es lässt sich somit nicht mit Genauigkeit feststellen, ob das Tier einem Herzen ähnelt, ein Herz hat oder dem Herzen gehört. Im Rumänischer wird diese Ambiguität durch die Verwendung einer Genitivform einigermaßen aufgelöst: die Genitivkonstruktion lässt eindeutig erkennen, dass das Tier dem Herzen gehört. Umgekehrt sieht die Situation beim Vergleich *Herztier-Inimal* aus. Wie Predoiu schon feststellt, hat das Ineinanderschmelzen von *Inimă* und *Animal* einen hohen Grad an Ambiguität zur Folge. In *Herztier* erscheinen hingegen beide Teile des deutschen Kompositums getrennt und werden nacheinander gelesen (vgl. Predoiu 2001:184).

Aus kulturell-metaphorischer Sicht bleibt der Begriff dennoch in beiden Sprachen relativ schwierig nachvollziehbar. Weder der deutschsprachige noch der rumänische Leser versteht auf den ersten Blick, was ein *Herztier* ist. Sogar die Freunde der Ich-Erzählerin verstehen den Begriff nicht und machen sich über sie lustig: “du mit deinem schwäbischen *Herztier*” (vgl. Müller 2015:89). Im Roman werden dem Begriff unterschiedliche Bedeutungen zugeschrieben. Anknüpfend an die obige Diskussion kann es etwa mit dem Atem assoziiert werden. (vgl. Ellinger 2004:214).

Warum wurde dann in der rumänischen Übersetzung nicht der Begriff *Inimal* bevorzugt? Im Rahmen meiner Recherche hat sich ergeben, dass bei der Übersetzung von *Herztier* die Frage des Stils und die allgemeine künstlerische Auffassung der Übersetzerin von zentraler Bedeutung war: im Rahmen meiner Diskussion mit Nora Iuga habe ich diesen Aspekt angesprochen und sie gefragt, warum sie eine Zerspaltung des Begriffes in seine Bestandteile und nicht den von der Autorin gemeinten Begriff *Inimal* bevorzugte, zumal dass sie zu jener Zeit

ohnehin mit der Autorin in engem Kontakt war und diese Hintergrundbedeutung weiter hätte erkunden können. Die Antwort war: “Man hätte das nicht verstanden”. (Iuga 2018)

Leider konnte ich im Rahmen meiner Diskussion mit Nora Iuga auf dieses Thema nicht tiefer eingehen. Eines ist nur festzuhalten: Mit dem Vorschlag *Inimal* war sie überhaupt nicht einverstanden, da ihr zufolge diese Verschmelzung für den rumänischen Leser nicht nachvollziehbar gewesen wäre.

Aus dieser Argumentation ist festzuhalten, dass die Übersetzerin in diesem Fall gemäß einer Vorstellung vom Zielpublikum operiert. Ausgehend von dieser Vorstellung traf sie eine Entscheidung, die meines Erachtens der von der Autorin intendierten Funktion nicht gerecht wird. Womöglich hätte der Zielleser den Begriff *Inimal* nicht verstanden. Es ist aber auch nicht die Absicht der Autorin, dass alles verstanden wird.

4.3.2. Das Motiv des Windes

[Beispiel 20]

Deutsch

Gestern Abend schlug der Wind

Mich den liebsten in den Arm

Wenn er mehr geschlagen hätte

Wär im Arm ich abgebrochen

So ein Glück der Wind blieb stehen (Herztier:34)

Rumänisch

Aseară vântul bătea,

Badea-n brață mă strângea.

De-ar fi bătut vântul mult,

M-ar fi strâns de m-ar fi rupt. (Animalul:31)

Beispiel 20 ist ausschlaggebend für die Thematisierung der von verschiedenen Sprachen eröffneten poetischen Areale und Möglichkeiten, die nicht nur in *Herztier*, sondern auch im späteren Werk Herta Müllers angesprochen wird. In diesem Beispiel geht es um ein von der Ich-Erzählerin ins Deutsche übersetztes rumänisches Volkslied. Infolge eines Falles von Sprachinterferenz verändert sich der übliche deutsche Sprachgebrauch, wobei jetzt der Wind *schlägt*, anstatt zu wehen. Diese Modifizierung einer üblichen Kollokation stößt gegen den üblichen Sprachgebrauch und veranlasst den Leser zu einer Auseinandersetzung mit der eigenen Identität, wobei er dadurch gezwungen wird, seine Komfortzone zu verlassen und sich Gedanken über andere Kulturen zu machen. Der Begriff *Schlagen* deutet auch nach der Gewalt des kommunistischen Regimes an und verankert den Text räumlich-kulturell. Aufgrund dieser kollokativen

Unterschiede ist die *AT-scene* maßgeblich stärker als diejenige im Zieltext. Im Gegensatz zur Autorin, die keine rumänische Muttersprachlerin ist und dementsprechend in ganz üblichen Kollokationen poetisches Potenzial erkennt, wird ein Muttersprachler solche Kollokationen nicht ins Detail analysieren. Durch die Entscheidung, den Sprachgebrauch wieder zu normalisieren, wird im Zieltext der Eindruck der Gewalt nicht mehr zwangsläufig durch den Begriff *schlagen*, sondern erst nach der Lektüre der ganzen Passage erweckt. Dennoch ist hier eine Anmerkung angebracht: die eventuelle Modifizierung des ZT-Volkliedes wäre in diesem Fall über die Grenzen der Akzeptabilität hinausgegangen und die Lektüre gestört.

[Beispiel 21]

Deutsch

Ein Kind liegt im Bett und sagt: Mach das Licht nicht aus, sonst kommen die schwarzen Bäume herein. Eine Großmutter deckt das Kind zu. Schlaf schnell, sagte sie, wenn alle schlafen, dann legt sich der Wind in den Bäumen.

Der Wind konnte nicht stehen. Er hat sich immer gelegt, in dieser Kinderbettsprache. (Herztier:34)

Rumänisch

Un copil stă întins pe pat și spune: Nu stinge lumina că intră pomii negri în casă. O bunică învelește copilul. Dormi mai repede, spune ea, când toți dorm, vântul se așază în copaci. Vântul nu putea să se oprească. Mereu s-a așezat el domol în limba asta de pătuț de copil. (Animalul:31)

Beispiel 21 erweitert die fragmentarische Kontextualisierung der Sprachenunterschiede anhand des Windmotives. In diesem Zusammenhang öffnet sich eine weitere kollokative Facette der Sprache, wobei die Ich-Erzählerin über die verschiedenen Ausdrucksmöglichkeiten für das Aufhören des Windes reflektiert.

În dialectul satului se spune: „Der Wind geht” (vântul merge). În germana literară vorbită în școală se spunea: „Der Wind weht” (vântul adie). Pe când aveam șapte ani, asta-mi suna ca și cum vântul și-ar pricinui o durere [„weben” – a adia; „sich web tun” – a-și pricinui o durere]. Iar în românește se spune: vântul bate. Când spunea „ba-te”, de îndată azeai zgomotul mișcării, dar aici vântul le pricinuia altora dureri, nu sieși. Pe cât de diferit bate vântul în cele două limbi, pe-atât de diferit încetează să mai bată. În germană se zice: „Der Wind sich gelegt” (vântul s-a culcat) – asta-ți sugerează ceva plat și orizontal. În română se zice în schimb: vântul a stat – ceea ce-ți sugerează ceva abrupt și vertical. Exemplul cu vântul

nu este decât unul dintre cele referitoare la neconținutele translări ce se produc între limbi la denumirea unuia și aceluiași fapt. Aproape fiecare propoziție înseamnă o altă privire. Româna privea lumea tot pe atît de altfel, pe cît și cuvintele sale erau altfel. Și altfel inserate în rețeaua gramaticii.” (Jurnaldecurbura)

So erscheint das Sichlegen des Windes im Deutschen eine waagerechte, eher sanfte und langsame Bewegung zu sein. Dafür suggeriert die rumänische Kollokation *Der Wind steht* eine senkrechte und abrupte Bewegung.

Mangels Rumänischkenntnisse ist diese Unterscheidung für das Zielpublikum nicht nachvollziehbar. Der Unterschied wird erst später, im Beispiel 22, wieder aufgegriffen und vertiefend erklärt. Was den Ziertext anbelangt, wird durch die Übersetzung *a se opri* die Unterscheidung waagrecht-senkrecht nicht suggeriert, zumal dass die im rumänischen Sprachgebrauch übliche Kollokation *a sta* lautet. Allerdings kommt durch das Hinzufügen des Adjektivs *domol* (langsam, sanft) die von der Autorin thematisierten Unterscheidung *abrupt-sanft* zum Vorschein. Das obige Zitat liefert auch die beste Übersetzungslösung, die alle Zwischentöne der von der Autorin thematisierten kollokativen Differenz entsprechend wiedergibt - *vântul a stat*.

Die Entscheidung der Übersetzerin wird der Funktion der Sprachlatenz nicht gerecht. Abgesehen von den fehlenden Zwischentönen und linguistischen Differenzierungen hat auch die Bedeutung im ZT zu leiden. Durch die relativ ungünstige Satzstellung *mereu s-a așezat el în limba asta de pătuț de copil* werden nicht mehr die unterschiedlichen Kollokationen und die von ihnen eröffneten ästhetischen Möglichkeiten thematisiert, sondern der Schwerpunkt wird auf die Kinderbettsprache gelegt.

[Beispiel 22]

Deutsch

Die Bücher aus dem Sommerhaus waren ins Land geschmuggelt. Geschrieben waren sie in der Muttersprache, in der sich der Wind legte. Keine Staatssprache wie hier im Land. Aber auch keine Kinderbettsprache aus den Dörfern. In den Büchern stand die Muttersprache, aber die dörfliche Stille, die das Denken verbietet, stand in den Büchern nicht drin. Dort, wo die Bücher herkommen, denken alle, dachten wir uns. Wir rochen an den Blättern und erwischten uns in der Gewohnheit, an unseren Händen zu riechen. Wir staunten, die Hände wurden beim Lesen nicht schwarz wie von

der Druckerschwärze der Zeitungen und Bücher im Land. (Herztier:55)

Rumänisch

Cărțile din căsuța de vară fuseseră aduse clandestin în țară. Erau scrise în limba maternă, în care vântul se domolea. Nu în limba oficială, ca aici, în țară. Dar nici în limba de adormit copiii din sate. În cărți se afla limba maternă, dar liniștea satului, care te oprește să gândești, nu se afla în cărți. Acolo, de unde vin cărțile, toți gândesc, așa ne spuneam. Miroseam foile și ne pomeneam că am prins obiceiul să ne mirosim mâinile. Ne miram că, atunci când citeam, mâinile nu se înnegreau ca de la tiparul ziarelor și al cărților din țară. (Animalul:50f)

Beispiel 22 liefert die deutlichste Erklärung der sprachkontrastiven Prototypen bezüglich des Windmotivs. Die Bücher aus Deutschland werden folgendermaßen beschrieben: sie waren in der Muttersprache geschrieben, in der sich der Wind *legte*. Erneut thematisiert die Ich-Erzählerin die Tatsache, dass verschiedene Sprachen unterschiedliche *scenes* oder verschiedene Weltanschauungen mit sich bringen. Somit wird die deutsche Sprache bis zur Entdeckung der Bücher mit der Stille im Dorf, also mit der Unterdrückung der erstarrten dörflichen Gesellschaft assoziiert. In der Übersetzung bevorzugt Nora Iuga hierfür den Begriff *a se domoli* (nachlassen), höchstwahrscheinlich in Anlehnung auf die im Beispiel 21 dargestellten Differenz *sanft-abrupt*. Rein semantisch gesehen wird durch die Übersetzung eine andere Bedeutung wiedergegeben, denn *nachlassen* bedeutet, dass die Windstärke lediglich abnimmt, nicht, dass sich der Wind komplett legt. Die Entscheidung der Übersetzerin ist allerdings fragwürdig: die drei obengenannten Beispiele gehören zu einem rekurrenten Thema und leisten einen Beitrag zur Kohärenz des Textes. Der rumänische Leser wird mit keiner Alterität mehr konfrontiert, denn die Kollokation *vântul s-a domolit* (der Wind hat nachgelassen) ist durchaus im Sinne des üblichen Sprachgebrauchs. Unter der mangelnden Einheitlichkeit bei der Übersetzung der drei Beispiele leidet das übergreifende Motiv des Windes. So lässt sich feststellen, dass im Beispiel 21 der Begriff *a se așeza domol* (sich gemächlich, langsam legen) bevorzugt wurde, während im Beispiel 22 - *a se domoli* (nachlassen). Das, was im AT eine kohärente und einheitliche Kontextualisierung der Sprachenunterschiede hätte darstellen sollen, erscheint im ZT lediglich als verzerrtes und inkongruentes Bild. Die Gründe dafür lassen sich nicht genau nachvollziehen. Es könnte daran liegen, dass das Motiv des Windes als Inbegriff sprachlicher Interferenz erst mit der Veröffentlichung des Essays *Der König verneigt sich und tötet* im Jahre 2013 explizit thematisiert wurde.

4.3.3. Gedichte und Volkslieder

Bereits auf der ersten Seite des Romans tritt ein Auszug aus dem Gedicht *Lacrima* von Gellu Naum in der Übersetzung Oskar Pastiors, eines ebenfalls rumäniendeutschen Schriftstellers und Übersetzers siebenbürgischer Abstammung, auf.

[Beispiel 23]

Deutsch

Jeder hatte einen Freund in jedem Stückchen Wolke
So ist das halt mit Freunden wo die Welt voll Schrecken ist
Auch meine Mutter sagte das ist ganz normal
Freunde kommen nicht in Frage
Denk an serösere Dinge

Rumänisch

aveam câte un prieten în fiecare bucăţică de nor
de fapt așa sunt prietenii când e atâta spaimă pe lume
mama spunea și ea că e normal și că nu accepta să mă fac prieten
mai bine m-aș gândi la ceva serios

Es lässt sich bereits bei einer oberflächlichen Analyse feststellen, dass die Auswahl des Gedichtes unwillkürlich erfolgte. Zum einen stammt es vom lange Zeit aufgrund seiner politischen Meinungsäußerung mit Publikationsverbot belegten rumänischen Dichter Gellu Naum. Er galt lange Zeit als schwarzes Schaf in den Augen der kommunistischen Machthaber und durfte erst in der relativen kulturellen Liberalisierungszeit seine Tätigkeit als Schriftsteller wiederaufnehmen. Das Gedicht wird im Rahmen des Romans mehrfach von den vier Freunden aufgegriffen und wie eine Art Ritual aufgesagt. Auch durch Hauptmann Pjele wird er in den Vordergrund gerückt und von ihm gleichsam “beschlagnahmt” und umgeschrieben, wobei das Wort *Freunde* durch *Huren* ersetzt wurde. Somit wird das Ritual der vier Freunde, verunstaltet, seiner Bedeutung beraubt und für die Zwecke des Hauptmanns Pjele umfunktioniert.

Die wichtigste Funktion des Gedichtes im Roman ist, einen bewussten Bezug zur rumänischen Sprache und Kultur herzustellen. Im Gegensatz zu den anderen, scheinbar unbewussten im Roman auftretenden Interferenzen, dient das Aufgreifen eines rumänischen Gedichtes dazu, die Aufmerksamkeit des Lesers auf den „fremden” Charakter des Textes zu lenken. Seine Auf-führung ganz auf der ersten Seite des Romans erweckt bei dem Publikum die Erwartung, mit einer fremden Welt und den dazugehörenden unterschiedlichen Weltanschauungen konfrontiert zu werden.

Aufgrund der Entscheidung der Übersetzerin, das Gedicht in seiner üblichen anerkannten Form im ZT wiederzugeben begünstigt sicherlich das Verständnis des ZT-Lesers, dem alle räumlich-kulturellen Assoziationen ermöglicht werden. Allerdings wird er durch diese Entscheidung auch nicht mehr mit einer fremden Kultur und den daraus resultierenden identitätsbildenden Möglichkeiten konfrontiert. Eine Modifizierung des Gedichtes hätte allerdings gegen die Leser-Akzeptabilität gestoßen und die Lektüre gestört.

[Beispiel 24]

Deutsch

Gelber Kanarienvogel
gelb wie das Eigelb
mit weichen Federn
und abwesenden Augen (Herztier:68)

Rumänisch

Canarul galben
ca un gălbenuș
cu pene moi
și ochii duși (Animalul:63)

Das Lied im Beispiel 24 stammt von Phoenix, einer in Rumänien heutzutage noch wohl bekannten Rock-Band. Der Hauptgrund ihres Ruhms ist ihre Flucht über die Grenze nach Deutschland im Jahre 1977. Die Band hatte sich damals in Lautspechern versteckt. Dies ist ein weiterer Beweis der symbolhaften Bedeutung, die diesem Manifesto-Liedes zugeschrieben wird. Diese einzige Strophe dient nur als quere Hinweis auf die Angst und Verfolgung unter dem kommunistischen Regime.

Infolge der Sprachlatenz erhält der ZT-Leser eher eine freie Übersetzung des Liedes, die natürlich mangels Hintergrundwissens den notwendigen kulturellen Kontext zur entsprechenden Entzifferung der Bedeutung nicht wiedergeben kann. Somit ist hier festzustellen, dass durch diese Übersetzung ein inkongruentes Verhältnis zwischen dem Ausgangstext- und Zieltextleser zustande kommt, indem hier der ZT-Leser sogar begünstigt wird. Zugleich leidet die Fremdheit, wobei eine Modifizierung eines bekannten Liedes im Rumänischen die Lektüre maßgeblich gestört hätte. Für einen solchen Vorgang hätte die Übersetzerin und unter Umständen massive Kritik ernten können.

[Beispiel 25]

Deutsch

Wer liebt und verläßt

Den soll Gott strafen

Gott soll ihn strafen

[...]

Mit dem Schritt des Käfers

Dem Surren des Windes

Dem Staub der Erde

(Herztier:118)

Rumänisch

Cine iubeşte și lasă

Dumnezeu să-i dea pedeapsă

Dumnezeu să-i dea pedeapsă

[...]

și pasu' gândacului,

vâjâitu' vântului,

pulberea pământului,

(Animalul:109)

Beispiel 25 enthält ein Lied von Maria Tănase, einer zum Symbol der Landeskultur in Rumänien gewordenen Sängerin. Anlass für das Lied ist Teresas Verrat. Dennoch spiegelt es gleichzeitig auch die Liebe der Autorin zu Teresa wider. Diese Liebe

spiegelt auch symbolisch die Ambivalenz Müllers zu Rumänien wider, die sich in ihrer Ablehnung der Staatsmacht gegenüber und ihrer Vorbeugung vor der Sinnlichkeit und Frechheit der rumänischen Sprache ausdrückt. (Moyrer 2017:44)

Dieses Beispiel lässt erneut erkennen, wie die sprachlichen Normen des Rumänischen umfunktioniert werden, um den von der Autorin gewählten Zwecken zu dienen. Wiederum macht sich ein unausgeglichenes Verhältnis zwischen dem Ausgangstext- und Zieltextleser bemerkbar: Analog zu den Beispielen 24 und 23 wird durch die Übersetzung die Lektüre des Zieltextes begünstigt, zugleich geht aber auch die Alterität des Textes verloren. Ohnehin muss im Auge behalten werden, dass die Modifizierung eines symbolhaften Volksliedes mit unüberschaubaren Bezügen zum rumänischen Kultur die Lektüre maßgeblich beeinträchtigt hätte.

4.4. Fazit

Unschwer lässt obige Analyse den Schluss zu, dass die verschiedenen Kategorien von Sprachlatenz in Herztier verschiedene Schwierigkeiten mit sich bringen, für deren Lösung unterschiedliche Übersetzungsstrategien erforderlich sind.

Auf phonetischer Ebene lässt sich die Entscheidung der Übersetzerin feststellen, die phonetischen Anpassungen im Ausgangstext auf Kosten der Fremdheit und zugunsten der Verständlichkeit an die rumänischen Rechtschreibregeln anzupassen. Auf dieser Ebene wurden sowohl die *superscene* des ZT als auch die der AT sowie die intertextuelle Kohärenz zwischen ZT und AT berücksichtigt und wiedergegeben. Zwar verliert der Text durch die angewendete Strategie an Alterität, die Alternative wäre aber über die Grenzen der Akzeptabilität seitens des Zientextlesers hinausgegangen und hätte die Lektüre somit gestört.

Auf lexikalischer Ebene lassen sich gemischte Übersetzungsstrategien feststellen. Die einheitlichste dieser Übersetzungsstrategien wurde zum Übersetzen von Wortneuschöpfungen eingesetzt. Somit bestand sie in der Wiedergabe der Nominalkomposita im AT durch die Präposition *de* im ZT. Durch dieses Verfahren wurden, wie in der Analyse erwähnt, die im AT präsenste Auslegungsmöglichkeiten nicht eingeschränkt. Gleichzeitig entsteht nur ein geringfügiger, nicht zu vermeidender Verlust an Alterität. Es wurde im ZT eine angemessene *superscene* erzeugt. Auch die intertextuelle Kohärenz wurde bei den Wortneuschöpfungen berücksichtigt.

Was die Übernahmen anbelangt, so lässt sich feststellen, dass die Übersetzerin ihr unverändertes Beibehalten im ZT bevorzugte. Die Strategie ist hier allerdings nicht einheitlich, da es generell keine Erklärung der dem rumänischen Leser unbekanntem deutschen Termini geliefert wird. Eine Ausnahme bildet Beispiel 6, welches mit einer Fußnote versehen ist. Damit stellt sich ein beachtlicher Spalt zwischen den AT- und ZT-*superscene*. Infolge dieser Strategie leidet im Rahmen dieser Kategorie auch die intertextuelle Kohärenz.

Die Übersetzungsanalyse ergab, dass die Sprachinterferenz die Art der Sprachlatenz war, die bei weitem die größten Schwierigkeiten im Übersetzungsprozess bereitete.

So machten sich zur Problematik der Übersetzung von Phraseologismen mehrere Übersetzungsverfahren bemerkbar, wobei im Rahmen dieser Kategorie von einer Strategie nur schwierig die Rede sein könnte. Da einerseits ein Anpassungsverfahren wurde, ohne jeglichen Hinweis auf den sprachlichen Kontext (Beispiel 11), andererseits entweder metaphorisiert, (Beispiel 7) oder innerhalb desselben Motivs die grammatikalische Struktur zweier unmittelbar darauffolgender Phraseologismen grundlos nicht eingehalten wurde (Beispiele 8 und 9) erscheint das Endresultat aus der Sicht der intertextuellen Kohärenz relativ fragmentarisch. Der Mangel an intertextueller Kohärenz wird durch eine mangelhafte ZT-*superscene*, die sich dennoch einigermaßen an die Grenzen der Akzeptabilität hält, herbeigeführt.

Was die wörtlichen Übersetzungen betrifft, so ist hier eine Tendenz der Anpassung ans Rumänische festzustellen. Freilich wurden auch Fußnoten eingesetzt (Beispiel 17) und eine

Metaphorisierung (Beispiel 15). Bei den Wortübernahmen ist die *ZT-superscene* relativ einheitlich und im Sinne der *AT-superscene*. Trotzdem ist aufgrund der fehlenden Kontextualisierung und Thematisierung des durch diese Kategorie von Sprachlatenz signalisierten Sprachkontextes durch die Strategie der Anpassung die intertextuelle Kohärenz nicht gegeben.

Auf metaphorisch-kultureller Ebene ist zunächst einmal die Titelübersetzung anzusprechen. So wurde durch die Analyse gezeigt, dass durch die Explizierung des Kompositums *Herztier* mittels der Präposition *de* einen Verlust der Ambiguität und Alterität zur Folge hat. Es kam ebenfalls durch meine Diskussion mit der Übersetzerin zutage, dass der Vorschlag der Autorin, nämlich der Begriff *inimal*, in die übersetzerische Entscheidungsfindung erstens aus zwei Gründen nicht hätte einfließen können: erstens wurde der Begriff erst später von Literaturkritikern und -Wissenschaftlern erläutert, in die Sekundärliteratur eingeführt und dann von der Autorin selbst bestätigt. Der zweite Grund war die eigene ästhetische Auffassung der Übersetzerin. Somit lässt sich sagen, dass die *superscene* im *ZT* zwar einheitlich ist, variiert jedoch maßgeblich vom *AT-scene*. Die intertextuelle Kohärenz ist durch den Verlust an Ambiguität aufgrund dessen nicht gegeben.

Beim Motiv des Windes lassen sich einige Unregelmäßigkeiten im Übersetzungsprozess feststellen. Analog zur Titelübersetzung handelt es sich um das gelegentliche Nichterkennen rumänischer Kollokationen. Die Kohärenz des Windmotives, welches zur Thematisierung von unterschiedlichen, durch unterschiedliche Sprachen eröffneten poetischen und ästhetischen Möglichkeiten dient, leidet unter der Inkonsequenz der Lösungen im *ZT*. Somit wird weder die *ZT-superscene* noch die intertextuelle Kohärenz wiedergegeben.

Zum Thema Gedichte und Volkslieder lässt sich eine klare Übersetzungsstrategie feststellen, und zwar wurden die wortwörtlich übersetzten Gedichte und Volkslieder im *AT* durch die rumänischen Originale im *ZT* ersetzt. Dieses Verfahren bewirkt natürlich einen beträchtlichen Gewinn an Assoziierungsmöglichkeiten seitens des Zielpublikums. Zugleich bewirkt diese Strategie eine beachtliche Abnahme der Alterität im *ZT*. Die *superscene* im *ZT* wird hervorragend wiedergegeben. Obwohl die intertextuelle Kohärenz theoretisch gesehen nicht gegeben ist, wäre eine Modifizierung der Gedichte aufgrund dessen, dass sie fixierte Einheiten darstellen, unakzeptabel und hätte auch in keiner Weise etwa identitätsbildend gewirkt.

5. CONCLUSIO UND AUSBLICK

Im Kontext des literarischen Übersetzens stellt die Sprachlatenz zweifelsohne eine bedeutende Herausforderung dar, für deren Behebung das ganze Arsenal der übersetzerischen Praxis erforderlich ist. Insbesondere treten diese Herausforderungen dann in den Vordergrund, wenn, wie im Falle dieser Arbeit, in die latente Sprache übersetzt werden muss. Wie aus der Übersetzungsanalyse entnommen werden kann, strapaziert dieses Unterfangen die Grenzen der übersetzerischen Tätigkeit.

Wie zu Anfang der Arbeit erwähnt, ist das Übersetzen kein rein sprachliches Umkodieren und findet nicht abgetrennt von den anderen Faktoren statt, sondern ist in der Tat das Mittel zum Transfer von Selbst- und Fremdbildern, von Kultur und Alterität. In diesem Sinne ist ans Übersetzen mit gewissen Mitteln anzugehen, die diese Bilder entsprechend vermitteln.

Maßgeblich ist in diesem Fall das Profil der Übersetzerin, die aufgrund ihres eigenen literarischen Laufbahn und letzten Endes nicht zu übersehenden subjektiven Auffassung der Literatur und der übersetzerischen Tätigkeit gewisse Entscheidungen trifft. Diese Entscheidungen kristallisieren sich zuweilen in über-metaphorisierenden Übersetzungsstrategien, die meines Erachtens eine Widerspiegelung des eigenen ästhetischen Stils der Übersetzerin darstellen. Diese Strategien führen teilweise zu einem Verlust an Kohärenz der ausgewählten Stellen im Zieltext und dementsprechend zu einer Verzerrung der von der Autorin intendierten Funktion des Ausgangstextes.

Darüber hinaus lässt sich ein Mangel an Einheitlichkeit feststellen, vor allem auf gewissen Ebenen der Sprachlatenz. Beispielsweise ergaben sich im Laufe der Recherche die außerordentlichen Bemühungen, den Begriff *Neuntöter* durch zwei Paratexte zu erklären, anderer Stellen zulasten, die von diesem Verfahren eher profitiert hätten.

Es ergab sich auch, dass manche Kategorien von Sprachlatenz fixierte Einheiten betreffen, beispielsweise Gedichte, Volkslieder oder Orts(namen), deren eventuelle Modifizierung zugunsten der Beibehaltung von Alterität oder Ambiguität die Akzeptabilität des Lesers strapazieren und die Lektüre des ZT stören würde.

Ein besonderer Bereich, in dem es noch weiterer Forschungsarbeiten bedarf, ist die rumänische Rezeption von *Herztier*. Auch im Deutschen stellt sich ein Mangel solcher Arbeiten fest, doch er ist umso gravierender, was das Rumänische anbelangt. Um eine vollständige Kritik an einem Übersetzungsprodukt liefern zu können, ist es wichtig, auch eine kontrastive Rezeptionsanalyse in den beiden Ländern und Kulturen vorzunehmen. Vor allem braucht es hier Forschung, die sich eher auf das Literarische konzentriert, und weniger auf Fragen anderer, z.B. sozialer oder nationaler Natur.

Insbesondere hier hätte das Zieltext von durch die Übersetzerin verfassten Paratexten profitiert. Abgesehen von der Notwendigkeit einer Reihe von Fußnoten, die die jeweiligen Unklarheiten

erklären könnten, wäre in diesem Fall ein Übersetzungskommentar äußerst angebracht. In einem solchen Kommentar könnte die Übersetzerin ihre Entscheidungen begründen sowie der Leserschaft einen Überblick über die Reihe von Herausforderungen zu gewähren. Obwohl Übersetzungskommentare heutzutage an Beliebtheit verloren haben, sind sie trotzdem eine gute Möglichkeit zu Besprechung und Begründung globaler Themen im Übersetzungsprozess.

6. BIBLIOGRAPHIE

6.1. Primärliteratur

Müller, Herta. ⁶2015: *Herztier*. Frankfurt am Main: Fischer TB.

Abkürzung: Herztier

Müller, Herta. ³2016: *Animalul inimii*. Übersetzt von Nora Iuga. Iași: Polirom.

Abkürzung: Animalul

6.2. Weitere Werke von Herta Müller

Müller, Herta. 2003: *Der König verneigt sich und tötet*. München: Hanser Verlag

Müller, Herta. 2015: *Hunger und Seide*. München. Hanser Verlag

6.3. Sekundärliteratur

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

Ammann, Margret. 1993: Das bekannte Bild einer fremden Kultur – ein Textvergleich. In: *TEXTconTEXT* 8. 63-79.

Anișas, Tünde Éva. 2017: *Die Mehrsprachigkeit in den Werken von Herta Müller*. Hamburg: Verlag Dr. Kovac

Antor, Heinz. 2006: *Multikulturalismus, Interkulturalität und Transkulturalität: Perspektiven für interdisziplinäre Forschung und Lehre*. In: Antor, Heinz (Hg.): *Inter- und Transkulturelle Studien. Theoretische Grundlagen und interdisziplinäre Praxis*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 25-39

Apel, Fridmar / Kopetzki, Annette. ²2003: *Literarische Übersetzung*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler.

Aumüller, Matthias. 2009: *Poetizität/Literarizität*. In: Klein, Christian (Hg.): *Handbuch Biographie*. Stuttgart: J.B. Metzler.

Bizuleanu, Dana. 2013: Leagănul și lagărul respirației. In: *Steaua* LXIV: 11-12, 781-782

Böhler, Christiane, 2002: *Literatur in der Übersetzung. Beispiel einer Evaluierung anhand Thomas Bernhards Roman Holzfällen. Eine Erregung*. Innsbruck: Innsbruck University Press

Boia, Lucian. 1998. *Jocul cu trecutul. Istoria între adevăr și ficțiune*. București: Humanitas

Boia, Lucian. ²2000. *Istorie și mit în conștiința românească*. București: Humanitas

Bologa, Elvine. 2012: *Identität bei Herta Müller: Schreiben als Mittel der Selbstbehauptung*. University of New Mexico: Masterarbeit

- Busch, Dominik. 2011: Kulturbegriffe in der Forschung zur interkulturellen Kommunikation: Konsequenzen für die Interpretation empirischer Beobachtungen und deren Handlungsrelevanz. In: *Interculture Journal* 10:13
- Chiellino, Carmine, 2001: *Liebe und Interkulturalität. Essays 1988-2000*. Tübingen. Stauffenburg Verlag
- Coteanu, Ion. 1985a: *Stilistica funcțională a limbii române. II. Limbajul poeziei culte*, București: Editura Academiei R.S.R.
- Coteanu, Ion. 1985b: Pentru o definiție paradigmatică a literaturii. In: *Studii și cercetări lingvistice*, XXXVI 5. 388-390.
- Eco, Umberto. 1987: *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*. Übersetzt von Hans Georg Held. München, Wien: Carl Hanser Verlag.
- Eke, Norbert Otto. 2008: *In jeder Sprache sitzen andere Augen: Herta Müllers ex-zentrisches Schreiben*. In: Brittnacher, Hans Richard / Klaue, Magnus (Hg.): *Unterwegs: zur Poetik des Vagabudentums im 20. Jahrhundert*. Köln: Böhlau Verlag
- Ellinger, Angela. 2014: *Zur Bedeutung des rumänischen Hintergrunds in Herta Müllers Roman Herztier*. In: Nubert, Roxana (Hg.): *Temeswarer Beiträge zur Germanistik: Band 11*. Temeswar: Mirton Verlag
- Fillmore, Charles. 1977: *Scenes-and-frames semantics*. In: Zampolli Antonio (ed.). *Linguistic Structures Processing*. Amsterdam: New Holland. 55-81.
- Gushchina, Inna. 2013: *Sprachliche Interferenzen bei Russisch-Deutsch-Mehrsprachigen*. Marburg. Doktordissertation
- Herghelegiu, Raluca. 2009: *Augen, die in der Sprache sitzen: Zur Latenz des Rumänischen in Herta Müllers Literatur*. In: Berger, Elisabeth / Pălimariu, Ana-Maria (Hg.): *Die fiktive Frau. Konstruktionen von Weiblichkeit in der deutschsprachigen Literatur (Ed.)*, Konstanz: Hartung-Gorre Verlag / Iași: Verlag der Universität „Alexandru Ioan Cuza”.
- Herghelegiu, Raluca. 2016: *Sprache, die zum Raum wird. Zur Latenz der rumänischen Sprache in Herta Müllers Herztier*. In: Rădulescu, Raluca / Baltés-Löhr, Christel (Hg.): *Pluralität als Existenzmuster. Interdisziplinäre Perspektiven auf die deutschsprachige Migrationsliteratur*. Bielefeld: Transcript Verlag
- Hofstede, Geert. ³1991. *Cultures and Organizations. Software of the Mind*. New York: McGraw Hill
- Holz-Mänttari, Justa. 1984: *Translatorisches Handeln: Theorie und Methode*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia,
- Hornby, Peter (Hg.). 1977: *Bilingualism: Psychological, Social, and Educational Implications*. New York: Academic Press
- Jakobson, Roman. 1960: *Closing Statement: Linguistics and Poetics*. In: Sebeok, Thomas: *Style in Languages*. New York: Wiley.
- Jakobson, Roman. 1979: *The statue in Puskin's poetic mythology*. In: Jakobson, Roman: *Selected Writings V: On Verse, Its Masters and Explorers*. The Hague: Mouton. 237-280

- János-szatmári, Szabolcs: *Herta Müller und die Position der rumäniendeutschen Schriftsteller im binnendeutschen Literaturkanon*. In: BALOGH, András F./ VOGEL, Harald. 2007: „Erliegst du der Götter Abgeschiedenheit“. Exil und Fremdheitserfahrung in der deutschen Literatur. Klausenburger Beiträge zur Germanistik Bd. 2. Cluj-Napoca: Presa Universitară Clujeană.
- Kade, Otto. 1986: *Zufall und Gesetzmäßigkeit in der Übersetzung*. Leipzig: Verlag Enzyklopädie. Beihefte zur Zeitschrift Fremdsprachen 1.
- Kadrić, Mira / Kaindl, Klaus / Kaiser-Cooke, Michelle. 2005: *Translatorische Methodik*. Wien: Facultas.
- Kempton, Willett / Kay, Paul. 1984: What is the Sapir-Whorf Hypothesis? In: *American Anthropologist* 86:2, 65 - 79
- Kremnitz, Georg. 1996: *Über das Schreiben in zwei Sprachen*. In: Stiehler, Heinrich: Literarische Mehrsprachigkeit. Iași: Editura Universității „Al. I. Cuza“
- Lönker, Fred. 1992: *Aspekte des Fremdverstehens in der literarischen Übersetzung*. In: Lönker, Fred: Die literarische Übersetzung als Medium der Fremderfahrung. Berlin: Erich Schmidts
- Lungeanu, Violeta-Teodora. 2014: Herta Müller, Animalul inimii – poziții liminale în raport cu sinele și cu spațiul literar național. In: „*Philologica Jassyensia*” X: 1, 19. Supliment, p. 403–411.
- Lüsebrink, Hans-Jürgen. 2016: *Interkulturelle Kommunikation. Interaktion, Fremdwahrnehmung, Kulturtransfer*. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag
- Maxian, Lisa. 2013: *Bitte zu Tisch! Die Kulturspezifität und Probleme bei der Übersetzung von Jamie Olivers Kochshows*. Wien: Masterarbeit.
- Mayer, Claude-Hélène / Vanderheiden, Elisabeth (Hg.). 2014: *Grundlagentexte: Begriffe und Konzepte im Kontext interkultureller Öffnung*. In: Mayer, Claude-Hélène / Vanderheiden, Elisabeth: Handbuch Interkulturelle Öffnung. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. 27-66
- Mecklenburg, Norbert. 1987. *Über kulturelle und poetische Alterität. Kultur- und literaturtheoretische Grundprobleme einer interkulturellen Germanistik*. In: Wierlacher, Alfons (Hg.) Perspektiven und Verfahren interkultureller Germanistik. Akten des I. Kongresses der Gesellschaft für interkulturelle Germanistik. München: iudicium
- Mintzel, Alf. 1997: *Multikulturelle Gesellschaften in Europa und Nordamerika. Konzepte, Streitfragen, Analysen, Befunde*. Passau: Wissenschaftsverlag Rothe
- Mironescu, Doris. 2015: Uncomfortable spaces: language and identity in Herta Müller’s work. In: *World Literature Studies* VII:2, 60–70.
- Moyrer, Monica. 2017: *Herztier*. In: Eke, Norbert Otto: *Herta Müller Handbuch*. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag
- Mytze, Andreas W (Hrsg.). 1973: Wie viele deutsche Literaturen gibt es? In: *Europäische Ideen* 2.

- Nagy-Szilveszter, Orsolya. 2011: *Herztier – Aspecte ale traducerii literare*. In: butiurcă, Doina / Druță, Inga / Imre, Attila (Hg.): Terminology and translation studies, Plurilingual terminology in the context of European intercultural dialogue. Cluj Napoca: Scientia Publishing House, 317-331
- Nagy-Szilveszter, Orsolya. 2014: *Crossing Borders – Herta Müller and Aspects of Cultural Identity*. In: Boldea, Iulian (Hg.): Globalization and intercultural dialogue: multidisciplinary perspectives. Târgu Mureș: Arhipelag XXI, 619-626
- Nord, Christiane. 1989: Loyalität statt Treue. Vorschläge zu einer funktionalen Übersetzungstypologie. In: *Lebende Sprachen* 34: 2, 100-105.
- Nord, Christiane. 2018: *Translating as a Purposeful Activity. Functionalist Approaches Explained*. New York: Routledge.
- Nubert, Roxana, Dascalu-Romitan, Ana-Maria. 2014: *Sprache und Diktatur bei Herta Müller – Mit besonderer Berücksichtigung des Romans Herztier* In. Nubert, Roxana (Hg.): Temeswarer Beiträge zur Germanistik: Band 11. Temeswar: Mirton Verlag
- Predoiu, Graziella. 2001: *Faszination und Provokation bei Herta Müller. Eine thematische und motivische Auseinandersetzung*. Frankfurt am Main: Peter Lang,
- Prunč, Erich. 2002: *Einführung in die Translationswissenschaft*. Graz: Selbstverlag, Institut für Theoretische und Angewandte Translationswissenschaft.
- Rathje, Stefanie. 2009: *Der Kulturbegriff - Ein anwendungsorientierter Vorschlag zur Generalüberholung*. In: Moosmüller, Alois (Hg.): Konzepte kultureller Differenz. Münchener Beiträge zur interkulturellen Kommunikation. München: Waxmann
- Reinart, Sylvia. 2014: *Lost in Translation (Criticism)? Auf dem Weg zu einer konstruktiven Übersetzungskritik*. Berlin: Frank&Timme
- Reiß, Katharina / Vermeer, Hans J. 1984: *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Niemeyer.
- Rosch, Eleanor. 1973: *On the internal structure of perceptual and semantic categories*. In: Moore, Timothy E. (ed.): Cognitive Development and the Acquisition of Language. New York: Academic Press. 111–144
- Seicean, Delia. 2011: *Herta Müller - "Animalul inimii"- sau despre demoni, angoase și memorie*. V: 1, 31. Satu Mare
- Sienerth, Stefan. 1999: *Zweisprachigkeit als Randphänomen. Siebenbürgisch-deutsche Autoren im Umgang mit dem Rumänischen*. In: Mádl, Antal/ Motzan, Peter (Hg.): Schriftsteller zwischen (zwei) Sprachen und Kulturen. München: Verlag Südostdeutsches Kulturwerk,
- Sievers, Wiebke. 2017: *Rezeption und Wirkung*. Eke, Norbert Otto: *Herta Müller Handbuch*. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag
- Snell-Hornby, Mary. 2006: *The Turns of Translation Studies. New paradigms or shifting viewpoints*. Amsterdam, Philadelphia: Benjamins.

- Sommerfeld, Beate. 2016: *Übersetzungskritik. Modelle, Perspektiven, Didaktik*. Poznań: Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Thomas, Alexander (Hg.). 1993: *Kulturvergleichende Psychologie. Eine Einführung*. Göttingen: Hogrefe
- Treichel, Dietmar / Mayer, Claude-Hélène. 2011: *Lehrbuch Kultur. Lehr- und Lernmaterialien zur Vermittlung kultureller Kompetenzen*. Münster, New York, Berlin: Waxmann
- Vannerem, Mia / Snell-Hornby, Mary. 1994: *Die Szene hinter dem Text: „scenes-and-frames semantics“ in der Übersetzung*. In: Snell-Hornby, Mary (Hrsg.): *Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung*. Tübingen: Francke. 184-205.
- Vermeer, Hans J. 1986: *Übersetzen als kultureller Transfer*. In: Snell-Hornby, Mary (Hg.): *Übersetzungswissenschaft - eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis*. Tübingen: Francke. 30-53.
- Vermeer, Hans J. 1992: *Eine kurze Skizze der scenes-&-frames-Semantik für Translatoren*. In: Salevsky, Heidemarie (Hg.): *Wissenschaftliche Grundlagen der Sprachmittlung. Berliner Beiträge zur Übersetzungswissenschaft*. Frankfurt am Main: Lang. 75-83.
- Waldenfels, Bernhard. 2012. *Fremdheit und Alterität im Hinblick auf historisches Interpretieren*. In: Mohr, Jan-Steffen / Becker, Anja: *Alterität Als Leitkonzept Für Historisches Interpretieren*. Berlin: Akademie Verlag
- Welsch, Wolfgang. 1995: *Transkulturalität. Zur veränderten Verfasstheit heutiger Kulturen*. In: *Zeitschrift für Kulturaustausch* 45: 1, 39–44.
- Wind, Katharina. 2013: *Der Aspekt der Fremdheit in der interkulturellen Literatur. Veranschaulicht an den Werken von Irena Vrkljan und David Albahari*. Wien: Masterarbeit
- Yamanaka, Kei I. 1993: *Jakobsonian poetics through the years*. In: *Semiotica* 96: 3/4, 257-267. Berlin, New York: de Gruyter.
- Zafiu, Rodica. 2014: *Conceptul de Ambiguitate și Interpretarea Discursului Literar. De la Stilistica Funcțională la cea Cognitivă*. In: Uță, Oana / Chivu, Gheorghe: *Coteanu Ion - In Memoriam*. București: Editura Universității din București.
- Zimmer, Dieter. 1997: *Deutsch und Anders. Die Sprache im Modernisierungsfieber*. Reinbek: Rowolt.

6.4. Internetquellen

- Adevărul. In: https://adevarul.ro/cultura/istorie/traducatorii-despre--herta--muller-1_50ba044a7c42d5a663b00f02/index.html
- Asymptote. In: <https://www.asymptotejournal.com/nonfiction/herta-muller-the-space-between-languages/german/>
- Boehm, Philip. 2014: *Herta Müller, The Art of Fiction No. 225, issue 210*. In: <https://www.theparisreview.org/interviews/6328/herta-muller-the-art-of-fiction-no-225-herta-muller>

- Carlson, Benjamin: 2008. *Raising Eyebrows at Herta Mueller's Nobel Prize*. In:
(<https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2009/10/raising-eyebrows-at-herta-mueller-s-nobel-prize/347912/>)
- Die Welt. 09.10.2009: *Rumänien tut sich mit Herta Müller sehr schwer*. Verfasser: Scheida, Wolfgang. In: <https://www.welt.de/kultur/article4791021/Rumaenien-tut-sich-mit-Herta-Mueller-sehr-schwer.html>
- Dilema Veche. Decembrie 2012: *Nora Iuga - traducătoare și scriitoare*. Verfasser: Martin, Matei. Jahr VII, nr 79 In: <https://dilemaveche.ro/sectiune/dilemateca/articol/nora-iuga-traducatoare-si-scriitoare>
- Jurnaldecurbura. In: <http://jurnaldecurbura.blogspot.com/2017/08/lectia-de-limba-romana-hertei-muller.html>

6.5. Nachschlagewerke

- Duden Onlinewörterbuch. In: <https://www.duden.de>
- Dicționar explicativ al limbii române online. In: <https://dexonline.ro/>

Abstracts

Abstract English

This thesis addresses the topic of language latency in literary translation and its role in the Romanian translation of Herta Müller's novel *Herztier*. This topic is examined by means of a translation comparison.

Firstly, this paper addresses some translation and culture-related scientific approaches and their effect on the translation process. Next, the focus is set on the author's person by means of an overview of Herta Müller's biography and literary work. The term language latency is defined and classified as well and its importance for the translation process is shown. There follows a contrastive German-Romanian literary reception analysis with regards to the time period after Herta Müller's was awarded the Nobel prize for literature in the year 2009. In the translation comparison, the language latency is split by category and analyzed, with a focus on the translation strategies used for overcoming translation difficulties.

Results show a number of translation strategies, ranging from metaphorization methods to retaining foreign lexemes as such in the translation. The analysis showed that these respective strategies depend on how fixed the elements that need to be translated are.

Abstract Deutsch

Die Vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Sprachlatenz im Literarischen Übersetzen und dem Umgang damit in der rumänischen Übersetzung von Herta Müllers Roman *Herztier*. Dieser Fragestellung wird mittels eines Übersetzungsvergleichs nachgegangen.

Zunächst werden einige Übersetzungs- und Kulturwissenschaftliche Ansätze und ihre Auswirkung auf den Übersetzungsprozess besprochen. Des Weiteren wird der Schwerpunkt auf die Person der Autorin gelegt. Es wird ein Überblick über die Biographie und das literarische Werk Herta Müllers geboten. Es wird auch der Begriff Sprachlatenz definiert und klassifiziert und seine Bedeutung im Übersetzungsprozess näher erörtert. Darüber hinaus wird eine kontrastive deutsch-rumänische literarische Rezeptionsanalyse im Hinblick auf die Zeitspanne nach der Verleihung des Literatur-Nobelpreises an Herta Müller im Jahre 2009. Im Übersetzungsvergleich wird die Sprachlatenz kategorial zur Analyse gezogen. Dabei werden die Übersetzungsstrategien untersucht, die zur Bewältigung von Übersetzungsschwierigkeiten.

Die Ergebnisse zeigen eine breitgefächerte Palette an Strategien, von Metaphorisierungsverfahren bis hin zu unveränderter Übernahme fremdsprachiger Lexeme. Die Analyse ergab, dass diese Strategien vom Grad an Fixiertheit der zu übersetzenden Elemente.